



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE PEDAGOGÍA

**“EDUCACIÓN MUSICAL: EL CASO DEL MARIACHI MODERNO
MEXICANO. TRANSMITIR LOS SABERES DEL CANTO, CUERDAS
Y TROMPETA”**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN PEDAGOGÍA**

PRESENTA:

ALMA CECILIA MEZA BENÍTEZ

ASESORA: DRA. YAZMÍN MARGARITA CUEVAS CAJIGA



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX.

2020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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

| | |
|---|-----|
| AGRADECIMIENTOS | 3 |
| INTRODUCCIÓN | 5 |
| CAPÍTULO 1. ESTADO DEL CONOCIMIENTO: LA EDUCACIÓN MUSICAL | 10 |
| 1.1 Precisiones sobre la revisión de la literatura | 10 |
| 1.2 Profesionalización en Educación Musical..... | 13 |
| 1.3 <i>Curriculum</i> y consideraciones sobre Educación Musical como asignatura | 19 |
| 1.4 La música más allá del salón de clases: educación informal | 23 |
| CAPÍTULO DOS. CONTEXTO DEL MARIACHI | 31 |
| 2.1 Mariachi Mexicano. Breve historia..... | 31 |
| 2.2 ¿Oficio o Profesión?..... | 38 |
| 2.3 El mariachi ante el público actual | 43 |
| CAPÍTULO TRES. METODOLOGÍA | 47 |
| 3.4 Participantes del estudio..... | 57 |
| 3.5 Instrumento de recolección de información | 58 |
| 3.6 Recolección de información..... | 61 |
| 3.7 Interpretación de las Historias de vida | 63 |
| CAPÍTULO CUATRO. TRES MARIACHIS: DE APRENDIZ A EXPERTO | 66 |
| 4.1 Un joven aprendiz. El camino apenas comienza..... | 66 |
| 4.1.1 Emular: modelos a seguir | 68 |
| 4.1.2 Maestros que saben..... | 70 |
| 4.1.3 El primer compañero instrumental. | 74 |
| 4.1.4 Material de estudio | 76 |
| 4.1.5 Rumbo a la escuela, en busca de un contexto formal | 78 |
| 4.1.6 Ingreso al campo: aprender trabajando..... | 79 |
| 4.2 El maestro: padre, colega y consejero..... | 83 |
| 4.2.1 La música se trae | 87 |
| 4.2.2 Iniciación en la música: No' más agarrar la trompeta y a trabajar | 89 |
| 4.2.3 Saber de notas | 92 |
| 4.2.4 Yo saqué a trabajar a mis hijos y a estudiar | 94 |
| 4.2.5 Hay que estar preparados..... | 98 |
| 4.2.6 Los maestros me tenían fe. Es la escuela que traigo yo. | 103 |

| | |
|---|-----|
| 4.2.7 Yo pensé que era un instrumento fácil: aprender una técnica. | 107 |
| 4.2.8 El mariachi actual. | 109 |
| 4.3 El mayor de los mariachis: el gusto por la música no acaba. | 110 |
| 4.3.1 La música en su infancia. | 114 |
| 4.3.2 El músico saborea, le interesa. | 116 |
| 4.3.3 Cuidado del cuerpo. | 118 |
| 4.3.4 Saber de música y ser buen enseñador. | 121 |
| 4.3.5 Aprender es cuestión de disposición. | 124 |
| 4.3.6 Músico mariachero. | 128 |
| COMENTARIOS FINALES | 131 |
| REFERENCIAS..... | 138 |
| APÉNDICES..... | 150 |
| Anexo 1 | 150 |
| Ejes de análisis | 152 |
| Guión de entrevista..... | 158 |

AGRADECIMIENTOS

Al fin llegar a este punto de la vida misma me ha dado la satisfacción no sólo de presentarme como una profesional sino de agradecer a quienes me han acompañado en el camino sosteniéndome, literal y figurativamente, todas las veces que he caído. Quiero agradecerles a aquellas personas que me llenaron de luz cuando me sentía en la obscuridad y a quienes me impulsaron a brillar más cuando con una sonrisa de preocupación les contaba cada una de mis ideas y fantasmas.

Así, gracias a mi mamá y papá, que con su apoyo incondicional siempre me impulsaron para ser un excelente ser humano, estudiante y profesional. Por exigirme tanto como ellos sabían que podía dar. Gracias a sus consejos, comentarios y, ¿por qué no?, a sus regaños, he aprendido a volar alto y confiar en mí misma. Tía Rafa gracias por ser mi segunda mamá y cobijarme con tu apoyo y cariño. Sin ustedes no llegaría tan lejos.

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México porque encontré a compañeros, colegas y profesores que me permitieron intercambiar mis puntos de vista con ellos y aprender tanto de la vida como de la carrera. Viví cosas excepcionales.

Y, aunque no me alcanzaría este apartado para mencionar a cada persona de la que aprendí y con la que compartí grandes momentos, sí quiero mencionar a algunos de ellos. Carolina, Javier, Saavedra, Yamilé, Job, Luis y Sergio, gracias por brindarme su amistad desde la preparatoria. Mi entrada a la UNAM no hubiera sido la misma sin ustedes. A Erika, Mauricio, Joaquín, Ilán, Sayuri, Be y Frida por seguir creciendo conmigo, ser mis colegas y cómplices. También a aquellos que conocí en diversos espacios, sobre todo en museos; Martín y Fátima, no saben cuánto aprendí de ustedes desde sus disciplinas y de su personalidad.

Mención especial merece mi asesora de tesis la Dr. Yazmín Margarita Cuevas Cajiga, pues creyó en mí aún más de lo que yo misma lo hacía. Me impulsó a sostener este trabajo que ha sido una reconciliación y reconocimiento a mis propias raíces. Infinitas gracias por sus sabios consejos y por su guía, no sabe cuánto significa para mí.

Por supuesto, no puedo olvidar a mis sinodales. Desde que les mostré el trabajo todos me recibieron con una gran sonrisa y curiosidad. Las pláticas, comentarios y puntualizaciones que hicieron fueron cruciales para mi trabajo. Mtra. Glenda Cabrera, Dra. Martha Corenstein, Mtra. Nancy Galván y Dr. Roberto Villamil ¡gracias por emocionarse conmigo!

A mi amor, Cristian Pantoja Vargas, que en todo momento respeta mi labor, espacios y formas de ver el mundo. Quién saca tiempo de donde no lo hay para acompañarme a cada evento que puede y me brinda su apoyo sin pedirme algo a cambio. Gracias por crecer conmigo y entenderme.

Finalmente, desde el fondo de mi corazón, agradezco a los mariachis que participaron en este trabajo. Gracias por dejar sonar la música que llevan dentro de sí y traducirla conmigo en testimonios. Me abrieron su mundo y me dejaron traerlo hasta este escrito que, si bien se queda corto en comparación con todo lo que me compartieron y significa, lo hice con todo respeto y profesionalismo.

Sin más palabras, les dedico a todos mis versos.

INTRODUCCIÓN

El mariachi forma parte del patrimonio inmaterial de la nación. Como tal, la tradición del mariachi ha sido heredada de generación en generación por los propios músicos quienes ejercen el oficio. Sin embargo, con los cambios que han surgido a partir de 1930 cuando se acerca el mariachi a las urbes y se expande a la Ciudad de México y la intromisión de los medios de comunicación y los proyectos generados para la salvaguarda de la tradición, es que la transmisión de saberes del mariachi ya no sólo ha quedado en manos de los actores directos pues se ha desplegado una variedad de espacios, formas y alternativas inciertas que involucran su Educación Musical.

Concretamente, no es conocido cómo es que los mariachis han mantenido su tradición musical, ya que se ha obviado la manera en la que a través de las generaciones los saberes han sido adquiridos por estos músicos, pues el resultado es lo único que se alcanza a vislumbrar. Los espacios y modos que forman parte de su educación no han sido identificados con minuciosidad. Aun cuando estos músicos forman parte de un símbolo identitario de la nación, no se pregunta por el proceso educativo por el que deben pasar para llegar a desenvolverse en festividades y ceremonias importantes para los mexicanos.

Es por ello, que el presente estudio busca fortalecer los campos de conocimientos en distintas áreas. El entramado que despliega la posibilidad de conocer más sobre un elemento esencial en la sociedad mexicana permitirá ver desde distintas perspectivas la importancia de la salvaguarda del patrimonio cultural de la humanidad. Pues, ya que la práctica del mariachi puede transformarse y actualizarse con el paso de los años, el tener un registro de cómo se transmiten los saberes de estas figuras, posibilitará pensar en nuevas alternativas de salvaguarda. Al tiempo, es necesario identificar las características peculiares que tiene el aprendizaje del oficio del mariachi, debido a que refleja la carga cultural que tiene la población mexicana. La manera de aprender el oficio se encuentra relacionada con formas de vivir, convivir con la gente, expresarse y sentir; la música mexicana expresa la cultura de la que proviene.

En este sentido, en el marco académico pedagógico, entender cómo es la Educación Musical de un oficio como el referido, permitirá explorar campos no solamente institucionales, pues el oficio del mariachi no ha sido sólo salvaguardado en el campo de la educación formal; debido a la variedad de saberes que se ven involucrados en el oficio, también es necesario pensar en los campos de educación no formal y educación informal, en los cuales los actores tienen

aprendizajes diversos correspondientes a distintas formas referentes a las características propias que exige la labor como mariachi y que se muestran en la presente investigación.

Así, como se verá más adelante, se sostiene que la música en México no tiene tanto peso en la educación que se imparte, al menos a nivel básico se puede encontrar que la Educación Musical es parte del *curriculum* establecido a nivel nacional normalmente contenido en materias sobre educación artística, en las que depende del maestro o de la institución, en el caso de que sea privada, si se tienen clases especializadas dirigidas a esta disciplina artística o si simplemente se ve como un tema más de la asignatura. Como lo menciona Fernández (2003) “se ha dado prioridad a la ciencia y al campo económicamente productivo, [...] lo cual vuelve a dejar pendiente el concepto de educación musical y su enseñanza especializada” (p.92). De tal manera que el acercamiento de la población mexicana a este arte no se atiende a profundidad.

Las personas que se dedican formalmente a la música han tenido que buscar otras opciones que les permitan ejercer como profesionistas en el campo laboral y artístico. Los mariachis no han sido la excepción. Si se buscara rastrear al mariachi de acuerdo con una profesionalización acorde a una educación formal, sería complicado. La mayoría de los músicos dedicados a esta rama han aprendido de distintas maneras que han desembocado en una misma figura. La educación formal que se ofrece en México a quienes quieren dedicarse a esta tradición tiene una oferta escasa. Los jóvenes que buscan ser mariachis difícilmente pueden encontrar opciones que se acerquen a su finalidad en instituciones como la Escuela Superior de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes, el Conservatorio Nacional de Música, también del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), o la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Estas tienen planes de estudios vinculados con el mismo ámbito; sin embargo, no consideran particularmente al mariachi en el perfil de egreso de sus estudiantes.

En México, en la educación superior sólo existen dos instituciones que se encargan específicamente de la formación de mariachis, una en la Ciudad de México y la otra en Guadalajara. Por ejemplo, la escuela Ollin Yoliztli tiene un proyecto de Educación Musical creado en 1981 que concilia en su perfil tanto la música clásica como a la música tradicional mexicana (Palacios, 2013). La música popular, o el folklor de la sociedad nacional es incorporada ahora a los planes de estudio al nivel de la música occidental.

La incorporación de la música mariachi en una institución educativa surge hasta el año 2012; con el encabezado “Ya será oficial estudiar para mariachi; abren la primera escuela” un

periódico mexicano publicó: “pese a que para algunos ser mariachi es un estilo de vida cuya escuela es la calle y su clave del éxito la experiencia, México ha decidido profesionalizar a estos músicos y hacer que sea posible conseguir un título oficial en la primera escuela del mariachi, creada en Ciudad de México” (NOTIMEX, 5 de septiembre 2012).

La anterior noticia demuestra cómo había una búsqueda de la aceptación de los mariachis como profesionales en su rama y una preocupación latente por conservar los saberes del oficio a través de la estructuración de los mismos y la enseñanza de la tradición. Así, se habla también de una exigencia de la población por recibir formación en tal ámbito, pues los planes de estudio toman en cuenta distintos diagnósticos como el de la demanda laboral; del contexto en donde, por mencionar algo, se ve el impacto que tendrá el egresado en su zona de influencia; de localidad, que considera por ejemplo la actividad económica; y, por supuesto, el educativo (Márquez Algara, 2015, p.48-49). Es decir, el plan y aún más la escuela se crea con base en las necesidades o aparentes carencias que plantea la sociedad.

Aquellos que desean obtener el conocimiento necesario para ser mariachi se han valido de otras formas no tan comunes de aprender el oficio. Al ser el mariachi valorado primero como arte popular no es completamente considerado por las academias, pues para parte del pueblo mismo o de los portadores de la tradición; es un oficio que, además, tiene un origen en zonas anteriormente alejadas a los centros.

Los mariachis pueden encontrar apoyo en el ámbito de educación no formal tomando clases particulares o cursos aislados sobre el instrumento que quieran tocar, lectura de partituras o nociones básicas sobre la música para adaptarlo a las exigencias del campo en el que van a interpretar y al grupo al que se van a integrar. José Cervantes Ramírez (En Jáuregui, 1999) apunta:

Los mariachis, sin ninguna escuela, aprenden a tocar sus instrumentos enseñándose unos a otros, de hecho son músicos, pero músicos líricos, aprendían y aún ahora muchos se aprenden las piezas de oreja, para tocarlas sin ninguna regla y sí con todos los defectos a que conduce la falta de escuela. Defecto característico es el manejo del arco de un violinista mariachi, y que encierra todo un poema de alma de artista. (p.211)

Entonces, se plantea la posibilidad de profesionalizar al mariachi. Este autor menciona que incluso esos defectos que no corresponden a cánones estéticos implantados por la academia, o a técnicas de ejecución específicas, son parte del ser mariachi. Aprender el oficio no se encierra en

un sólo ámbito educativo, es la riqueza de las posibilidades que tienen para aprender y enseñar lo que mantiene aún en vigencia tal tradición. Además, “todos sabemos que la escuela no es un espacio para la formación de artistas, pero entendemos que debe ser facilitadora del conocimiento de los lenguajes expresivos por ser estos un importante medio de comunicación y de fomento del espíritu crítico” (Díaz, 2004, p.1). La escuela no tiene todas las herramientas para convertir a los estudiantes en mariacheros, pero sí les ofrece algunas para acercarse a su meta, así como pueden hacerlo más opciones de formación. Las instituciones de enseñanza en materia de Educación Musical han demostrado no ser fértiles (Aharonián, 2009, p.71).

Otros músicos se dedican al oficio porque vienen de una tradición que es heredada por generaciones. Eso en muchas ocasiones significa que los familiares son quienes les enseñan lo básico; asimilan y aprenden todo ello de una manera más sencilla, ya que viven en un contexto que los permea de significados, costumbres y códigos de comportamiento afines a este grupo de músicos. Los más jóvenes son marcados por su entorno y por la convicción que los lleva a adquirir los saberes básicos para mantener viva esta práctica cultural.

Los mariachis modernos mexicanos tienen una formación musical muy variada pues, aunque asistan a las escuelas de esta disciplina, no olvidan los ámbitos de educación no formal e incluso informal. Respecto al panorama, no se descarta que “un músico de conservatorio también cuenta con cierto *capital artístico* que puede ser de utilidad en su acercamiento a la música popular” (González, 2007, p.7), por lo que es un vaivén en el que se envuelven los mariachis para su labor. Los grupos se enriquecen de la diversidad educativa de los participantes.

Así, la presente investigación parte de la siguiente pregunta: ¿cuál es la experiencia de los mariachis modernos mexicanos en torno a la Educación Musical? De esta manera, se puede observar cómo los sujetos educativos que se retoman son los propios mariachis, ya que son las figuras representativas en las cuales se refleja la formación como músicos.

El objetivo principal de la investigación que se busca cumplir es comprender la manera en la que estos músicos aprenden los saberes del mariachi. Además, se considera alcanzar los siguientes objetivos secundarios: identificar cuáles son los elementos que intervienen en su Educación Musical y quiénes son las figuras que apoyan o guían su formación. Para ello se realizarán Historias de vida, pero antes es necesario explorar el concepto de Educación Musical. En otras palabras, este trabajo es un estudio cualitativo cuyo interés es entender cómo

aprenden su oficio los mariachis, por lo cual, no interesa comprobar alguna teoría musical existente puesto que no hay alguna que atienda al sector de los mariachis o músicos informales.

La organización de esta tesis es en cuatro capítulos. En el primero se aborda el concepto de Educación Musical el cual se creó con base en una revisión documental. El segundo capítulo muestra de manera breve la historia del mariachi recopilando las discusiones sobre la construcción de la imagen de estos músicos y su identidad para así comprender el origen del oficio. El siguiente capítulo habla sobre la metodología que se retomó para realizar la investigación para así dar paso al capítulo donde se muestra el análisis de los testimonios de los participantes. Finalmente, se cierra con los comentarios finales y conclusiones sobre el trabajo en general.

CAPÍTULO 1. ESTADO DEL CONOCIMIENTO: LA EDUCACIÓN MUSICAL

El propósito de este capítulo es presentar la revisión de la literatura con respecto a la Educación Musical dado que permite comprender cómo es que se ha tratado este tema y, así, acuñar un concepto propio que oriente a la investigación de una manera más clara. Para ello, se busca mostrar lo que se ha trabajado desde la academia con base en la Educación Musical para comprender y señalar de qué manera se ha construido el mismo concepto y así poder retomarlo en el desarrollo de la investigación. Por tal motivo, se muestra aquí el resultado de una revisión de literatura que visibiliza qué es lo que se ha estudiado en este campo. Así, la organización del capítulo se compone de cinco apartados; el primero consiste en la presentación de las categorías que se hicieron de acuerdo con la revisión documental. Estas son: Profesionalización en Educación Musical, Educación Musical dentro del *curriculum* oficial y, este mismo tema, en el contexto de educación informal.

La revisión de literatura que se hizo para este trabajo fue general, sin discriminar si se referían a la educación brindada en las escuela, clases particulares o actividades de ocio nada más, por decir algo. Sin embargo, los resultados de la búsqueda sí arrojaron investigaciones que se concentraban más en una u otra y es parte de lo que se observará más adelante. Por otro lado, en el capítulo también se muestra qué se entiende por Educación Musical en este trabajo, gracias a la discusión de diversos conceptos creados por otros autores y que sirvieron como base para la construcción de uno que será el eje de este trabajo. Finalmente se plantean algunas consideraciones sobre lo revisado y que sirvieron como foco de atención para la investigación.

1.1 Precisiones sobre la revisión de la literatura

Para hacer la investigación documental, se recurrió en primera instancia a motores de búsqueda principalmente en internet en los cuales se arrojaron artículos, libros y memorias de congresos que abordaban el concepto principal a tratar: Educación Musical. Se recuperaron más de 20 referencias. Las bases de datos a las que se acudió fueron: la Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal (Redalyc), la Biblioteca Digital UNAM y *Directory of Open Access Journals*. (DOAJ); de estas derivaron revistas electrónicas especializadas; éstas contaban con

archivos en formato PDF que podían ser descargados y de fácil acceso sin necesidad de estar registrada como usuario, lo que facilitó la recopilación de información.

La revista más recurrente se llama LEEME cuyas siglas significan Lista Europea Electrónica de Música en la Educación, esto da cuenta de que es en el continente europeo en donde se ha tratado mayormente el tema, pues a su vez empata con los modelos de Educación Musical que se basan en la construcción de conservatorios y escuelas de educación superior donde la tradición comúnmente se mantiene en materia de cultura occidental y donde en pocas ocasiones se habla sobre la música popular que, en el caso de este trabajo, se rescata a partir de los propios transmisores de la música de mariachi.

En la misma línea, lo que mostró la revisión fue que los autores que se han dedicado a producir textos académicos de esta temática se desenvuelven profesionalmente en universidades internacionales y en menor cantidad en instituciones de educación superior e institutos de investigación mexicanos como el Centro de Investigación y de Estudios Avanzados (CINVESTAV), de origen politécnico. En esta lista también figura la UNAM debido a la oferta educativa que brinda en torno al arte.

Es hasta los años 2014 y 2017 que se presenta un aumento en la cantidad de trabajos dedicados a este ámbito educativo, principalmente porque se replantean cuestiones sobre *curriculum*, diversidad cultural y música popular. Así como innovación tecnológica en educación a distancia y la posibilidad de emplearla en Educación Musical. Sin embargo, aún la mayoría de las publicaciones son de España; es en este país donde se implantó una nueva reforma en la educación bajo la Ley General del Sistema Educativo (LOGSE) desde 1990 (Chao Fernández, Mato Vázquez y López Pena, 2015); Los efectos de la ley se comienzan a hacer presentes después de un periodo considerable de desarrollo y la demanda o necesidad de trabajos académicos al respecto ha crecido. Caso contrario de lo que sucede en México.

En lo que respecta al tipo de educación en la que se concentran los autores, el foco está en estudios en educación formal, es decir, le dan prioridad a la educación que ofrecen los sistemas educativos oficiales por lo que, nuevamente, aquellas tradiciones que han sobrevivido gracias a la tradición oral y a las prácticas que se transmiten durante generaciones, no están necesariamente presentes, pues no se abordan a profundidad en este ámbito. Pero, sorprendentemente, de lo

consultado sí existen investigaciones que desarrollan el tema de Educación Musical con base en educación informal; cómo aprenden los sujetos sobre esta área en contextos marcados por la familia, relaciones con amigos o con quienes ejercen la música, etcétera.

En virtud de que los trabajos en educación formal se hacen notorios, se observa que el nivel educativo que es tratado frecuentemente, como ya se dijo, es educación superior; es en las universidades, Normales y conservatorios donde se puede acceder a una Educación Musical más especializada y donde se forman los profesionales que posteriormente se dedicarán a ser intérpretes, concertistas, directores o, como es sabido, docentes. Esto se refleja en artículos de revista como “Análisis de los planes de estudio de formación del profesorado de Música: México y Centroamérica” (Cisneros y Canto, 2010), donde se ve que la atención se focaliza en la formación de profesionales capacitados para ser profesores. Estos son estudiados en torno a su práctica profesional y a su preparación para la impartición de clases en esta índole; también se consideran a estudiantes, directivos y profesores, pues los puntos de vista de ellos ayudaron a comprender de qué manera se da la materia de Educación Musical.

Además, se observaron dos vertientes respecto a los sujetos educativos tratados: la primera estudia a los alumnos en carreras afines a Educación Musical y la segunda, el aporte de la misma materia en su formación integral desde niveles básicos. Sin olvidar a otros dos tipos de sujetos, éstos fueron extraídos de artículos que hablaban sobre educación informal, “Iniciación a la música en la cultura popular. Los instrumentos de uso infantil en la educación musical” (Beltrán Argiñena y Musikaren Txokoa, 2006) y “Antes se tocaba papel, se estudiaba con un maestro: Remembranzas de la educación musical rural en Totolapan, Morelos” (Flores Mercado, 2011). De esta manera, aparece lo que se ha denominado en este trabajo como músicos de oficio, ya que principalmente se habla de aquellos profesionales que no asistieron formalmente a estudiar un instrumento, técnicas de canto, ni abarcaron temas propios de la música de manera expresa.

Con relación a este último, se hace una aclaración sobre los músicos de oficio debido a que la formación de músicos profesionistas está envuelta en los docentes o en los estudiantes, ambos pertenecientes a educación formal. Así, hacer investigaciones sobre este tipo de trabajos que se encuentran conocidos como oficios resulta enriquecedor debido a la falta de sistematización que existe acerca de sus experiencias.

En otro caso, también es común que se indague sobre el nivel básico, pero en su mayoría se refieren a preescolar o, como lo llaman los autores, dependiendo del sistema educativo,

educación en la primera infancia. Estas obras se acercan tanto a profesorado que labora en dicho nivel, por mencionar una referencia; “La Educación Musical a Nivel Preescolar: El Caso del Instituto de Educación del Estado de Aguascalientes, México” (Capistrán, 2016), como los efectos de la música en el *curriculum* de los más jóvenes.

Por último, en cuanto a media superior, al menos en México el equivalente a este nivel serían los propedéuticos que deben cursar los estudiantes que ingresan a conservatorios o escuelas superiores de música como parte de los requisitos para la licenciatura, por lo que realmente no se pone atención ya que los resultados de su formación, aparentemente, se verían reflejados en el acceso a los estudios que ellos deseen. Dado este panorama general, a continuación, se muestran las categorizaciones que se hicieron de acuerdo con los textos que conforman el estado del conocimiento sobre Educación Musical. En ellos, se muestra de manera más concreta cómo es que se ha tratado el tema para así pasar a una concepción propia sobre el mismo.

1.2 Profesionalización en Educación Musical

Resulta interesante revisar textos acerca de Educación Musical y cómo ésta se ha conformado como parte de una estructura de conocimiento que se preserva en instituciones; la tendencia es formalizar la instrucción musical en donde se comenzó a diferenciar los saberes en torno a la música que eran considerados como verdaderos y los inferiores, ya que no respondían al modelo educativo musical que había implementado el Conservatorio, entendido como estructura legitimada en Educación Musical (Martínez y Tovar, 2017).

Así, como lo sostiene González (2007) a partir de los cánones establecidos en las instituciones y debido a la estructura musical reconocida, se tiende a saber de antemano en los planes de estudio qué géneros, compositores, estilos y repertorios musicales serán enseñados y practicados por los estudiantes. Al mismo tiempo, se sabe cuál será la inclinación práctica de los profesionales pues la mayoría sigue reproduciendo los contenidos que fueron parte de su formación y a los que se tuvieron que incorporar para lograr la expedición de un papel que los avalara como expertos. Esta idea es expuesta igualmente por Vicente y Aróstegui (2003) quienes apuntalan que la formación musical en los conservatorios está dedicada a dos propósitos: conservar tradición musical occidental y expedir títulos, lo que podría traducirse como un posicionamiento y formación artística ante la profesionalización.

Ciertamente otra de las preocupaciones está dedicada a la cultura que los profesores de Educación Musical van a transmitir. El autor Juan Pablo González (2007) sitúa el problema de la enseñanza profesional de la música popular desde una perspectiva histórica y cultural. En su texto menciona cómo es que se ha priorizado la enseñanza de la música que se considera como culta en vez de la popular, debido a la sistematización con base en los conservatorios.

Consecuentemente, se marcó una diferenciación entre quienes se dedicaban a la música como parte de un oficio, donde sus saberes no estaban considerados dentro de la legitimidad, y de los propiamente considerados como profesionales. Estos cambios realizados, basados en una lógica organizacional de la música academizada, derivaron en roles que determinan qué caracteriza a un músico experto, por lo que el sentido de inferioridad, o bien, sobrevaloración hacia y entre los músicos se hizo presente y jerarquizó a los profesionales de la música (Martínez y Tovar, 2017).

En este sentido, se piensa en el profesional de la música como aquél que es capaz de reproducirla o crearla con base en los conocimientos adquiridos mediante una institución que facilita mediadores para lograr comprender y direccionar contenidos de acuerdo con el aprendizaje y las necesidades profesionales que se le presenten. Sin embargo, a pesar de la expedición de títulos y años de preparación, es una realidad que los profesionales en este ámbito tienen dificultades para encontrar un lugar en dónde laborar. Esta preocupación no sólo aqueja a los estudiantes sino a los propios padres, que al sentirse inquietos por el futuro de sus hijos y por el cumplimiento de las expectativas que ellos conformaron, apoyan en mayor o menor medida a los futuros músicos, lo que de alguna manera afecta el desempeño de los estudiantes.

Dicha situación se relaciona con el apoyo económico variado que los padres otorgan a los hijos, ya que puede ser en gran cantidad cuando se trata de proporcionarles el instrumento para estudiar. Además, la motivación que reciben constantemente los interesados aunada a que deben estudiar dos carreras, por si este arte no es su sustento principal, hace que los profesionales en la música no puedan poner completamente su empeño en su educación como profesionales lo que derivaría en una formación que no fue aprovechada en su totalidad (Guerrero y Narváez, 2013).

Sin embargo, sigue existiendo un interés expresado por las personas para ingresar a carreras afines a la música. Estas acceden mayormente a licenciaturas pues es donde se da una educación especializada conforme algún instrumento y retoman materias que los hacen ser cada vez más expertos en interpretación, dirección, composición y otros elementos que pueden desarrollar.

Los estudiantes normalmente piensan que egresarán y podrán dedicarse a alguna cuestión que previeron, como los puntos que ya se mencionaron antes. Pero hay conciencia, más de los profesores que ya se enfrentaron con el campo laboral, de que no siempre va a ser así. Por lo que las tendencias actuales se han inclinado a considerar materias sobre Pedagogía Musical, Didáctica y prácticas profesionales con base en la docencia debido a la oferta y demanda de los profesores en materia de educación artística, o bien, de Educación Musical específicamente.

Como parte de su formación, respecto a la Didáctica, se agrega que es necesario considerar los propios saberes de los estudiantes para cambiar las prácticas de enseñanza y transformar el modelo punitivo de la formación musical que hasta la fecha se ha impartido y así lograr una reflexión y reconceptualización del conocimiento respecto a la música (Martínez y Tovar, 2017); es decir, los estudiantes cuentan con un bagaje cultural y conocimiento sobre otras prácticas relacionadas con la música que no se encuentran totalmente consideradas dentro de la estructura de sus planes de estudio. Por esa razón y debido a la demanda que se genera actualmente, es preferible establecer modelos de enseñanza que retomen y revaloren lo que saben los alumnos, pues si estos están en contacto directo con el contexto en el que crecieron y en el que se desenvolverán más adelante, lo correcto sería que no se limitara su entorno educativo.

Pero, si de la misma forma se empieza a considerar que su formación debe responder a la demanda laboral a la que se van a enfrentar los egresados, entonces es imprescindible saber qué está sucediendo con su formación, cuál es la mirada que tiene al respecto de esta y cómo establecen un vínculo de aceptación, si es que la hay, respecto a su posible desempeño como docentes.

Si ya se explicó qué es un músico, entonces ahora cabría la pregunta sobre qué es un maestro de Educación Musical y cómo se relaciona con el profesional en la misma materia de estudio. Para ello, en la Universidad de Illinois en Estados Unidos se realizó un estudio de caso (Aróstegui, 2004) en el que se observó que las tres estudiantes entrevistadas coincidían en que un maestro debe tener una buena ejecución o ser un músico excepcional, pues si sus saberes guían apropiadamente su práctica profesional, también tendrían los conocimientos y habilidades indispensables para enseñar y ser un apoyo para futuros alumnos interesados en la materia. Además, otro aspecto que se agrega, con base en los resultados de la investigación, es el vocacional: no sólo se trata de tener los conocimientos técnicos y metodológicos musicales, también se debe tener la disposición por ejercer la docencia.

En efecto, atender la estructura de trabajo resulta trascendental, de tal forma que también ver qué ofrecen los planes de estudio para la formación de los estudiantes es una cuestión que preocupa a autores como Cisneros y Canto (2010). Ellos hacen un estudio sobre los planes ofertados en educación superior para la formación de profesionales de música cuyos perfiles de egreso también consideren la docencia. Su objetivo fue entender cómo es la formación de los futuros educadores musicales en las instituciones especializadas en esta rama del arte, desde el acercamiento curricular e institucional pues, como tema emergente, era necesario voltear la mirada a instituciones latinoamericanas que probablemente seguían el mismo modelo educativo occidental que planteaban los conservatorios.

Los resultados mostraron que justamente los planes de estudio de países de Centroamérica y México eran parecidos en algunos elementos. Aunque, no se contó con toda la información porque posiblemente no tomaron en cuenta gran parte de los puntos a desarrollar para la implementación y diseño de un plan de estudios o, en su defecto, como consecuencia de la poca claridad en su formación pedagógica musical. Además, como dato relevante, mediante entrevistas a los profesores y revisión documental en las páginas oficiales de las universidades, se mostró que quienes son formados en éstas últimas le dan mayor importancia al aspecto musical y los que son formados en las escuelas Normales se interesan más por el ámbito pedagógico en comparación con los primeros (Cisneros y Canto, 2010). Esto mismo deriva en que en general se prepare más a los estudiantes para ser profesores.

En la investigación anterior se habló sobre la formación en general, pero hay profesores que se especializan en áreas sobre educación especial. Éstos futuros docentes podrían utilizar a conveniencia la Educación Musical para fortalecer las habilidades cognitivas y sociales de sus alumnos. Entonces, en uno de los estudios que se dirigen a esta temática se plantea las siguientes preguntas: “¿De qué manera los estudiantes de educación especial conciben a la Educación Musical? ¿Estarán dispuestos a implementar en su práctica docente la Educación Musical?” (Gutiérrez-Cordero y Saro, 2000). Al respecto, los futuros profesores y profesoras señalaron en cuestionarios que sí consideran pertinente el uso de la Educación Musical en su práctica, lo cual supondría que sería oportuno recibir formación que considere materias relacionadas con la Pedagogía Musical.

En esta misma línea, la formación de profesores especializados en impartir materias sobre educación artística ha sido diversa. Justo hay una investigación, que implementó entrevistas y

cuestionarios sobre docentes en la materia en comunidades gallegas, que arrojó evidencia sobre la formación del profesorado donde se presume que ellos provienen de distintos planes de estudio que pueden resultar obsoletos, no tienden a estudiar alguna especialidad y pocos son quienes verdaderamente estudiaron específicamente para profesores de la materia. Sumado a esto, los profesionales no tienen conocimiento amplio sobre Pedagogía Musical, por lo que no ponen en práctica las metodologías adecuadas o las reinterpretan para cumplir sus objetivos. En contraste, los profesores señalan que es importante qué método se usa porque contribuye a la formación integral del alumnado (Chao Fernández et. al, 2015).

Lo anterior da cuenta de cómo hace falta atención a los planes de estudio y la complementariedad de ellos o énfasis en aspectos de Pedagogía relacionados a la música para que los profesores cuenten con los conocimientos y herramientas correctos para su práctica, porque, en última instancia, afecta a los estudiantes que están bajo su cargo.

Otra investigación (Capistrán, 2016) que se hizo con la misma línea con perspectiva a los docentes pero en el contexto mexicano, se centró en el estado de Aguascalientes donde debido a la necesidad de saber cuál era la situación de los profesores que ejercían en educación preescolar, el instituto de educación del mismo estado, promovió el diagnóstico para saber si los profesores estarían preparados para que el gobierno impulsara la educación artística, que incluye danza, teatro, música y artes plásticas como eje curricular.

Para lograr articular el estudio, se convocaron a los maestros que impartían esta materia y se les hizo encuestas para saber con qué conocimientos contaban sobre Pedagogía Musical, cuál era su nivel de estudios y cuáles eran sus aspiraciones en torno a su capacitación continua. Los resultados constataron que los profesores no están preparados para dar la materia de educación artística en su complejidad ya que los profesionales no tienen conocimientos suficientes sobre las cuatro artes bajo las que guiarían la educación de los niños. Asimismo, gran cantidad de los profesores sólo cuentan con carreras técnicas referentes a la música, propedéuticos o su preparación fue dada por casas de cultura, es decir, acudieron también a la educación no formal.

Otro de los aspectos que generan cambios en la Educación Musical son las políticas educativas. En el contexto español es a partir de 1990 que se promulga la L.O.G.S.E, como ya se ha dicho. Esta ley se basa en una reforma educativa donde se consideran los conservatorios al igual que otras instituciones de la misma índole, pues se debían superar las carencias del sistema en general. Por lo que, para saber cuáles eran éstas, se da pie a las investigaciones en materia de

Educación Musical. La investigación “Formación musical y capacitación laboral en el Grado Superior de Música, o el dilema entre lo artístico y lo profesional en los Conservatorios” (Vicente y Aróstegui, 2003) muestra la disyuntiva sobre qué se debe priorizar en la educación para ser artistas o impartir los conocimientos que serán útiles, aunque no estén ligados por completo a las expectativas de los estudiantes.

Para recopilar los puntos de vista del alumnado y profesores, se hicieron entrevistas a profundidad y semiestructuradas con la finalidad de obtener la apreciación de ambos sujetos educativos sobre las materias, el plan de estudios y la diferencia entre estos. Además, los investigadores, buscaban, dentro otras cosas, conocer si la formación que recibían los estudiantes empataba con la realidad laboral a la que se enfrentarían (Vicente y Aróstegui, 2003).

En las investigaciones y ensayos citados en este apartado, fue común que se recurriera al estudio de alumnos que ingresan en planes de estudio de educación superior en música, a los profesores que ya egresaron y que se dedican a impartir Educación Musical o bien al estudio documentado para complementar los hallazgos realizados y poder contrastar la información. Así, se devela cómo se está haciendo una generalización la cual declara que los músicos se dedicarán esencialmente a ser profesores, como se dijo al principio del apartado. Esto puede suponer un grave problema porque se están sosteniendo carreras que no ofrecen a sus estudiantes un campo laboral en el cual se puedan insertar de acuerdo con sus intereses primordiales; a menos que los futuros profesionistas elijan una licenciatura en las Normales, no tienen como prioridad egresar y estar a cargo de algún grupo o laborar como maestros particulares.

Además, en el caso de los profesores que ya están ejerciendo, se observa que no cuentan con los conocimientos adecuados en la materia, tampoco se involucran en educación continua o cuando lo hacen, ésta no está avalada por las instituciones oficiales ni se les expide algún comprobante sobre los estudios realizados. En este sentido, las instituciones, mayoritariamente en América Latina, tendrían la obligación de tener una oferta educativa amplia que permita la capacitación continua de los profesores en materias de educación artística.

Respecto al tema de tesis presentado, también se observó que en la mayoría de los marcos referenciales no se conceptualiza lo que se está entendiendo por Educación Musical. Sin embargo, sí se mencionan métodos específicos como los de Dalcroze, Orff, Kodaly y Suzuki (Capistrán, 2016), aunque no ahondan en ellos, se indican en las encuestas y entrevistas cuando se quiere saber qué tantos conocimientos poseen los maestros sobre estos métodos.

1.3 *Curriculum* y consideraciones sobre Educación Musical como asignatura

En la formación de los individuos es apremiante reparar en la Educación Musical. Diversos autores e investigaciones, como los que se mencionarán a continuación, defienden la conveniencia de incluir esta materia dentro de la estructura curricular en los sistemas educativos pues es parte de la cultura y, al mismo tiempo, apoya en la formación integral de los sujetos.

De acuerdo con lo anterior, por ejemplo, en México se ha pugnado por el acceso y conceder a la población la Educación Musical en carácter de educación obligatoria. La autora Aldara Fernández (2003) expone que la educación artística en México es elitista, pues no cualquier ciudadano puede acceder; discriminatoria porque marca una diferencia entre quienes tienen acceso a la cultura por medio de esta formación y excluyente al no considerar a toda la población. Así, aunque en México existan leyes y artículos con referencia a la educación, en esencia el tercero constitucional, no hay la oportunidad de estudiar en materia musical pues es hasta los niveles más altos que esto es viable si se tienen recursos; la ambigüedad que se presentan en las políticas culturales y educativas es favorecedora para muy pocos ya que se trata de no ofrecer las mismas posibilidades a todos los mexicanos. Simplemente se trata a la Educación Musical, específicamente, desde el fomento de la creatividad, expresión y creación artísticas, pero no se atiende propiamente en el currículo escolar.

Si bien es cierto que hay esfuerzos y estipulaciones desde las leyes y artículos para reconocer la educación integral por el beneficio que supone para los ciudadanos el recibir una formación completa, en México no es común que se ponga cuidado al arte en general. Son pocos los que se dedican a la música, lo que es un reflejo también del estatus que se transmite y se tiene con base en el reconocimiento de quiénes pueden mantener la alta cultura en su formación. Por lo tanto, la Educación Musical si se aparta de la oferta educativa de las poblaciones en general, ocasiona brechas entre clases sociales y limita el cúmulo de conocimiento que tienen los ciudadanos.

De la misma manera Vilar i Monmany (2004) defiende que la misma materia debe integrarse en el *curriculum* escolar justificando esta premisa en que si se considera la música como un elemento educativo que incide en el desarrollo de determinadas capacidades físicas y psíquicas del individuo, que lo enriquece para su inserción en un contexto social y cultural específico, entonces la escuela debería asumirla en la educación que ofrece.

En el mismo texto, se sitúa al proceso de enculturación que “se refiere a la influencia que el entorno más próximo ejerce sobre el desarrollo de determinadas capacidades y habilidades de los seres humanos -y en particular los niños y adolescentes- como miembros de una colectividad” (Monmany, 2004, p. 3), es decir, no sólo es el factor artístico el que se atendería al integrar la Educación Musical, sino que es igualmente una forma en la cual la juventud puede participar en la dinámica social próxima.

En esta relación con la cultura y sujeto, es donde éste último genera una identidad y posicionamiento ante el otro. Es Porta (2007), quien señala que la expresión musical puede tratarse para dar cuenta de la relación entre las personas y lograr que el sujeto sea crítico y sea capaz de desenvolverse en la interculturalidad. Es mediante el consumo de la música que los jóvenes pueden aprender sobre otras culturas y apropiarse de otras aptitudes que no pertenecen forzosamente a su contexto, o sí, según sea la situación.

La misma autora menciona que tomando las características de la diversidad presente en la música y las posibilidades que supone el trabajar con base en este arte para la identificación de particularidades, actitud de respeto ante los demás y el reconocimiento de sí mismo, sería adecuado integrar la Educación Musical en el currículo, pues en un marco actual de pluriculturalidad e interculturalidad suena imprescindible atender cuestiones de índole interdisciplinaria para la formación integral de la juventud. Por el contrario, se evidencia que hay pocas investigaciones dedicadas a este tema.

Como se vio, la música no sólo es útil para desarrollar habilidades mentales, también implica las referentes a las sociales, ya que valores y posicionamientos críticos ante la sociedad se cimentan por la transmisión cultural que supone la música si ésta es direccionada, no sólo por medios de comunicación, sino por el actuar desde el área pedagógica. Es más, la Educación Musical puede generar conciencia crítica en los jóvenes y niños, como lo demuestra un estudio realizado en Colombia, donde los autores optaron por la observación participante, entrevista en forma grupal e individual a profundidad. El trabajo se realizó en la comunidad de La Pamba y fue trabajado con base en el pensamiento de Paulo Freire (Martínez, Mesa Restrepo, Piarpuzán Quiroz, Moncada Quinto y Martínez Riaño, 2015).

Continuamente, se explicitaron en los resultados de esta tesis dos tendencias; que las prácticas pedagógicas no consideran la formación musical como posibilidad para desarrollar el

pensamiento crítico de las personas y que la Educación Musical puede usarse como medio para transformar la sociedad y para formar armónicamente a los sujetos.

Como en la investigación anterior, el énfasis en los más jóvenes cobra protagonismo; es en los pequeños que se pueden desarrollar las habilidades musicales con mayor fluidez desde las materias que se imparten en las escuelas. Por ejemplo, en el estudio de Bernal (2000) se plantearon preguntas referentes a lo anterior; su objetivo era conocer si en las comunidades andaluzas se hace caso a los contenidos musicales del *currículum*, lo cual después de la investigación, se señaló que fue negativo, ya que los profesores no retomaban los métodos adecuados para la formación en materia de Educación Musical por lo que los conocimientos no eran adquiridos en su totalidad.

Por otra parte, otro de los temas que se han tratado es cómo lograr que la Educación Musical figure en las *curricula*, si en la actualidad las personas no consideran el arte como algo productivo. Basados en el ensayo “El valor del arte en el proceso educativo” (Palacios, 2006) es substancial fundamentar la presencia del arte desde otras perspectivas que no tengan base en ideas socioeconómicas y de estatus que se otorgue a una persona si se dedica a la música. En el texto se recopilan aportaciones desde distintas disciplinas para justificar la importancia del arte en la educación de los individuos como la Filosofía, las neurociencias, la Psicología y la Ética. En cada una se observa que el arte tiene repercusiones en el desarrollo físico y mental, al igual que en cuestiones sobre el desarrollo de otras inteligencias como la musical y espiritual, retomando la teoría de las inteligencias múltiples de Howard Gardner complementada con la idea de que, mediante el arte, las personas pueden conectarse y entender los sentimientos, emociones y afectos (Palacios, 2006).

La idea anterior es compartida por otro autor, quien señala que la Educación Musical es:

Un factor importante en la formación del ser humano; desarrolla su sensibilidad, su sentido de la estética, sensorialidad, afectividad y ayuda a valorar tanto la cultura propia como otras. También es el surgir de un nuevo lenguaje de comunicación humana en donde intervienen factores como la convivencia, el respeto y la interacción entre personas que buscan un fin común, fin que se puede describir como expresión artística por medio de la música, cualquiera sea su manifestación. (Gamboa, 2016, p. 212)

Bajo esta definición se justifica una investigación en torno a cómo conciben la materia de Educación Musical los alumnos, profesores y directivos. El estudio obtuvo resultados

concernientes a que los estudiantes consideran la materia como una experiencia educativa distinta en comparación con las otras; ésta la disfrutan más y los mismos profesores señalan que se les da cierto grado de libertad pues la música debe deleitarse. Lo anterior se conjunta con que la materia significa también una oportunidad de desenvolverse en sus intereses, pues si se aprende lo básico, puede que en un futuro los alumnos se dediquen a la música. Contrariamente los directivos no priorizan esta asignatura; su utilidad la ven cuando se organizan eventos en los cuales los alumnos hacen alguna presentación (Gamboa, 2016).

Por lo visto, la materia de Educación Musical es bien aceptada por los alumnos y plasman sus intereses en ella; ya es aceptada desde modelos tradicionales de aprendizaje y con materiales de la misma índole. Pero las nuevas tecnologías en educación han tomado partido en muchos de los ambientes. Éstas pueden usarse como instrumentos para mejorar el aprovechamiento de los alumnos sobre diversos contenidos, por lo que se muestra como una posibilidad de crear apoyo didáctico o incluso, como una manera de obtener materiales extras para el estudio sobre alguna asignatura. Así, la música no se ha quedado atrás en esta implementación de la tecnología disponible.

Lo tecnológico supone un apoyo a la Educación a Distancia (EAD); esta modalidad puede ser usada para impartir asignaturas y ha sido una tendencia en la educación como consecuencia de la demanda sobre Espacios Educativos Virtuales (EEV). Anteriormente pudo pensarse que sería imposible concebir la tecnología para ser aplicada en Música, sin embargo, ya se está considerando debido a que se entiende la Educación a Distancia como “la educación donde los espacios físicos, las barreras geográficas y los tiempos —cronológico o individual— pueden no ser lineales, tampoco concomitantes entre maestro y estudiante. En EAD, así como en la educación presencial, los estudiantes son estimulados, con más o menos énfasis, a buscar su propia formación” (da Silveira Borne, 2016, p.235).

La investigación de la que parte este último concepto analizó cómo se trabaja la Educación Musical a distancia con universitarios de contexto brasileño. De las encuestas derivaron que los EVA suelen ser apropiados siempre y cuando se cuente con una interfaz rápida y que el profesor que guía las actividades del alumno esté al pendiente y funja también como motivador.

De igual manera, para finalizar este apartado, en las referencias encontradas, figuró otra investigación que pretendía evaluar el uso de la realidad aumentada en niveles básicos (Cote y Díaz, 2017); puesto que los jóvenes cada vez se encuentran más en contacto directo con el uso de

la tecnología, ésta podía ser usada para impartir la asignatura mencionada. Se establecieron grupos de control en los que se observó si la educación tradicional sobre la música y en la que se implementó la realidad aumentada, generaban alguna diferencia notoria en los alumnos. El principal resultado que arrojó fue que la enseñanza guiada por esta herramienta tiene mayor carácter motivacional para las generaciones más jóvenes, lo que repercute en su proceso de enseñanza aprendizaje de la música.

1.4 La música más allá del salón de clases: educación informal

Después de haber revisado la parte de educación formal del estado del conocimiento presente, se encuentra esta categoría que se refiere a la educación basada en las experiencias formativas fuera de sistema educativo, ya sea mexicano o internacional. La educación aquí tratada es la informal. Se hizo una consideración particular a ésta debido a dos textos que resultaron enriquecedores para el propósito del tema de esta tesis pues visibiliza que hay diversas maneras las que se aprende que en muchas ocasiones no tomamos en cuenta, como sucede con el caso del mariachi.

La educación no sólo está inmersa en centros educativos donde se puedan impartir talleres, diplomados o en instituciones oficiales, por mencionar algunos ejemplos. También lo está en otros espacios y formas al igual que la música misma. Ésta última rodea la vida diaria de las personas; puede ser escuchada cuando se viaja en el transporte, porque un amigo le recomienda a otro alguna canción y demás. Igualmente, la familia, la iglesia y las relaciones que establecemos con otras personas aportan de manera no consciente a nuestro acercamiento musical, pues se generan gustos, preferencias, aptitudes, se apropian formas de ver el mundo, etcétera.

Uno de los ensayos revisados, habló sobre la importancia de los juguetes como primeros instrumentos musicales para la apropiación de las habilidades y la inmersión de los sujetos desde edades tempranas en la vida de la sociedad a la que pertenece (Beltrán Argüñena y Musikaren Txokua, 2006). Mediante los juguetes, los sujetos aprenden cuestiones culturales sobre su entorno de una manera no precisamente planificada. Éstos, comúnmente, son usados para el entretenimiento de los más jóvenes al tiempo que son realizados por los adultos de la comunidad.

Este tipo de acercamiento promueve que la juventud aprenda sobre ritmo, melodías y tener cierto cúmulo de nociones acerca de la música. Conforme el sujeto se va relacionando con su comunidad en fiestas, eventos esporádicos propios de la cultura y hace uso de los juguetes o aprende a hacerlos, ya se ve envuelto en procesos de formación donde alguien más le está

transmitiendo ciertos saberes mediante algo que es común en la vida de las personas: un elemento lúdico.

Aunque el propósito de las autoras en su texto es evidenciar la posible incorporación de los juguetes en talleres o dinámicas más estructuradas, en el presente escrito se quiso plasmar cómo hay otras formas de fomentar la Educación Musical que apenas están siendo evidenciadas, pues al ser parte de la cotidianidad del individuo, suele no ser atendida desde la recopilación académica.

Otra de las experiencias sistematizadas que se encontraron fue una investigación sobre los músicos de una comunidad mexicana, titulada “Antes se tocaba papel, se estudiaba con un maestro. Remembranzas de la educación musical rural en Totolapan, Morelos” (Flores Mercado, 2011). En ella el objetivo que persiguió la autora fue, en un primero momento, reconstruir la memoria colectiva de la música, conforme a las bandas de viento, mediante entrevistas realizadas a músicos mayores de edad y a viudas. Esto le permitió dar cuenta de la transformación que se dio en la formación musical tras generaciones, como comparación de las más antiguas, y distinguir los elementos que componían la misma, como las maneras de transmisión, agentes educativos y el lugar que ocupaba el oficio en la comunidad.

En dicha investigación citada, puede observarse que aparece la palabra oficio con relación a los músicos. Lo cual la asemeja mucho con los mariachis. La indagación que hizo la autora se centró en los músicos que no habían recibido formación por parte de alguna estructura reconocida por el gobierno; eran ellos quienes preferiblemente se organizaban desde la familia, amigos, personas de la comunidad que realizaban otros oficios, entre otros, para aprender. Era un esfuerzo colectivo mediante el cual desarrollaron las habilidades para leer partituras y tocar instrumentos, el orgullo por pertenecer a una banda y el alcance que se generaba al ser músicos de oficio. Aunque ellos tenían la finalidad de seguir aprendiendo sobre la música, en el mismo ambiente que permeaba la comunidad se comunicaba lo necesario para ser músicos de diversas formas como entre pláticas, al observar a los otros miembros del pueblo, entre otras.

Si bien los mariachis modernos mexicanos no mantienen un arraigo tan fuerte con el trabajo en su comunidad, puesto que los grupos de mariachi normalmente se conforman por gente que viene de distintas localidades o, incluso, estados de la república mexicana, sí comparten cuestiones en común como el orgullo, la identidad, maneras de comportarse y de aprender comunes entre sí y con otros músicos que se desenvuelven de manera similar en cuanto al aspecto profesional.

De modo que, al testimoniar el proceso educativo por el que transitaron los músicos de Totolapan, también se pudo analizar cómo es que los cambios entre paradigmas informales educativos se han transformado o han prevalecido ante otros. Los mismos músicos y viudas señalaron que las generaciones más jóvenes han perdido el interés por aprender solfeo, ahora aprenden más de manera lírica, es decir, de oído. Y que la moda en música ha generado cambios en los instrumentos que son integrados, así como adaptaciones a las canciones y melodías que se interpretan, esto como secuela de la promoción de ciertos géneros musicales gracias a los medios de comunicación.

Recopilando la información de los estudios, hay otro elemento en común en ellos; se habla de la cultura popular. Eso puede ser comprendido si se repara en que la cultura permea nuestras prácticas diarias y se relaciona con el arte, pues la música es una de las formas de expresión de la sociedad. Incluso, en este caso se rescata el elemento popular ya que “la cultura popular de cualquier pueblo es la resultante de muchas experiencias colectivas, del conocimiento acumulado y transmitido de generación en generación; siendo uno de los elementos que más definen, determinan y diferencia a los pueblos entre sí, la música es una parte importante de ella. (Beltrán Argiñena y Musikaren Txokua, 2006, p.56).

La música, también se transmite por medio de las generaciones, como se ha dicho, y es ésta la que ayuda a que, como expresión de la cultura, siga prevaleciendo y refleje formas de ser, ver y actuar en el mundo. Asimismo, la música retoma los conocimientos que generan las comunidades, los recupera y hasta los transforma como principio de la humanidad. De hecho, hablando de las comunidades y sus expresiones culturales, se considera que “la educación musical tendría entre una de sus ventajas para caminar hacia el objetivo de la inter y multiculturalidad, la gran importancia que la música tiene para los jóvenes en su experiencia cotidiana, sin embargo, curricularmente no ha sido capaz de tender los puentes con dicha experiencia” (Pérez Expósito, 2006, p. 8). Es por esta razón que generar estudios sobre educación informal es potencialmente enriquecedor ya que, como se ha visto, en otros apartados, la Educación Musical se ha atribuido más a la educación formal y las tradiciones musicales son validadas desde el Conservatorio, aunque también en la cultura del pueblo hay prácticas artísticas que merecen ser recopiladas y valoradas.

Para que esto suceda, parecieron adecuados los instrumentos de recolección de información. En cuestión al ensayo que se mencionó, la revisión documental fue necesaria por la

poca información sobre la temática, y en el segundo texto, la entrevista biográfica permitió plasmar los puntos de vista y encontrar convergencias de vida de los músicos de oficio para también comprender cuál sería la diferencia en comparación con los músicos profesionales al apearse más a las experiencias de los testigos.

En esta categoría se pudo observar que existen experiencias educativas en entornos obviados y que necesitan ser atendidos, ya que es poca la cantidad de trabajos dedicados a la educación informal, aunque en el caso de la música popular es donde más se transmite. Así, la presente investigación, integra de manera general las experiencias educativas en la trayectoria vital de los mariachis, ya sea en contextos formales, no formales o informales educativos, lo que posibilita ver de manera holística cómo fue su Educación Musical sin descartar vivencias contadas por pertenecer a alguna de las categorizaciones de educación.

1.5 Educación Musical.

Después de la revisión que se ha mostrado, el objetivo de este apartado es articular las referencias utilizadas en los apartados anteriores para conocer los sustentos teóricos y prácticos sobre los cuales versa la Educación Musical. Pero antes para poder comprender de qué trata esta temática, es pertinente definir qué se está entendiendo por el concepto mismo.

La Educación Musical puede entenderse desde tres perspectivas como lo señalan Touriñán López y Longueira Matos (2010): la formación musical profesional que correspondería a la educación que se da para la música, es decir, para interpretarla, crearla o reproducirla con base en la voz e instrumentos. La segunda es la formación docente en el ámbito musical y la tercera que es la música como parte de la educación integral.

En las categorías que se consideraron para el análisis de las referencias, sucede que corresponden de cierta manera a la clasificación que hacen los autores antes mencionados, puesto que la primera, como se advirtió, habló sobre la formación de docentes para impartir la materia de música, educación artística y, en algunos casos, su formación como músico que se desenvuelven como docentes.

La segunda categoría correspondió a la Educación Musical en tanto los autores y autoras hacen un planteamiento sobre la importancia de considerarla en la estructura curricular de los sistemas educativos de los países pertinentes. Por lo que justifican su presencia, o bien, se habla de tecnologías que son implementadas para la enseñanza en este ámbito. Por último, en la tercera

categoría se habló sobre la formación con base y para la música que se genera en ambientes informales.

En este trabajo, la Educación Musical es aquella que involucra distintos aspectos de la vida del sujeto; puede referirse al aprendizaje de la persona en contenidos acerca del ordenamiento de sonidos de manera armónica y que correspondan a los parámetros que establezca la sociedad en la que se ve inmersa, mediante el uso de su cuerpo, instrumentos o materiales que sirvan para tal propósito.

Asimismo, se relaciona con el desarrollo cognitivo, de habilidades físicas e intelectuales, desarrolla distintas capacidades del individuo, construye la percepción estética y genera aptitudes ante su entorno. Ya que este tipo de educación envuelve la sensibilidad de la persona y produce en él cuestiones que en el arte se manifiestan en la expresividad, la Educación Musical también infiere en la manera de establecer relaciones con los individuos.

Se sostiene que el término fue acuñado en torno a la interdisciplinariedad que el campo pedagógico puede establecer en relación con la música. Ésta última tiene sus propias reglas, metodología, procesos y un corpus de conocimiento que establece la cultura en la que se encuentre. Como lo menciona Flores Mercado “educar musicalmente a alguien no sólo es enseñarle notas musicales, sino que es un proceso mediante el cual se transmiten y recrean valores e identidades que cuestionan o afirman el orden social” (2011, p.151). El aprendizaje musical del sujeto no está involucrado nada más con la educación formal, ya que es en otros espacios, tiempos y mediante otros modos que se puede transmitir los saberes de la música tal como sucede con los mariachis, de los que se hablarán más adelante en voz de los músicos.

Además, ya que “la música es una herramienta única e irremplazable, al servicio de la formación integral de la persona humana” (Hemsey de Gainza, 2004, p.81) no se espera que solamente se aprenda a través de las escuelas o materias dentro de un currículo oficial, sino que en el mismo contexto y en el cotidiano en el que se encuentran los sujetos, que pueden aprender desde gustos musicales hasta la manera en la que su cuerpo puede ser un instrumento, por ejemplo, cuando se golpetean las palmas en las piernas o cuando se escucha que alguna autoridad como los padres dice que un género musical es mejor que otro. Eso también marca la forma en la que el sujeto se acerca a la música y en la que se genera interés para tener una formación relacionada a ello.

Así, aunque “la educación musical se entiende esencialmente como la transmisión de saberes y formas de interpretar la música ya establecidos, que el alumno debe en lo posible reproducir con fidelidad” (Torrado, Casas y Pozo, 2005, p. 260), en el presente trabajo, se entiende que en la Educación Musical se toma en cuenta al sujeto como un agente activo, pues es él quien desarrolla habilidades para manejar su cuerpo e instrumentos para plasmar sentimientos y emociones en las interpretaciones que no sólo se basan en imitar lo que una autoridad en la materia realiza.

Este capítulo sirvió para delimitar el concepto clave del tema de tesis que se planteó. La revisión literaria posibilitó acotar el principal concepto a tratar. Sin embargo, en los siguientes capítulos se tratan otros textos que ayudaron posteriormente en la metodología, pues estos sirvieron para la construcción de los ejes que guiaron la incursión al campo.

A manera de observaciones, aunque al principio se buscaba hablar sobre Educación Musical tratada desde miradas femeniles, de acuerdo con la revisión de referencias que se hicieron, hubo muy pocos textos que hablaban desde una mirada con perspectiva de género en Educación Musical; el único estudio que lo abordó hizo una recopilación histórica sobre las autoras que han optado por tratar el tema (Loizaga Cano, Ikaskuntza y Diaz de Haro, 2015). Los textos que trataban esta temática además de ser pocos, no fue posible conseguirlos en físico o como archivos PDF. Por esta razón, la decisión de optar por la transmisión en materia de formación musical se retomó desde una visión más amplia en cuestiones de género.

Como se pudo ver en la revisión documental, la Educación Musical es tratada más en cuestiones sobre especialización en la formación de músicos en nivel superior, de éstos, algunos se refieren al juego existente entre ser músicos y docentes por lo que muchos de los textos hablaron sobre ello desde posturas críticas y análisis de la realidad de los estudiantes. Otra vertiente de las referencias revisadas se inclinó hacia la Educación Musical como materia impartida a niños, jóvenes y estudiantes por su relevancia en la formación integral de los sujetos. En tercer lugar, fue posible evidenciar experiencias de Educación Musical informal que, para el tema de tesis, fue más enriquecedor ya que el texto de Flores Mercado (2011) sobre músicos de Morelos, se parece al tema a tratar. Pero, en este caso, difieren en la clase de músicos. Incluso la metodología es similar a la que se consideró para este trabajo pues se basa en la recopilación de las memorias de quienes vivieron de cerca lo que es ser músicos.

Ligado a la idea anterior, también fue importante encontrar textos que se referían a educación en música popular, aunque fuera en menor cantidad, por el origen del mariachi y la carga cultural que tiene éste en el contexto mexicano. Se vio que es poco lo que se ha escrito al respecto y que efectivamente es un tema emergente. Esto pudiera significar un reto, pero si se contrasta con la Educación Musical occidental, resulta relevante una investigación sobre una figura tan emblemática en la cultura nacional que rescata la tradición mexicana y los saberes, formas de ser, costumbres y perspectivas de vida de una sociedad.

Por otra parte, una cuestión que se debe señalar es que en materia de Educación Musical, también hay textos que la tratan desde la Psicología, por el desarrollo cognitivo y actitudinal, pero se defiende que este tema de tesis no se involucra en cuestiones psicológicas a profundidad, primero porque no se cuenta con los sustentos necesarios desde el perfil pedagógico y segundo porque lo que se trató en el trabajo no es analizar las habilidades a nivel cognitivo ni tema alguno referente a ello. Debido a ésta posible confusión, se obligó a pensar más sobre los sujetos educativos, el tipo de educación y los referentes que se tomarán como figuras representativas en la formación de los mariachis. Así, se rescataron cuestiones sobre materiales usados, técnicas de estudio que se emplearon, o si es el caso, analizar qué conllevó el autodidactismo en algunos de los músicos o el papel de los medios de comunicación en su formación como mariachi. Interesó, entre otras cuestiones, conocer cuáles son los saberes necesarios para ser mariachi, cuáles son los elementos que intervienen y quiénes son los sujetos que apoyan o guían su formación en el oficio.

Para poder entender el concepto que se retomó de Educación Musical, también se debe hablar sobre la concepción de educación formal, no formal e informal, por ello los contextos de aprendizaje que corresponden a cada uno de los términos se conciben de la siguiente manera:

Se entiende por contexto formal a un sistema educativo altamente institucionalizado, cronológicamente graduado y jerárquicamente estructurado que se extiende desde la Educación Inicial hasta la Educación Superior. Mientras que los contextos no formales de aprendizaje se definen como actividades educativas organizadas, sistemáticas, realizadas fuera del marco del sistema oficial. Estos contextos se consideran importantes para facilitar los aprendizajes en grupos particulares de la población. [...]. (En cambio) la educación informal es un proceso que dura toda la vida y en el que las personas adquieren y acumulan conocimientos, habilidades y actitudes mediante las experiencias cotidianas y su relación con

el medio ambiente. Sería un contexto propio de las actividades de la vida cotidiana relacionadas con el trabajo, la familia y el ocio. (Martín, 2013, p. 4)

La Educación Musical no se refiere sólo a los procesos que sucedan dentro de un marco escolarizado, si no que puede ocurrir en distintos momentos y bajo lógicas que los mismos músicos estructuran según sus experiencias y necesidades. Tener una idea más amplia sobre los contextos de aprendizaje de temas musicales posibilitó comprender mejor los procesos formativos de los mariachis como se verá en los siguientes capítulos.

CAPÍTULO DOS. CONTEXTO DEL MARIACHI

Hablar sobre mariachis remite a la fiesta, a las canciones cuyo “melodrama toca principalmente temas de amor y desamores, de pérdidas y dolores” (Triveño Gutiérrez, 2012, p.51) y a la catarsis que todo esto implica. Aunque el mariachi es una figura representativa de México, para abordar el tema es necesario conocer el contexto y la historia del surgimiento y desarrollo de estos artistas. Con base en tal perspectiva, la presente investigación brindará una visión puntual al lector para comprender la realidad a veces invisibilizada de los músicos mariacheros.

El propósito de este capítulo es ofrecer un panorama sobre el oficio del mariachi. Para lograrlo, esta sección está organizada en cinco apartados. En el primero se pretende definir qué es el mariachi atendiendo a una diferenciación clave: el mariachi tradicional y el mariachi moderno; para ello, primero, se aborda la problemática de definir al mariachi como un género o como un grupo. Posteriormente, derivado de la pregunta ¿cuál es el origen del mariachi?, se presentan las principales vertientes a las que se atribuye dicho concepto, remitiendo a los argumentos de algunos investigadores clave y a la concepción que se ha documentado mayormente en diversas compilaciones.

A continuación, se presenta el campo laboral del mariachi; surge la duda de si el mariachi es un oficio o una profesión. Asimismo, en otros apartados se menciona la situación del mariachi ante el público a nivel nacional e internacional, para finalmente abordar la situación educativa actual de estos músicos.

2.1 Mariachi Mexicano. Breve historia

El mariachi forma parte de un símbolo de identidad mexicana generalizado a lo largo de los años. Recientemente, con el reconocimiento de La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura o UNESCO por sus siglas en inglés (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization), se declaró al “Mariachi: música de cuerdas, canto y trompeta” como parte de la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en el 2011. Por lo cual, el grupo de músicos se ha viralizado y percibido mucho más. En la calle, cuando se ve pasar a un mariachi, se le reconoce inmediatamente por su apariencia, es decir, por el traje del mariachi moderno que se ha hecho inseparable para la figura. Además, debido a su trayectoria, este tipo de músicos no sólo se dan a conocer a través de la publicidad, sino que

tienen una estrecha relación con la sociedad en la que están inmersos, pues su música ha acompañado a los mexicanos durante eventos importantes: “el mariachi fue siempre para alegrar las fiestas de los pobres, de los humildes” (Jáuregui, 2007, p. 109). Su presencia y su continuidad se deben principalmente al gusto del público originario de distintas partes del territorio nacional.

Entonces, ¿qué o quiénes son lo que se denomina mariachi? La declaratoria publicada por parte de la UNESCO (2009) menciona que:

El mariachi es una música tradicional y un elemento fundamental de la cultura del pueblo mexicano. Los mariachis tradicionales cuentan con dos o más músicos vestidos con indumentaria regional, inspirada en el traje de charro, que interpretan un amplio repertorio de canciones acompañándose con instrumentos de cuerda. Las orquestas que interpretan la música mariachi “moderna” cuentan con trompetas, violines, vihuelas y guitarrones, y suelen estar compuestas por cuatro o más músicos.

De acuerdo con lo anterior, el mariachi es entendido como un género musical que es interpretado por un grupo de artistas, el cual se especializa en un estilo determinado que da carácter a dicho género, porta un traje específico que nunca puede faltar en sus presentaciones y, dado el estilo, es una forma de interpretar canciones, ejecutar los instrumentos e incluye ciertas formas de comportamiento. Sin embargo, la misma definición menciona la palabra *mariachis* refiriéndose a las personas que se encargan de la práctica cultural: además de decir el género mariachi tradicional o moderno, se alude a los actores que reproducen la música considerada bajo la misma categoría musical. Por lo tanto, el término es adjudicado de igual manera para referirse a los músicos que llevan a cabo dicha práctica.

Si se busca la palabra *mariachi* en el diccionario vigente de la Real Academia de la Lengua Española, no se hallan resultados que puedan definir puntualmente a qué se refiere, pero en versiones anteriores, específicamente en el Diccionario Panhispánico de dudas (RAE,2005), se encuentran respuestas un tanto confusas y redundantes:

- Se refiere a la música y baile populares mexicanos.
- Al conjunto de músicos que interpretan esta música vestidos a la usanza charra.
- Y, también, cada uno de estos músicos.

Lo que aquí se puede notar es que la definición se encamina a hablar mayormente de las personas, que del género o los bailes. Es decir, deja un poco de lado la interpretación que señala

que ciertas canciones o melodías comparten rasgos similares para ser consideradas dentro de esta categoría.

En la presente investigación, dado que el objetivo principal es darle voz a quienes forman parte de estos grupos u orquestas, se tomará en cuenta como *mariachi* a aquella persona que dedica su trabajo a tal género musical y que concuerda con las prácticas culturales en torno a la interpretación de esta música, así como con los valores establecidos por otros grupos de colegas dedicados a la misma índole.

Pero ¿por qué surge una confusión entre estos términos? Esto se puede rastrear en la discusión que se ha tenido a lo largo de los años sobre el origen del mariachi: como se muestra en la compilación *Los mariachis de mi tierra...noticias, cuentos, testimonios y conjeturas 1925-1994* (Jáuregui, 1999), se han expuesto ideas adversas al referirse al surgimiento de este; algunos lo vinculan directamente con los europeos, derivado del encuentro de dos mundos: el del Viejo y el Nuevo. Más aún, se habla de la relación con Francia pues Islas Escárcega asegura que:

la palabra mariachi es una corrupción de la voz francesa *marriage* (matrimonio) y tuvo su origen en el hecho de que, durante la intervención francesa, en una porción del Estado de Jalisco que comprende el municipio de Cocula, se establecieron por largo tiempo las huestes invasoras, y muchos de sus componentes se unieron en matrimonio con mujeres mexicanas. Para la celebración de dichas bodas o *mariages* eran contratados los músicos típicos de la región. De ahí provino la designación que desde entonces se aplica al grupo de filarmónicos que componen esta música regional (Jáuregui, 1999, p.183).

El mariachi, como se observa, surge eminentemente de la conexión que se estableció en la vida colonial de México: los músicos eran llamados para celebrar la unión entre dos personas de distintas culturas. La presencia de estos se justifica gracias al júbilo y a la necesidad de acompañar una festividad con el arte. Además, debido a la situación para la que son requeridos, los músicos reciben su denominación por la traducción de la palabra matrimonio y sólo adaptan su trabajo al espacio y al momento en los que se hacen presentes.

Asimismo, se puede notar que los instrumentos fueron cambiando con el paso del tiempo. Instrumentos de origen barroco se modificaron a manos de los lauderos americanos, otorgándoles características particulares; como ejemplo se pueden tomar el guitarrón y vihuela con ahora tapa convexa (Gómez Arriola, 2017). En otras palabras, la adaptación fue local, pero los instrumentos

de cuerda fueron retomados de tradiciones europeas y, aún más, en la actualidad se ve la incorporación de otros instrumentos incluso electrónicos para la ejecución de las melodías y canciones.

Por otro lado, hay investigaciones que apuntan a buscar un origen aún más antiguo de estos músicos. Rafael Hermes menciona que es en Cocula donde ya existía una tradición musical similar, por lo que el mariachi puede rastrearse hasta los pueblos de la etapa precolombina: “a sus grupos musicales, rigurosamente autóctonos y que tuvieron su origen en Cocollan, se les designaba con el nombre de mariachis: vocablo que corresponde al idioma coca y que significaba: lo que suena en un corrido” (1982, p.17). Así, se habla en primera instancia de un arraigo de la palabra en el uso cotidiano de un pueblo y, en segunda, de la manera en la que los músicos tocaban e interpretaban su música.

Lo anterior tendría sentido con la primera versión presentada si se piensa en el intercambio cultural, resultado de la convivencia de distintos pueblos; al formar una sola sociedad, se asimilaron, modificaron y revitalizaron algunas prácticas, lo que igualmente propició la convivencia y desarrollo de las actividades de la población. Además, la primera versión menciona al municipio de Cocula, por lo que, ya sea que el vocablo fuera francés o coca, se asimila el conocimiento de la existencia del mariachi a un mismo lugar: Jalisco.

Aunado a ello, se piensa que la palabra en discusión “deriva del nombre de la madera sobre la que bailaba la gente de pueblo acompañada por los músicos locales. Así que se decía que esos eran los músicos del mariachi, o sea los que tocan sobre el templete de esa madera” (Almeida, 2015, p. 31). De tal manera, la denominación surge también de los elementos que acompañaron la presentación de los músicos ante el público y la manera de nombrarlos de acuerdo con el contexto en el que vivían. Aunque los mariachis que se conocen hoy en día en las urbes comúnmente ya no están acompañados de la tarima, puede decirse que son herederos de esta concepción.

El mariachi mexicano, haciendo la acotación debido a la presencia de mariachis en otros países alrededor del mundo, es un sucesor de tradiciones y costumbres que se han modificado con el paso del tiempo. Esta práctica no se ha asentado en un solo lugar, ya que a los estados reconocidos como de tradición mariachera por su fuerte presencia en estos territorios, (Jalisco, Nayarit, Colima, Michoacán, Guerrero, Oaxaca, Zacatecas y Aguascalientes), se han incorporado grupos provenientes del norte y centro del país como Durango, Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León, el Estado de México, la Ciudad de México y Morelos (Jáuregui, 2012). La tradición

mariachera se ha expandido. Los grupos de mariachi modernos muchas veces están compuestos por personas de varios lugares, quienes, al compartir una misma expresión cultural, se acoplan y forman una comunidad de músicos que intercambian, o bien, comparten experiencias y espacios de aprendizaje.

Dado que el objetivo de la presente investigación se enfoca en los mariachis modernos mexicanos, es imprescindible delimitar qué es lo que se entiende por tal. Jáuregui (2007) señala, a partir del estudio del mariachi Vargas de Tecalitlán (uno de los grupos más representativos en los medios de comunicación), la trayectoria histórica para comprender los cambios y las acepciones de la transición de mariachi tradicional al mariachi moderno. El autor habla sobre el acercamiento que tiene el mariachi desde sus propios pueblos a la ciudad, en donde se ven permeados por las exigencias que los medios de comunicación y la visión que un estado-nación le otorga al grupo para la creación de una imagen clave de México.

Al respecto, Luis Ignacio Gómez Arreola (2017), estudioso del mariachi y propulsor de la inscripción del mismo como Patrimonio Cultural Inmaterial, señala que “en la historia del mariachi y de su repertorio musical podemos detectar un humilde origen semi-rural que al paso de los años ha evolucionado en diversas manifestaciones, perfeccionándose en el proceso sin perder de todo sus raíces hasta alcanzar una proyección global” (p. 204), la cual se manifiesta en las giras que hacen los grupos alrededor del mundo y en el hecho de que su presencia se ha impulsado incluso en países del medio oriente como China.

El mariachi que se conoce hoy en día es producto de las transformaciones ocurridas debido a la incorporación de la agrupación a la dinámica de la ciudad y requerimientos surgidos en tiempo de Don Porfirio Díaz, cuando se solicitó la presencia de este grupo para dar cuenta de la cultura mexicana. Se dice que “aquella conformación instrumental no correspondía a ninguna de las microrregiones del mariachi, sino que fue planeada como una genial improvisación acústica de las orquestas típicas porfirianas” (Jáuregui, 2007, p.107). En este sentido, el grupo fue una imagen construida para su presentación ante el público. Pero los músicos eran traídos directamente del contexto rural o, podría decirse, más tradicional, pues aún se encontraban al margen de las actividades y peticiones de un público más acostumbrado a la música de cámara o a la difundida por las autoridades en cultura.

Respecto a su vestimenta, esta cambió notablemente. Su inspiración se encuentra en otro elemento que se ha tomado como identitario para los mexicanos: los charros. El autor Jaime

Almeida menciona en su libro *Un siglo de Historia Musical* (2005, p. 33) los elementos del traje de charro de gran gala, que de hecho es el usado por el mariachi moderno no sólo en México, sino a nivel internacional:

- Corbata: Faja de mantilla, sarape o alguna fina tela.
- Sombrero: fino, con bordado en oro o plata.
- Camisa: Blanca, con cuello pegado y volteado.
- Chaqueta: de gamuza o casimir con botonadura en oro o plata en combinación con las chapetas del sombrero.
- Pantalón: de gamuza o casimir con botonadura en oro o plata en combinación con las chapetas del sombrero y de la chaqueta.
- Cinturón: en banqueta lisa, abundantemente cincelada, chumiteada o piteada, en color café.
- Botines: Estilo charro, lisos, color café.

Cabe aclarar que algunos materiales pueden variar de acuerdo con las posibilidades económicas de los músicos o su preferencia; los trajes cambian de color, comúnmente se usa negro o color hueso, pero algunos dan paso a colores más saturados como el verde, azul y demás, que son del gusto del público o les dan identidad como grupo. Otro punto es que a veces algunos mariachis prescinden del sombrero, pero mantienen otros elementos que en general los hacen lucir como charro.

Para entender la insistencia de separar al mariachi tradicional del moderno, el argumento lo da directamente el antropólogo Jesús Jáuregui (2007, p.124), ya que es

Incuestionable la << legitimidad >> del mariachi moderno, como hecho social y estético vigente en el México contemporáneo, pero su comprensión requiere como premisa el no confundirlo con el otro tipo de mariachi, el tradicional, que de hecho es el original.

En la actualidad se trata de dos tradiciones opuestas y no es pertinente intentar un parangón entre ellas. Sin embargo, el enfoque dominante considera por principio a la música de nota como la mejor y el peso de la opinión de los medios de comunicación masiva está a favor del mariachi moderno, sobre todo del espectacular.

Con lo dicho anteriormente, se infiere que no hay una comparación equiparable entre cada tipo de mariachi debido a las técnicas y exigencias propias de cada uno, sin olvidar la vestimenta e instrumentos apropiados. Aunque, cabe destacar que, debido al acercamiento a las ciudades de

los mariachis tradicionales, algunos de los modernos aún conservan la forma tradicional de aprender a tocar e interpretar la música. Por ejemplo, aprender de “a oído”, o bien replicando las canciones para después ejecutarlas, se les llama mariachis líricos, pues los miembros del grupo no estudian música (Jáuregui, 2007, p.110). Así, aunque el mariachi se inserte en un contexto más urbanizado, eso no asegura que se olvide de las formas tradicionales de aprendizaje o de enseñanza. Aunado a ello, a veces se regresa a estos tradicionalismos para darle sentido a su práctica y “sabor” o “sentimiento”.

Contrario a lo que puede pensarse de la intromisión de los medios de comunicación, los mariachis se suscriben principalmente a la música popular, la cual es heredada por los mariachis tradicionales al tiempo que es modificada y enriquecida por los músicos de acuerdo con las exigencias del público actual. Esto hace que lejos de ser una práctica cultural que se pierda paulatinamente, se mantiene gracias a que se aceptan alteraciones superficiales que se incorporan, siempre y cuando la comunidad las apruebe en general y no atente a su esencia. No se trata entonces de un quehacer estático: para que siga presente necesita estar en constante movimiento para responder a los retos ocasionados por el cambio vertiginoso en el que se envuelve la sociedad que les da reconocimiento como parte de su patrimonio cultural y de una herencia que hay que salvaguardar.

Otro elemento crucial por el cual se entiende el proceso del mariachi moderno es la incorporación de un instrumento nuevo: la trompeta. Para darle mayor presencia y sonoridad a las canciones del mariachi, don Emilio Azcárraga, dueño de la XEW, (una estación de radio con corte nacionalista y popular), decidió que se debía integrar el instrumento de metal a la agrupación (Almeida, 2015). Miguel Martínez Domínguez en 1940 se incorporó en uno de los mariachis más sonados, el Mariachi Vargas de Tecalitlán, como el primer trompetista de la agrupación, no sin antes haber estudiado notación musical y estudios de su instrumento (Jáuregui, 2011, pp. 98-99). A partir de este punto, y al ser un mariachi precursor, los demás músicos siguieron su ejemplo.

Tomando en cuenta lo anterior, se entiende por mariachi moderno a aquel músico cuyo repertorio principal gira entorno a la música ranchera, pero que, debido a las exigencias de la población y a los cambios de gustos musicales de los clientes y público, puede incorporar canciones originales de otros estilos musicales y adaptarlos a las características de los instrumentos y formas que ellos puedan, o bien, quieran transformarlos para que queden acordes a su desenvolvimiento como músicos.

Para cerrar el apartado, se debe decir que este tipo de mariachi se inserta en las urbes y su forma de relacionarse entre grupos musicales aún de la misma categoría musical puede ser variada y permeada por la exigencia del mercado, por lo que su actuar artístico ante el público conjunta todas las características anteriores. En este sentido, un mariachi no deja de ser un especialista en la materia que le corresponde simplemente por el hecho de no recibir reconocimiento a partir de alguna forma de licencia dada por autoridades académicas, pues es la misma población la que reconoce su trabajo y lo mantiene vigente.

2.2 ¿Oficio o Profesión?

Los mariachis poseen saberes que los diferencian de otros músicos. Su arte se encuentra plagado de tradiciones, costumbres, modos de vida y de entendimiento de la realidad. Su comportamiento se encuentra ligado a las exigencias de la población además de la cultura que representan sin olvidar sus propias vivencias. Y, ya que uno de los rasgos claves de estos músicos es el trabajo en conjunto, las formas de comportamiento se ajustan a la dinámica del colectivo. De tal forma, hay valores que se comparten y le dan caracterización propia al grupo musical.

Todo lo anterior se ve reflejado en el trabajo que realizan. Éste se desarrolla en función del territorio donde se vive, las inclinaciones ideológicas, políticas y económicas de cada grupo, el propósito de su actuar, etcétera. Pero debido a la variedad de mariachis que se encuentran en la ciudad y de la formación que han tenido, ¿cómo catalogar el trabajo del mariachi?, ¿cómo un oficio, una profesión o tal vez un arte?

En primera instancia, ya que el mariachi responde a una tradición heredada de generación en generación, en el pasado reciente no fue necesario institucionalizar su práctica para que ésta siguiera vigente, pues principalmente se basaba en la comunicación de los saberes entre las familias, amigos, conocidos y demás a quienes se le otorgaba confianza. Al igual que sucede con otros grupos musicales, “el modo en que la música se enseña y se aprende está profundamente vinculado con la tradición musical específica, con sus contextos y con sus sistemas de valores” (Flores Mercado, 2011, p.151). Así, el mariachi de las ciudades, que es el heredero del tradicional, inicialmente se arraiga a la historia de transmisión entre pequeños grupos que se especializan posteriormente en la práctica cultural. Tomando esto en cuenta, los grupos de mariachis operan principalmente bajo un estado gremial. El gremio encuentra su origen en la estructura laboral europea y en la manera en la que se organiza la enseñanza a los educandos.

Somohano Martínez hace un estudio sobre los oficios industriales en la ciudad de Querétaro entre los años 1780 y 1815 y al respecto vincula el término oficios con los gremios. Menciona que:

Por lo general el sistema de aprendizaje se ha vinculado a las agrupaciones o corporaciones gremiales estudiadas para Europa, en los años anteriores y paralelos a su presencia en América, y se considera como una de las instituciones introducidas por los españoles, poco después de la conquista, en los territorios americanos y en particular en Nueva España. El taller artesanal relacionado con el proceso y sistema de aprendizaje reunía características tales como: la de ser una unidad de producción constituida por el artesano, los miembros de su familia, algún oficial y algunos aprendices. Una jerarquía según la cual, la cabeza estaba en el maestro conocedor del oficio; de él dependían los oficiales (sus trabajadores) y los aprendices (2001, p.17).

En la cita anterior se nota la presencia de una estructura familiar en la cual quien es considerado como especialista en la materia transmite lo que sabe a aquellos que pretendían incursionar en el taller. Aquí se pueden ver tres niveles en la jerarquía: el experto, quien ya lleva años desenvolviéndose en su trabajo por lo que es aceptado por los demás como la máxima autoridad; el practicante, quien cuenta con los conocimientos básicos para llevar a cabo su trabajo, pero le faltan años de experiencia y reconocimiento de la sociedad y el novicio, es quien pretende aprender lo necesario para llegar a ser un oficial y dedicar su vida a esa labor, por tal es el más inexperto.

Aunque el autor está hablando de un trabajo que se centra en la manualidad, la estructura deja entrever que la especialización se da con el paso del tiempo y al compartir los conocimientos mediante algunos filtros que el propio grupo de expertos determina, pues los gremios podían ubicarse en distintos territorios, pero conservaban prácticas en común. Así la tradición perdura debido a puntos en los que aún convergen los practicantes; “cada gremio se conforma más o menos con los mismos lineamientos, pero no todos tienen la misma capacidad de organización y de control de los agremiados” (Martínez, 2001, p.22).

En el gremio de mariachis, hay quienes son arreglistas, compositores, ejecutores y hasta directores de los conjuntos musicales como el caso de Rubén Fuentes Gassón (Jáuregui, 2008, p.66). Sin embargo, músicos como él y otros tienen algún grado de estudios en escuelas de nivel superior, por lo que no sólo se basan en la identificación con los otros mariachis, sino que sustentan

su trabajo en un reconocimiento que se les otorga de manera oficial por otras instituciones, ahora sí, formalmente educativas.

Por eso, para efectos de este estudio se concibe la ocupación del mariachi como un oficio contraponiéndose a lo que se podría entender como profesión. Para aclarar, en esta investigación a pesar de usar la palabra oficio, no significa que los mariachis no sean profesionales, ya que ellos se especializan en su trabajo y laboran con dedicación. Sin embargo, esto no es igual a que sean profesionistas pues “todas las profesiones es un oficio, pero no todo oficio puede ser considerado como profesión” (Soto, 2012, p.263).

Para entender la conceptualización de profesión, a continuación, se hará un pequeño acercamiento a la palabra. Hugo Arturo Cardoso Vargas (2009) señala la larga e histórica discusión que gira en torno a definir qué es una profesión. A continuación, se rescatan algunos puntos esenciales de las profesiones:

1. Es una ocupación que se lleva a cabo a partir de un conjunto de conocimientos especializados, además de habilidades y valores que permiten establecer la diferencia entre otras profesiones u ocupaciones.
2. La profesión se reconoce a través de alguna forma de licencia.
3. Los miembros más antiguos son capaces y se les permite conceder dichas licencias.
4. Los miembros de una profesión se sienten fuertemente identificados con ésta, por lo que adquieren una identidad fundada en valores, conductas propias de los miembros, una legitimación de las acciones y una normatividad establecida por los grupos dominantes del gremio.
5. Se considera también que las profesiones se forman en espacios universitarios.

Con respecto a lo que se conoce de la vida de los mariachis en la ciudad, se puede pensar que se trata de una profesión tomando como referencia los puntos señalados anteriormente. Sin embargo, también es posible afirmar que la profesión mariachi no se enseña a través de una universidad ni se otorgan licencias de este tipo. Además, el servicio, más que social, es el de la salvaguardia de la cultura; por estas razones se considera igualmente a los mariachis como practicantes de un oficio.

Algo más:

La identidad de una profesión, más allá de un mero oficio, se caracteriza por la capacidad de sus expertos de trabajar para resolver los problemas específicos de su área de conocimiento, basada en conocimientos propios y organizados, puede ser transmitido y reconocido entre sus pares, tanto en el marco conceptual y teórico, como en el empírico y práctico (Soto, 2012, p. 263).

Un oficio también permite que las personas especializadas resuelvan problemas en su trabajo, pero no necesariamente se recurre a una teoría o algún tipo de fundamento aceptado por la academia; teniendo eso en consideración, si la efectividad de la respuesta es positiva, no demerita su labor. Al mismo tiempo, estas nuevas soluciones son comunicadas a los novicios por si se presenta un problema semejante; sus saberes son colectivizados, pero sólo entre el gremio.

La Real Academia de la Lengua Española define la palabra oficio como una ocupación habitual o una profesión de arte mecánica. De aquí se comprende que no es necesaria una formación universitaria, sino que la persona sea capaz de realizar acciones concretas, las cuales se aprenden a través de la repetición constante. El oficio del mariachi va más allá de estas dos conceptualizaciones, pues toma elementos de ambos. El mariachi lleva a cabo un conjunto de acciones mecánicas, internaliza una identidad propia, tiene un código de vestimenta que brinda algún nivel de experiencia y sus saberes no se transmiten exclusivamente a través de una institución universitaria.

Por otra parte, ellos poseen habilidades que fortalecen para y durante el ejercicio de su labor. Estas destrezas se refieren a cuestiones técnicas como el aprender a tocar un instrumento, cantar, armonizar, o si es el caso, a leer partituras. Además, los mariachis modernos tienen formas peculiares de desenvolverse frente al público. Éstos aprenden a comportarse de acuerdo con las exigencias de la población y, todo ello, sin olvidar la carga cultural que llevan consigo.

Con relación a lo anterior, no se debe olvidar que los mariachis cuentan con el agrado de sus clientes, pues una de las formas más comunes para ser contratados es a través de tarjetas de presentación que los jefes del grupo reparten al final de sus presentaciones. Entonces, la satisfacción de los espectadores puede ser un indicador en su trabajo; a veces ellos piden canciones de repertorio considerado como antiguo o, al contrario, nuevo. Dependiendo de los gustos de los primeros y qué tanto corresponda lo que ejecutan los músicos con lo que busca el público, el desempeño de los músicos puede ser considerado como positivo o negativo.

Aunado a ello, otras variantes como si el público baila o canta, si pueden expresar sentimientos o emociones, si el grupo es contratado horas extras, entre otros aspectos. La correspondencia con la concurrencia es vital para mantener vigente su trabajo. Por tal motivo, se podría decir que para ser un mariachi se necesita también la aprobación del público testigo de su labor y eso no deriva en una especie de título o licencia.

El mariachi mantiene su identidad como gremio bajo la reproducción de ciertos eventos o celebraciones que los une y les recuerda los elementos básicos del oficio. Por ejemplo, en la zona metropolitana uno de los eventos que reúne a estos artistas es precisamente la celebración del Día del Músico que se relaciona con el festejo de Santa Cecilia. El 22 de noviembre en las plazas o bases, es decir, lugares donde comúnmente se encuentran grupos musicales diversos como norteños, bandas, tríos y mariachis para ofrecer su servicio, se ofrecen misas para conmemorar el día. La celebración se repite igualmente en otros puntos de reunión, los jefes de cada agrupación hacen acuerdos entre sí para saber si los grupos están completos, la vestimenta y, claro, si van a asistir o no. Esta tradición crea cohesión social entre los músicos, el poblado cercano que llega a visitarlos, e incluso crea cohesión a nivel nacional, pues medios de comunicación como la televisión, la radio y periódicos hacen transmisiones o notas sobre los eventos. Esto se traduce en mayor alcance y visibilidad de las actividades que le dan identidad a la agrupación en general.

Secundariamente, los mariachis han demostrado que su práctica se replica a lo largo de los años y es capaz de modificarse de acuerdo con el contexto en el que viven. Los mariachis que llegan de poblados alejados se integran en un grupo dependiendo del lugar donde quieran laborar y del instrumento que toquen, pues la necesidad de trabajo es continua. Las agrupaciones están formadas definitivamente o los miembros oscilan. Hay colaboraciones y préstamos entre ellos para poder cumplir con los compromisos laborales. De tal manera, la comunidad de los mariachis se mantiene unida por el trabajo, la vinculación por las metas que se planteen en distintos ámbitos como la calidad de vida y por la dedicación a su oficio. Todo esto es posible ya que la estructura gremial permite la incorporación de los mariachis en distintos grupos dedicados al mismo oficio en torno al arte de la música.

Por otro lado, como en otros oficios, hay algunos puntos que los interesados deben tomar en consideración; “las edades de ingreso, el tiempo que dura en el aprendizaje, las condiciones sociales que influyen para entrar al oficio, deberes y derechos mutuos de aprendices, y de los responsables de la transmisión de los conocimientos” (Martínez, 2001, p.19). Además de ello, en

especial en el mariachi, se considera la cuestión de género, ya que es indudable que en su mayoría los grupos mariachis se conforman por hombres. Respecto al campo laboral, hay que tomar en consideración que 93 de cada 100 músicos en México son hombres según datos del INEGI (2014, p.1) obtenidos con motivo del día el músico. Los mariachis no se escapan de esta situación, pues es raro encontrar a una mujer en el gremio.

Jesús Jáuregui (2008, p.62) acepta la presencia de conjuntos de mariachis femeninos modernos, pero eso no significa que se reivindique el papel de la mujer en la ejecución de dicho oficio. Cuando se nota la presencia femenina es porque la mujer es solicitada para cubrir instrumentos considerados como adecuados para su supuesta condición o lugar en el grupo; es el caso del violín, o bien, debutan como cantantes. En general, aún en el siglo XX las mujeres dedicadas a este arte “en la interpretación aparecen mayoritariamente como aficionadas y escasamente como profesionales relegadas a instrumentos o actividades asignadas a su sexo (canto, piano)” (Loizaga Cano, Ikaskuntza y Diaz de Haro, 2015, p.161). Aunque no se descarta que las mujeres tengan preferencia por sí mismas a estos instrumentos o roles.

De esta forma, se considera ser mariachi como un oficio; son sus propias reglas de convivencia y estándares de calidad de trabajo los que dentro del gremio se establecen con base en indicadores externos como el comportamiento del público y el éxito del grupo. Además, hay indicadores internos que maestros y ejecutantes siguen para ser parte del grupo y considerarse entre la comunidad como un mariachi. Aún con lo ya mencionado, no se excluyen a los músicos que cursaron algún tipo de educación formal, ya que pueden adaptar su conocimiento a la dinámica de sus compañeros o enriquecer el quehacer artístico de la orquesta.

Por último, independientemente de dónde se labore, hay una imagen generalizada de cómo debe lucir y comportarse un mariachi, por lo que su estructura laboral a simple vista está tan bien definida que se replica en otros territorios sin perder de vista la tradición del género musical y del arte al que se suscriben. Aun así, en ese trabajo queda a disposición de los mariachis participantes la denominación que ellos usen, pues es imprescindible su palabra ante todo y cómo se conciban a sí mismos.

2.3 El mariachi ante el público actual

Con base en la declaración de la UNESCO se han hecho esfuerzos por salvaguardar la práctica cultural; en México se creó la Comisión Nacional para la Salvaguarda del Mariachi (Conasam) en

el 2012, mediante la cual se plantearon objetivos como promover y difundir la práctica y garantizar las condiciones para la transmisión de conocimientos del mariachi (NOTIMEX, 2012). Bajo esta acción se fomentaron distintos encuentros de músicos mariacheros y grupos consolidados que ya habían tenido algunas presentaciones, pero que recibieron frecuentemente mayor apoyo de las autoridades o patrocinio de otros proveedores. En este caso se puede mencionar el Encuentro Internacional del Mariachi y la Charrería que se lleva a cabo anualmente en Jalisco. Aunque, por mencionar sólo un país, en Estados Unidos de América ya se realizaban este tipo de encuentros con sus características particulares debido al contexto; por ejemplo, se hacían concursos de mariachis y se otorgaban premios, así como reuniones de estudiantes de esta tradición para aprender más sobre ella.

Llegar a la institucionalización no fue fácil porque una de las cuestiones que plantea el antropólogo Jesús Jáuregui en el recuento de sus experiencias es que ni siquiera la UNAM ha hecho esfuerzos por conformar su propia agrupación de mariachis, como ha sucedido en universidades de otros países; tal es el caso de Estado Unidos, donde la Universidad de Los Ángeles tiene su orquesta de mariachis (2008, p.71). Los contenidos de mariachi no parecen figurar en el currículo de las grandes instituciones en México.

El mismo autor cuenta más adelante que:

La secretaría académica de la Escuela Nacional de Música no dejó de insistir en que los cursos de mariachi no corresponden a ese plantel universitario, sino que se deben impartir en la Escuela de Música Mexicana-ubicada en la zona de la Lagunilla, típica del populacho-, pues aunque exista la carrera de etnomusicología, la UNAM se debe dedicar a la música de concierto y a las actividades de conservatorio. (2008, p.72).

Afortunadamente, siguiendo el plan de salvaguarda planteado por la UNESCO, ahora existe la Escuela de Mariachi Ollin Yoliztli Garibaldi en el centro de la Ciudad de México y una más en Guadalajara promovida por el ayuntamiento. Así, se han manifestado las alternativas para mostrar al público en general, o bien, a la humanidad en qué consta dicha práctica. Además, ya no se prepondera solamente la música considerada como “cultura”. Se le da paso a aquellos artistas que mantienen la música popular y a la formación de nuevas generaciones comprometidas con la práctica.

No obstante, la presencia del mariachi en la sociedad mexicana no se adjudica solamente a la labor hecha desde la UNESCO. Como ya se mencionó, el tiempo ha posicionado al grupo de músicos como algo elemental en los eventos memorables de los mexicanos. Los medios de comunicación también han influido en la presencia del mariachi moderno mexicano. Desde el siglo XIX el mariachi llegó a la ciudad para presentarse con apoyo de los medios ante el público y “gracias a la vibrante proyección a través del cine nacional, la música del mariachi conquistaría grandes públicos por todo el continente” (Almeida, 2015, pp.44-45). Ya no sólo tenían el apoyo de la radio y televisión, sino del séptimo arte que alcanzaba lares tan lejanos como el continente europeo o tan cercanos como el americano, desde el norte hasta el sur; la Época de oro del cine mexicano (1936-1959) fue un factor decisivo para que se conociera su música (Gómez Arriola, 2017, p. 201).

Asimismo, la música del mariachi se ha enriquecido constantemente; al principio el repertorio podría remontarse a corridos, minués, polkas, vales, chotis y hasta las famosas serenatas (Jáuregui, 1999), pero también se conoce que los mariachis han acoplado el género ranchero y bolero-ranchero en sus repertorios por petición del público. Igualmente, hoy en día hay canciones que se piden en las principales plataformas de música, que se han hibridado con otros géneros y modos de interpretación, por lo que canciones originarias del pop, banda o reggaetón, por ejemplo, ahora son tocadas por los mariachis para satisfacer los gustos del público.

Finalmente, solistas como Jorge Negrete, Pedro Infante, Juan Gabriel, Lola Beltrán, Rocío Dúrcal, Vicente y Alejandro Fernández, Luis Miguel, entre otros, han promovido desde su carrera el acompañamiento con mariachi; el grupo ha sobrevivido al cambio generacional y gusto de las masas ya que se unen a la dinámica de canta-autores y se reinterpretan canciones consideradas como éxitos musicales.

La práctica en cuestión se ha replicado y transmitido en otros países. Al norte del continente americano, en Estados Unidos, una de las formas para involucrar al pueblo hispano, en su mayoría mexicano, fue hacer conjuntos de mariachis en las escuelas como alternativa a las orquestas o coros. William Gradante, maestro, precursor y promotor de la música del mariachi cuenta sus experiencias en el ámbito. El autor narra la inclusión del mariachi en los programas académicos en escuelas en el país donde labora y cuáles fueron las peripecias para iniciar el proyecto (Gradante, 2015). Sus esfuerzos dan cuenta de cómo el estilo mariachero funciona como un ancla para la sociedad alejada de su madre patria, pues funge como un símbolo de acercamiento a la vida en

México. “En Estados Unidos el mariachi promueve la identidad porque los mexicanos allá son un grupo minoritario y usan la cultura musical, en particular al mariachi, para enfrentar a los norteamericanos y al Estado” (Martínez Ayala, 2015, p. 323). El mariachi en otros países, para quienes se sienten familiarizados o íntimamente conectados con sus raíces mexicanas, funciona como una conexión que se mantiene o transforma para sentirse cerca en un territorio distinto al de origen.

De igual manera, para los músicos que migran a Estados Unidos en busca de un mejor trabajo y mejor calidad de vida, como muchos otros, resulta una forma de no separarse de la vida que han dejado detrás. Mariachis en Texas, Los Ángeles California o en lugares concurridos como Las Vegas, tienen participaciones en *shows* o a veces consiguen plazas semiformales en restaurantes, muchas veces de comida mexicana. Su música es un estilo de vida al igual que un espectáculo que les concede una forma de vivir en un país aparentemente ajeno y que al seguirla practicando, en el momento que deban o decidan regresar a México, aún no habrán olvidado parte de sus tradiciones y servirá como elemento para recontextualizar sus vivencias.

Respecto a Europa, también se habla de la presencia de mariachis en países como España, pues “a partir de los años ochenta y noventa la popularización de la música mexicana fue más evidente, ya que empezaron a llegar a Europa los primeros migrantes mexicanos dedicados a la música (...) A finales del siglo XX tuvo lugar la consolidación de los grandes mariachis europeos.” (Torras I Corbella, 2015, pp.277-278). La migración como fenómeno de desplazamiento, en este caso, hizo que se conociera la tradición del mariachi, pues los portadores que mantienen viva la práctica interactuaron con otros sujetos y advirtieron de qué trataba la transmisión y herencia de la música, así como la imagen de la sociedad mexicana. Tanto fue el impacto que en las comunidades europeas se optó por crear mariachis, sin la necesidad de conservar participantes de origen mexicano.

Se puede decir que el mariachi moderno se encuentra esparcido por otros países además de México y hay una clara migración cultural. La creación de grupos mariacheros en otros países surgió con base en el intercambio cultural e incidencia de los mexicanos y la cultura en torno a estos músicos, por lo que sirvió de inspiración. Además, creó una imagen a nivel mundial de lo que es la música mexicana, así como el comportamiento e incluso los valores de esta sociedad.

CAPÍTULO TRES. METODOLOGÍA

El propósito de este capítulo es dar a conocer la metodología que se siguió para la realización de la presente investigación, cuya característica principal fue ser un trabajo exploratorio ya que, en general, este tipo de trabajo se dedica a examinar un tema o problema de investigación poco estudiado o que no ha sido abordado antes. Es decir, sirve como acercamiento con fenómenos relativamente desconocidos, poco estudiados o novedosos (Cazau, 2006) como lo es la Educación Musical en mariachis. Es importante destacar que, debido a la naturaleza de éste trabajo, el presente capítulo fue sobre el cual se trabajó esencialmente; el peso que se le da a los participantes en la investigación y a la construcción de conocimiento basado en las aportaciones de los mariachis, fueron el núcleo fundamental; fue el trabajo constante con ellos el que guió en paralelo la construcción de los marcos, no sin tener bases conceptuales y contextuales previas que se modificaron conforme se avanzó, considerando las singularidades y observaciones proporcionadas por los participantes.

Dicho esto, para iniciar, el texto aborda los postulados del enfoque cualitativo. Posteriormente, se determina el método biográfico que se siguió; se discute en torno al mismo y las características que se retoman para construir una visión propia sobre él. Lo anterior permite externar cuál es la técnica que se seleccionó para recopilar y mostrar la información recogida. Consecutivamente, se presenta la delimitación de los informantes. Además, para registrar las historias de los músicos, se realizaron entrevistas semiestructuradas las cual fungen como instrumento de recolección. Y, finalmente, se presentan las Historias de vida de los mariachis entrevistados.

3.1 Enfoque metodológico

Investigar, en primera instancia, implica observar, estar atentos a la realidad que nos rodea, y así, plantear problemáticas que se abordan de manera crítica. En un primer momento, permite visibilizar procesos y entramados que existen en la situación estudiada. Como lo mencionan Báez y de Tudela “de manera general podemos afirmar que investigar es seguir la pista, seguir la huella, el rastro” (2012, p.35) de aquello que ha generado desconcierto o desequilibrio en lo que se conoce. O, en otras palabras, “la investigación es una actividad humana orientada a la obtención de nuevos conocimientos” (Díaz y Giráldez, 2013, p.15). Este proceso incluye adentrarse en un

tema específico en el que se quiera indagar para dar respuesta a una incógnita, que guía el trabajo de manera transversal en cada uno de sus componentes. Para ello, es imprescindible seguir una serie de pasos, de manera lineal o no, que permitan develar una respuesta y seguir planteando preguntas para que el proceso de búsqueda prosiga con mayores y más sólidas bases.

Tradicionalmente, se conocen dos cortes en la investigación: el cuantitativo y el cualitativo. Sin embargo, en este apartado sólo se habla del segundo ya que es el que permitió el trabajo en general. Además, se ha observado que los científicos sociales han tendido a acudir al corte cualitativo para su labor académica debido a la flexibilidad que otorga el diseño y planeación del trabajo, pues uno de los nodos principales de la investigación cualitativa “es la de ser principalmente, *inductiva*, más que fuertemente configurada” (Mendizábal, 2006, p.68), es decir, permite poner atención en las particularidades y modificarse de acuerdo a las necesidades que se presentan en el campo de la investigación.

En este sentido, los trabajos de carácter cualitativo “no manipulan ni <<controlan>>, sino que *relatan* hechos, y han demostrado ser efectivos para estudiar la vida de las personas, la historia, el comportamiento, el funcionamiento organizacional, los movimientos sociales y las relaciones de interacción” (Sabariego Puig, Massot Lafon y Dorio Alcaraz, 2014, p.293). En rigor, no se busca que los resultados obtenidos sean aplicables para un universo de sujetos que comparten rasgos similares. Por el contrario, los hallazgos parten de reconocer a los participantes como individuos, pero sin aislarlos de las posibles afecciones que pueden presentar o no en calidad de seres sociales. Debido a este giro, se puede decir que se consolida un trabajo con personas que en otros casos fueron menos visibilizadas debido a la proyección de las muestras de los métodos cuantitativos.

En palabras de Salgado Lévano, “la investigación cualitativa puede ser vista como el intento de obtener una comprensión profunda de los significados y definiciones de la situación tal como nos la presentan las personas, más que la producción de una medida cuantitativa de sus características o conducta” (2007, p.71). Se centra en la subjetividad de las personas y en análisis del discurso y/o acciones de estas de una manera coherente y estructurada; es la investigadora o investigador quien da la pauta para acotar la perspectiva desde la cual se va a realizar el análisis. Se pone énfasis en las personas pues son las principales fuentes de información más allá de documentos oficiales y teorías, los cuales en ocasiones funcionan como base pues facilitan el

trabajo del investigador para acercarse a la realidad que se estudia y así tener las herramientas básicas de acuerdo con sus objetivos como profesional.

Es por ello, y, debido a la posibilidad de cambiar el plan de acción conforme se avanzara en la interacción con los sujetos, que se eligió el diseño cualitativo para la presente investigación, pues éste se adapta al contexto y a los participantes a diferencia de la investigación cuantitativa (Barba, 2013, p.24) que tiende a ser más estructurada desde un inicio en el sentido de que la implementación de las técnicas y métodos correspondientes no se modifica conforme avanza el trabajo. Además, la gama de métodos que el diseño cualitativo ofrece se acopla gratificadamente al propósito de la investigación.

Como ya se mencionó, existen distintas estrategias dentro de cada metodología que son denominadas métodos; dentro de los cuales se consideran el etnográfico, investigación-acción participativa, método documental, sistematización de experiencias, teoría fundamentada, teoría del actor-red, entre otros (Bassi Follari, 2014, p.130) como la etnometodología, la fenomenología (Sabariego Puig et al. 2014) estudios de caso y las Historias de vida o métodos biográficos (Vasilachis de Gialdino,2006).

Sin embargo, aunque cada uno de estos métodos tenga un objetivo establecido para el abordaje de la problemática, “es importante distinguir que no existe una clara separación entre ellos, ya que la mayoría de los estudios toma elementos de más de uno de éstos, es decir, se yuxtaponen” (Salgado Lévano, 2007, p.72) por lo que es posible retomar elementos o técnicas que son catalogadas dentro de cada uno para ser utilizadas dentro del proceso de investigación, siempre y cuando se combinen de manera consciente y justificable. Es por eso por lo que la flexibilidad en la investigación cualitativa es aplicable en distintos niveles del trabajo.

3.2 Método Biográfico

Para cumplir con el objetivo de esta investigación, se eligió un método con base en los estudios narrativos-biográficos. Cabe resaltar que este método es llamado de distintas formas; algunos autores como Mallimaci y Giménez Béliveau (2006) se refieren a él en general como Historias de vida y métodos biográficos. También puede ser llamado método biográfico (Escamilla Salazar y Rodríguez, 2010) o simplemente enfoque biográfico (Benavides y Buenaño, 2017), entre otros. Esto se debe a la historia misma del método.

Tomando en cuenta lo anterior, en el presente escrito se optó por llamarlo de manera general Método Biográfico, el cual tiene como característica fundamental basarse en la narrativa que crea un sujeto a partir de la detonación de sus recuerdos. Los relatos que surgen a través de ejercitar la memoria, en esta investigación, son llamados Historias de vida por la misma estructura que se les da, la cual se abordará más adelante.

Escamilla y Rodríguez (2010, p.33) distinguen tres etapas en la construcción del método:

- A. La primera comprende el periodo llamado entreguerras y en ella se produce un amplio desarrollo. La obra más representativa es la de Thomas y Znaniecki llamada *The Polish Peasant in Europe and America* cuyo personaje principal es un emigrante.
- B. El segundo abarca desde la Segunda Guerra Mundial hasta finales de los años sesenta donde las Historias de vida no son tan privilegiadas y en vez de ello se usan en el método estadístico. Aunque aún estuvieron presente en disciplinas como la antropología y la sociología.
- C. Por último, paralela a la crisis sociológica americana, las Historias de vida se recuperan por lo que llegan a ser utilizadas en las ciencias sociales.

Por ende, el Método Biográfico ha pasado por varias facetas en las que se resalta la aplicación e innovación del mismo. O bien, se usa como una técnica que ayuda a llenar ciertos vacíos que dejaban los estudios cuantitativos; se utilizaban para conocer mejor la muestra o construirla, como sucedía con las cédulas de historia vital (Balán, 1974). Así, se entiende que su conceptualización se sigue discutiendo debido al uso que se da actualmente al enfoque.

Teniendo esto en cuenta, como señala Mallimaci y Giménez (2006, p.175), “los métodos biográficos describen, analizan e interpretan los hechos de la vida de una persona, para comprenderla en su singularidad o como parte de un grupo”. Por lo tanto, aunque la narrativa sea personal, en ella se puede observar cómo los sujetos son parte de grupos en los que se desarrollan sentidos como el de identidad, pertenencia, comunidad, entre otros. Desde una mirada pedagógica, se observa cómo el sujeto se ha vinculado con otras personas al tiempo del impacto de sus experiencias formativas a lo largo de su vida. Y, aunque en el campo de la investigación cualitativa se habla de que el enfoque narrativo se emplea para entender las trayectorias de los sujetos en un contexto escolar (Balderas Gutiérrez, 2017, p.5), en el caso de esta investigación no sólo se considera en el campo de educación formal sino su educación en general, es decir, tomando en cuenta su formación con base en la educación no formal e informal.

Por otra parte, en cuanto a la narratividad, ésta “posibilita establecer, en el desarrollo de la investigación, un cambio de estructura de poder tradicional y en la forma de entender la producción de conocimiento”, aunado a ello, “ambas partes (investigador-participante) aprenderán y cambiarán durante el proceso de investigación” (Moriña, 2017, p. 21). El método biográfico posiciona la información dada por cada entrevistado como substancial ya que corresponde a su carácter inductivo nuevamente y no sólo al conocimiento generalizado. Igualmente, por su carácter dialógico, este trabajo permite que los involucrados aprendan con base en las reflexiones y el intercambio de las historias.

Así pues, aunque en ocasiones se mencionan a las Historias de vida como una técnica, desde las entrevistas, los detalles que conforman la narración enriquecen y permiten conocer mejor al participante que crea su relato, siempre impactado por la parte humana del entrevistador. Con el ejercicio, el participante comprende su contexto y lo que está sucediendo al alrededor de modo que reflexiona sobre sus propias vivencias.

Pocas técnicas de recogida de información permiten obtener tan importante riqueza de matices, detalles, ironías, dudas y certezas, dimensiones, etc., sobre el modo como un sujeto interpreta, construye y reconstruye su ambiente sociocultural, su contexto vivencial, la realidad objetiva y subjetiva que le rodea, como lo hace la Historia de vida.

El sujeto investigado no sólo se convierte con esta técnica en el verdadero actor social, es el protagonista principal de su propia historia, sino que, al mismo tiempo, el relato biográfico sirve como un interesante espejo donde se reflejan los cambios y sucesos sociales de una comunidad, todo ello de indudable interés para los pedagogos y educadores sociales. (Martín García, 1995, p. 52).

El análisis de las Historias de vida es posible puesto que “el principal soporte de esta disciplina se basa en la experiencia de los sujetos analizados a partir de la cual se configura la construcción de la realidad y se convierte en conocimiento social desde los aspectos abordados” (Benavides y Buenaño, 2017, p. 37). Es el músico quien contará desde sus experiencias cómo es que aprendió el oficio de mariachi. El método biográfico apuesta por que los sujetos sean quienes, con base principalmente en su memoria, recreen la historia de su vida o de un momento en particular que para ellos es significativo.

Asimismo, se permite que los protagonistas sean ellos y atañan su papel como expertos en el tema a tratar. Se tiene en cuenta que “una de las cosas que también reivindica la historia de vida es el lenguaje en el que las personas cuentan sus vidas y sus historias. Frente a los conceptos de la academia, el lenguaje de quien narra, el lenguaje directo, es el gran instrumento de análisis” (Moriña, 2017, p.32), lo que hace comprensible por qué durante el proceso de la investigación existan vaivenes con los términos que se usan para referirse a su trabajo como músicos; se modificó de acuerdo con las concepciones y palabras usadas por los mariachis que en sí ya llevan distintas cargas de significados para cada uno de ellos.

Como ya se mencionó, el método biográfico no busca generalizar los resultados y conclusiones obtenidas. Sin embargo, es posible identificar ciertas características compartidas en las experiencias de los mariachis para entender de qué manera se educaron en torno a la música. Esto, a su vez, visibiliza los procesos formativos de este tipo de músicos en especial. Si bien los mariachis son identificados individualmente, también como elementos, pues es cierto que su principal relación se da en colectivo, es decir, en el grupo conformado. Por lo que escuchar las experiencias de cada uno y observar las relaciones, enriquece el trabajo de forma que se otorga un carácter único a cada relato; cada mariachi tiene su personalidad, motivaciones, metas, aspiraciones y contextos particulares, entre otros aspectos que pueden ser compartidos con sus colegas. El trabajo “implica la existencia de un “yo” que narra los episodios vividos en un entorno a través de relaciones sociales” (Balderas Gutiérrez, 2017, p.4).

Por otra parte, como lo mencionan Sabariego, Massot y Dorio Alcaráz (2014, p.325), la investigación bajo el Método Biográfico:

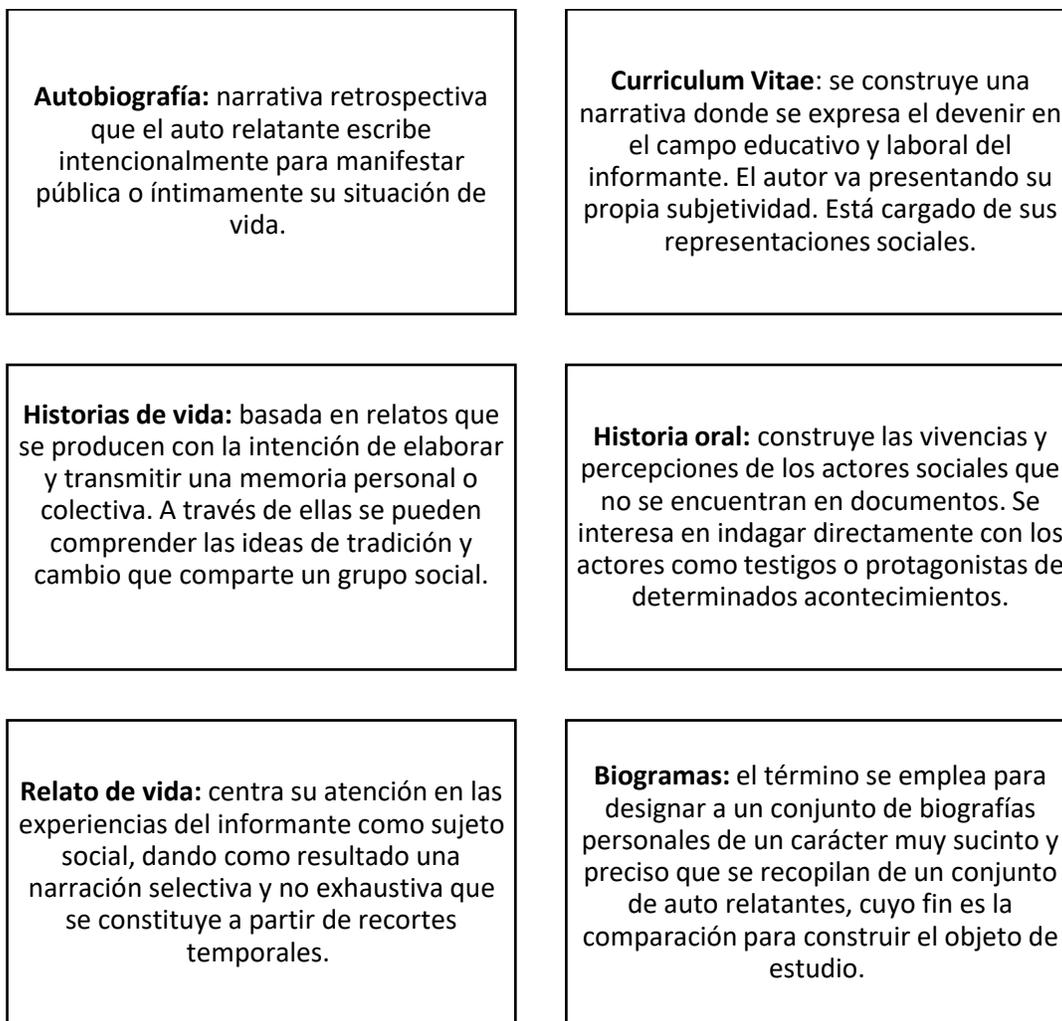
niega el ideal positivista de establecer una distancia entre investigador y objeto investigado y sitúa a los informantes como protagonistas principales y sujetos de la investigación. El interés se centra en cuestiones subjetivas y asuntos vitales, obtenidos a través del *relato* que, como modo de conocimiento, permite captar la riqueza y detalles de los significados en los asuntos humanos (motivaciones, sentimientos, deseos o propósitos) que no pueden ser expresados en definiciones, enunciados factuales o proposiciones abstractas, como hace el razonamiento lógico-formal.

Hasta aquí, se ha visto cómo la palabra relato aparece y se adjudica a que a través de la narrativa se recupera la información, Pero, lo que salta a la vista es que no hay una relación

disonante entre el investigador y el participante, debido a que la conexión que se busca establecer es esencialmente horizontal para facilitar que, en este caso, el músico en convivencia con la entrevistadora comparta información. Además, en general, el investigador o investigadora no se muestra como el conocedor absoluto del tema. Por el contrario, en el proceso de investigación ambos están en constante interacción que debe ser de manera empática y paciente debido a los temas íntimos, familiares, profesionales, etc., a tratar. Es importante que los músicos mariachi se sientan cómodos con el entorno y ambiente generado para así dar pauta a que compartan sus vivencias con mayor fluidez y confianza.

3.3 Historias de vida

El método biográfico tiene distintas vertientes. Entre ellas se encuentra la autobiografía, el *curriculum vitae*, Historias de vida, historia oral, relato de vida y biogramas (Escamilla Salazar y Rodríguez, 2010). Esto da cuenta cómo el método biográfico ha tenido un auge en los últimos años posiblemente a causa de los puntos que se trataron anteriormente. Si bien tales acercamientos recuperan la trayectoria vital de los participantes, cada uno tiene pequeñas diferencias entre ellos; desde la manera en recoger información, hasta el propósito particular que se adapta a los objetivos de investigación (esquema 1).



Esquema 1 realizado con base en el libro *El método Biográfico en la Investigación Socioeducativa* de Escamilla Salazar y Rodríguez (2010).

Con lo anteriormente expuesto, se tiene una mayor panorámica acerca de las técnicas. Sin embargo, todas ellas tienen elementos que son retomados en otras en menor medida, lo que quiere decir que no son determinantes, por lo que se evitará una catalogación cerrada al momento de su utilización. Por ejemplo, para este trabajo la inclinación, como ya se dijo, se encuentra en el uso de las Historias de vida, pero igualmente se basa mucho en la oralidad ya que “en las sociedades ágrafas la transmisión oral fue la forma de perpetuar los acontecimientos, conocimientos y saberes” (Jiménez-Díaz, 2012, p.31). Además, aunque se intentó que los protagonistas hablaran de todas las etapas de su vida, ellos mismos dieron los cortes en la temporalidad. Esto, aunado a que

hay una temática a detallar, sólo se profundizó en aquellos momentos que se consideraron adecuados para comprender el contexto de los entrevistados e hilar los acontecimientos narrados.

Como lo menciona Martín García (1995) este método consiste en el análisis y transcripción del relato que cuenta el entrevistado y se puede retomar un aspecto en específico, para así dar seguimiento a un determinado tema a lo largo de su trayectoria. Lo que a su vez permite la comparación de las historias de distintos entrevistados, pues todos tienen una misma línea de acción.

Así, a grandes rasgos, una historia de vida “se trata del relato de vida de una persona, en el contexto determinado en que sus experiencias se desenvuelven, registrado e interpretado por un investigador o investigadora” (Mallimaci y Giménez Béliveau, 2006, p.178). Por tanto, surge porque el investigador o investigadora solicita al participante que cuente su trayectoria con un objetivo premeditado. El relato obtenido del diálogo de ambos sujetos es puntualizado y comentado por el investigador, tomando en cuenta todos los referentes señalados por la persona relatora y sus constantes observaciones.

Moriña menciona que las Historias de vida se preocupan más por capturar los significados de una cultura o personas en vez de capturar los aspectos observables (2017, p.31), es decir, aquellos que se nos presentan de primera mano. El investigador debe estar atento a pequeños cambios que den indicios de matices entre los significados que se presentan en las entrevistas. Por ello, en este trabajo, el papel como investigadora constó en prestar atención a cada aspecto del proceso con los entrevistados, pues un investigador debe ver de manera holística y no descontextualizar el fenómeno que se estudia. Además, su papel consiste en narrar (indirectamente), transcribir y relatar lo que el participante le confirió (Gutiérrez-Cordero y Saro, 2000).

Con relación a los tipos de Historias de vida, retomando nuevamente a Escamilla Salazar y Rodríguez (2010, p.40), la investigación se llevó a cabo tomando en cuenta las historias de vida focales o temáticas, ya que de acuerdo con estos mismos autores:

- Se construyen desde los primeros recuerdos de infancia hasta el momento actual que vive el sujeto que narra su biografía.
- Se pueden valer de documentos secundarios y personales, además no desdeña las fuentes orales y otros testimonios, pues sirve de igual manera para la triangulación de fuentes y comparación o complementación de perspectivas.

- Y, se pueden realizar a diferentes personas que tengan algún aspecto en común en su vida.

Esta tipificación es útil ya que la investigación no sólo tomó en cuenta la voz de los mariachis, sino también todas las fuentes de información proporcionadas por los entrevistados para complementar las biografías, como lo fueron fotografías que detonaron otros recuerdos y apoyaron la memoria de los sujetos. Además, este proceso implicó la “triangulación” de las fuentes y perspectivas pues se complementa la versión del participante con, incluso, testimonios de terceros (De Garay, 2017, p.12) que, en el caso de esta investigación, lo fungieron dos mariachis entrevistados; padre e hijo.

Además, se resalta que las historias de vida no son una fuente ya dada; se construye y elabora con base en la interacción con los sujetos en una relación dialéctica (Feixa, 2018, p. 55). Por lo que el uso de las entrevistas fue primordial en este enfoque para la recuperación de la trayectoria. El primer formato de guion de entrevista se hizo previo al acercamiento con los participantes, pero de este paso se hablará más adelante.

Una historia de vida se construye integrando todos aquellos elementos del pasado que el sujeto considera relevantes para describir, entender o representar la situación actual y enfrentarse prospectivamente al futuro. En este sentido, la investigación narrativa permite reparar y representar un conjunto de dimensiones relevantes de la experiencia (sentimientos, propósitos, deseos, etcétera), que la investigación formal deja de fuera (Domingo Segovia, Luengo Navas, Luzón Trujillo y Martos Ortega, 2007, p.14).

La investigación reflejó las impresiones que los mismos músicos han reconstruido para que, en un ejercicio dialógico, tanto investigadora, participante y lector comprendamos cómo adquirieron los saberes que los llevaron a ser mariachi. Este trabajo consistió en una constante reflexión para los involucrados que ayudó a visualizar su trayectoria vital con base en una mirada educativa.

Finalmente, ¿por qué recurrir a las Historias de vida en una investigación pedagógica? La recuperación de la memoria en esta metodología es lo principal y a través de los testimonios se observan procesos de la vida del sujeto que han sido obviados u ocultados. Entre esos procesos se encuentran aquellos que se podrían catalogar como parte de las experiencias educativas que tienen las personas, no sólo dentro de un sistema educativo formal; devela las experiencias que formaron al sujeto, en este caso, como mariachi, incluso fuera de los límites recurrentes. En las Historias de

vida, se ve a la persona como un todo, que está plagado de distintos ámbitos que se conectan entre sí para darle sentido a su trayectoria vital.

3.4 Participantes del estudio

Antes de contactar a los músicos, una de las fases de la investigación constó en la delimitación de los participantes del estudio. A razón de ello, previamente se hizo una definición del caso típico-ideal de quienes cumplieran con ciertas características específicas que, en un grupo o comunidad, otros miembros no lo hacen (Rodríguez Gómez, Gil Flores y García Jiménez, 1999). Al mismo tiempo, los participantes debían mostrar disponibilidad e interés en el trabajo para que éste se llevara a cabo, de lo contrario se habría dificultado el proceso para ambos lados. Las particularidades principales de los participantes fueron las siguientes:

- Ser mariachi o haber sido mariachi durante la mayor parte de su vida.
- Pertenecer a generaciones diferentes de mariachis, es decir, sus edades debían variar para poder obtener datos biográficos de experiencias diferenciadas por contextos aparentemente distintos productos del paso del tiempo. Como bien los señala Carles Feixa, “las generaciones reflejan los ritmos del cambio histórico en la conciencia de los actores socializados bajo unas mismas coordenadas y en una misma época” (2018, p.82). Así se plasman las historias de vida de tres mariachis; desde el novel hasta el de mayor experiencia dentro del campo de la música.
- Ser mariachis provenientes de contextos no necesariamente urbanos, preferentemente que hayan llegado a las zonas conurbadas desde otro estado de la república diferente a la Ciudad de México, debido a la historia ya vista en el mariachi moderno mexicano.
- Se aclara que sólo se entrevistaron a hombres debido a la poca estelaridad de mujeres en el oficio.

La selección de participantes fue complicada. El entorno *mariachiero*, al permearse principalmente de hombres y que la investigadora fuera mujer, no posibilitó establecer una relación fácilmente. Aunque en un principio se intentó, si no se acudía con una figura de autoridad, pocos mariachis accedían a un primer contacto; en un mapeo previo, los mariachis se mostraron renuentes al hablar brevemente con ellos, por lo que contar con un mediador fue lo que posibilitó los posteriores encuentros. Y aunque “el investigador puede recurrir inicialmente a varios informantes-clave antes de decidir cuál de ellos es el que mejor representa a los atributos del

modelo previamente definido” (Rodríguez Gómez, Gil Flores y García Jiménez, 1999, p.139), debido a las primeras barreras, no fue posible contar con una gran cantidad de participantes.

Así, se solicitó a un músico jefe de grupo que fuera el mediador en la situación. Contando con varios años laborando, apoyó en la conexión con los otros mariachis. Para ello, fue indispensable comentar con dicho informante los aspectos básicos del estudio, como son la pregunta de investigación, el objetivo de investigación, el interés personal y profesional de la investigadora y las condiciones generales del trabajo. En el siguiente paso, este primer informante clave delimitó la población junto con la investigadora pues, de acuerdo con su conocimiento y perspectiva sobre sus compañeros, sugirió algunos posibles candidatos. Así, él se acercó a sus colegas y dio una breve charla informativa de manera más amena e informal. Esto dio como resultado el interés de dos mariachis inicialmente.

Una vez contactados a los mariachis, se les dio con mayor detalle la información ya proporcionada por el jefe del grupo para que no existieran malentendidos. Se intercambiaron preguntas y se les entregó un formulario donde se especificó por escrito cuáles eran los términos y condiciones de la investigación. (Anexo 1). Por ejemplo, se dio la posibilidad de que la historia de vida fuera anónima en caso de no querer publicar sus nombres. También se aclaró que en cualquier momento podían abandonar la investigación, pues el punto no era que se sintieran presionados de algún modo. Seguido, se establecieron las condiciones primarias de captura de información como grabar voz, video, tomar notas y demás, entre otras cuestiones que se ven en el formulario para su consentimiento informado.

3.5 Instrumento de recolección de información

El siguiente paso consistió en afinar el diseño del instrumento de recolección. Se escogieron entrevistas semiestructuradas pues atiende al análisis y reflexión que hacían los entrevistados conforme se desarrollaban las sesiones. Adicionalmente se podían cambiar las preguntas, aunque se contara con un guion base, según fuera requerido y apropiado ya que el investigador debe entonces saber preguntar y escuchar los cómo y los porqués de las trayectorias personales que analiza y recoge críticamente (de Garay, 1997, p. 16).

La entrevista, al ser semiestructurada, concedió la posibilidad de agregar preguntas si se creyó necesario para no obviar información, ahondar en alguna temática o por cuestiones técnicas

tales como que el entrevistado diera respuestas cortas o muy concisas, pero poco aclaratorias. En general, “la entrevista es uno más de los instrumentos cuyo propósito es recabar datos, pero debido a su flexibilidad permite obtener información más profunda, detallada, que incluso el entrevistado y entrevistador no tenían identificada, ya que se adapta al contexto y a las características del entrevistado” (Díaz-Bravo, Torruco-García, Martínez-Hernández y Varela-Ruiz, 2013, p.166).

Aunado a ello, en este ejercicio de indagación y reflexión, el investigador o investigadora, constantemente está en un proceso rápido de análisis debido a que debe captar qué tipo de información falta recuperar. Se deben hacer las preguntas pertinentes en el momento adecuado ya sea de inmediato o en otras sesiones. El criterio del entrevistador está presente en todo momento.

De tal manera “la entrevista no es una técnica neutra para recoger información; es un intercambio humano entre dos personas en el que interviene la comunicación, la reciprocidad e incluso la afectividad” (Feixa, 2018, p.59), implica igualmente la actitud y disposición de los participantes, la forma de presentarse, de establecer un vínculo y de encontrar la manera adecuada para expresarse.

Las entrevistas semiestructuradas se realizaron tomando en cuenta cuatro ejes de análisis generales que se construyeron conforme a bases conceptuales. Así, el primer eje se hizo buscando plasmar las condiciones socioculturales de los sujetos. Fue primordial esta primera parte, ya que se recuperaron los datos más generales de la trayectoria de vida de los músicos como edad, lugar de origen, conformación de la familia e información sobre niveles escolares cursados.

Además, como ya se mencionó, los músicos son reconocidos como sujetos, pues se considera que el desarrollo de cada uno puede ser común con otros en tanto se desenvuelven en condiciones sociohistóricas específicas. Sin embargo, cada sujeto es capaz de resaltar sus particularidades ante los otros, generando heterogeneidad al interior de ese grupo social, debido a que responde a su desenvolvimiento acorde a factores temporales, psicológicos y contextuales que en ocasiones se vuelven comunes o se relaciona con las características de un grupo particular de sujetos. Por lo tanto, “el sujeto es el actor que determina la operación creativa de lo social y al mismo tiempo queda enajenado por sus aprendizajes” (Ruiz Carrillo y Estrevel Rivera, 2008, p.184).

El segundo eje se concentró en su trayectoria laboral; preguntas referentes al trabajo como músico de mariachi en su contexto particular y la impresión que tenían sobre su labor. Sobre este eje hubo una constante discusión que se solucionó provisionalmente en el marco contextual, pues

aquí las preguntas al principio se plantearon sobre el oficio del mariachi. A pesar de ello, en las preguntas planteadas en este eje mayormente no se mencionaron la palabra oficio o profesión, simplemente se optó por trabajo para dar la oportunidad de que los mismos mariachis tomaran posición ante su labor.

En el tercero se habló de aquellos saberes que adquirieron durante su vida para desempeñarse en dicho ambiente musical, así como lugares, personajes o elementos que los guiaron a tomar el camino como músicos y para establecer sus propias metas como profesionales. Agüero (2011) concibe el saber tanto como razón intuitiva como saber sistemático, ya sea teórico especulativo o práctico que implica un conocimiento específico. La misma autora lo clasifica en tres tipos: el saber técnico, el saber de salvación y el saber culto.

- El saber técnico tiene sus raíces en la práctica, es decir, en el trabajo o actividades propias de los mariachis mediante las cuales aprendieron. Conforme a este saber se hicieron preguntas sobre sus instrumentos, los cuidados de estos e incluso de su cuerpo o del traje. También acerca de la manera en la que aprendieron a interpretar, tocar o cantar.
- Saber de salvación se refiere a lo que la autora llama entrenamiento espiritual. Se plantearon preguntas como ¿existe una forma específica de comportarse? y ¿qué elementos o situaciones unen al grupo como mariachi?
- Por último, el saber de culto basado en la curiosidad de entender cómo funcionan las cosas. Por ejemplo, ¿qué canciones son indispensables para su repertorio? o ¿cómo es un día de trabajo?

Finalmente, en el cuarto eje se planteó la Educación Musical basado en la revisión conceptual que se hizo en el capítulo correspondiente. En este eje se habló sobre la influencia que han tenido en ellos otros personajes (de ser así), del impacto que tienen ellos en otros para seguir transmitiendo su legado, los materiales que usaron para estudiar, la importancia que ellos le otorgaron al estudio y algunas impresiones sobre la manera en la que abordaron los saberes del mariachi moderno mexicano.

La estructura anteriormente planteada ayudó en la construcción del guión para las entrevistas: las preguntas eran básicamente las mismas para cada músico, pero se cambiaban si no comprendían el planteamiento de estas o se agregaban otras conforme ellos mismos platicaban sobre algo y se vio que era útil replicar la pregunta modificando así la estructura inicial.

Aunado a lo anterior, se utilizaron fotografías, pero no se agregaron a petición de los protagonistas; entre las razones expuestas fueron aspectos de confidencialidad o el significado personal que le otorgaban a cada foto. Sin embargo, fue un recurso muy útil pues los datos se pueden obtener de escritos realizados por los mismos entrevistados, artefactos y materiales personales (Salgado Lévano, 2007, p.73), lo que permite tener otras fuentes de información. Además, esto es benéfico porque estos documentos alternos fungieron como detonantes de la memoria de los mariachis y creaban otros tipos de conversación que fueron cuidadosamente encaminados al tema de la investigación.

3.6 Recolección de información

Se dio paso a las entrevistas; estas se realizaron desde el mes de mayo hasta el mes de Junio del año 2019. Fue un periodo muy breve pero sustancioso ya que cada entrevista realizada duró en promedio dos horas, lo cual significó un tiempo prolongado para todos los participantes. Se hicieron siete entrevistas contando la entrevista realizada al músico de vihuela. Conforme a los tres sujetos restantes, a cada uno se le citó en dos ocasiones y no hubo más porque con las anotaciones y comentarios fuera de las grabaciones, se saturó la información. Además, era complicado para cada entrevistado asistir a las sesiones.

Cada una de las entrevistas se registraron con una grabadora para rescatar la voz de los mariachis de manera directa. Para respetar su privacidad, al inicio de cada grabación se daba un aviso al participante. Sin embargo, en ocasiones era complicado ya que fuera de las entrevistas ellos mencionaron información que encajaba con la investigación y al momento de volver a preguntar por aquello que habían expresado, ya no lo hacían de la misma manera.

Si bien, como lo menciona Jiménez Díaz (2012, p.30), “en todo momento existe el peligro de los olvidos, de las lagunas en la memoria, de las interpretaciones sesgadas y las manipulaciones, de las alteraciones de los hechos”, la grabación de las entrevistas facilita regresar a aquellos acontecimientos que no quedaron claros durante la narración de alguna sesión y ahondar sobre ellos, o bien, replantear preguntas para asentar el testimonio o para reflexionar de otra manera sobre el mismo hecho. Los entrevistados, en ocasiones, no muestran el mismo nivel de claridad en todos los recuerdos, pero el uso y ejercicio de la memoria les ayuda a dar un testimonio lo más detallado posible.

Otro elemento importante, que se dio en paralelo desde el primer contacto con los participantes hasta el fin del trabajo, fue establecer el *rapport*, el cual consistió en crear un vínculo de confianza para que las entrevistas se llevaran a cabo de la mejor manera. Se buscó llegar a un acuerdo con las fechas de las sesiones, ya que muchas veces, los músicos no contaban con el tiempo suficiente para dedicarlo a otras actividades diferentes a las laborales debido a la demanda y horarios en los que realizan su trabajo. Así, el cronograma fungió como un acuerdo mutuo basado en el diálogo, respetando el tiempo e intereses de los sujetos y la investigadora.

Las entrevistas con el músico mayor fueron en un restaurante de una cadena de comida mexicana que se encuentra en la Delegación Iztapalapa cerca de la zona de cárcel de mujeres. Él mismo buscó un lugar conveniente para ambas partes en cuanto a los traslados y donde se sintiera cómodo. El diálogo con el entrevistado desde el principio fue muy tranquilo y extendido. Desde antes del primer encuentro, el músico estuvo dispuesto e interesado en hacer este ejercicio, lo cual facilitó la disponibilidad y apertura para contestar las preguntas.

Por otro lado, las otras entrevistas se llevaron a cabo en el domicilio en la investigadora en el municipio de los Reyes Acaquilpan en el Estado de México. Por lo general eran en las mañanas ya que el más joven de los entrevistados tenía que asistir a clases con un maestro de trompeta. La primera sesión, el mariachi que siguió en edad llevó a su hijo y a su primo; él mismo les extendió la invitación para participar en la investigación y señaló que esto era para apoyar el trabajo, esperando que pudieran aportar algo cada uno de ellos. El más joven de los entrevistados se mostró nervioso desde la primera entrevista y daba la impresión estar obligado a asistir. Pero, personalmente, atribuí sus nervios a su poca o nula experiencia en este tipo de ejercicios, a su personalidad y a tener una edad más corta. Por ejemplo, la primera grabación resultó ser muy breve; con respuestas concretas y dubitativas. En la siguiente sesión, él se mostró más elocuente y tenía un lenguaje corporal más fluido.

En todos los encuentros siempre estuvo al principio el primer informante. Sin embargo, al iniciar las grabaciones, se retiraba del lugar para evitar que se dirigieran exclusivamente a él y obviaran información. Esta medida se tomó con más seriedad ya que, mientras se crearon los acuerdos, hubo momentos en los que hablaban sobre sus vivencias en el trabajo y como colegas. Esto se trató de aprovechar tomando notas para las posteriores preguntas y conocer su personalidad.

3.7 Interpretación de las Historias de vida

Las trayectorias se construyeron por completo de manera que se identificara la personalidad de cada uno de ellos y podamos conocer, en sus propias palabras, cómo aprendieron a ser mariachis. En los fragmentos que se muestran en este trabajo, aún se conserva la esencia de esta edición. Cabe señalar que gran parte del análisis de las entrevistas se realizó en estos textos; en el ejercicio como investigadora, recortar algunos testimonios y darles lógica de sucesión también fue parte de la labor para que el trabajo tomara sentido, sin olvidar siempre recuperar sus palabras. Y contrario a lo que pueda pensarse, Fernández (2015, p.10) menciona que:

El relato final obtenido tampoco es literal a las narraciones del sujeto ya que consideramos que si lo dejáramos tal cual estaría carente de sentido, los temas tratados se reiterarían, no tendrían coherencia entre sí, las interrupciones, los silencios. Por lo que el investigador, una vez recopilada la información, pasará a montar la Historia de Vida intentando acogerse a la máxima objetividad por parte del informante recomponiendo y organizando la información obtenida a lo largo de las entrevistas.

Los relatos se estructuraron de modo que se ve una línea continua de acción y la trayectoria como una cuestión más clara para el entendimiento y comprensión de sus experiencias narradas en las sesiones. Por ello, se tomó en cuenta que

Las palabras de los entrevistados -escritas tal cual como fueron registradas- son consideradas transparentes al punto que el investigador excluye cualquier etiquetamiento; él se limita a transcribir y organizar el orden de las entrevistas quizás tomando textos que nos ayudan a situarlos, ofreciendo así a los lectores los instrumentos para dirigir su interés hacia los tramos de mayor pertinencia. (Pretto, 2011, pp. 174-175).

Es por esta razón que se pensó trabajar la investigación particularmente con Historias de vida; al mostrar los fragmentos se deja que el lector conozca y, si quiere, realice un ejercicio de interpretación y reflexión sobre lo narrado. Claro está, sin dejar el análisis concreto de las narraciones desde la perspectiva de la investigadora, ya que a su vez permite concretar el proceso de investigación. Así, antes de mostrar las narraciones es necesario hablar de las características de los participantes.

En general, los mariachis entrevistados provienen de distintos estados de la República Mexicana lo que dio la posibilidad de ver los contrastes y transformaciones que permean su formación como músicos a causa de las adaptaciones que debieron y deben realizar de acuerdo con la tradición a la que responde cada uno de ellos. Además, como consecuencia de su trabajo en la zona metropolitana, ya que esta se ha conurbado al tiempo que mantiene tradiciones arraigadas en los pueblos que la conforman, su papel en la comunidad es constante en festejos religiosos, celebraciones familiares y hasta funerales.

Los tres músicos trabajan hasta la fecha en la Plaza de Mariachis que se encuentra en la Delegación Iztapalapa. Uno de ellos, como ya se dijo, al asistir a la primera entrevista fue acompañado por otros dos más jóvenes: su hijo menor y un primo. Aunque se habían considerado cuatro mariachis en total, Antonio San Agustín de 22 años desistió después de la primera sesión. A pesar de esto, se considera que merece mención por su breve pero interesante participación pues él proporcionó datos que sirvieron para tener una visión más afinada sobre el mundo del mariachi, o sea, proporcionó información que ayudó a replantear preguntas y cuestionar otros aspectos. Asimismo, su testimonio indirectamente sirvió para la triangulación. Él toca la vihuela. Lamento no poder incluir su testimonio aquí.

Durante las entrevistas, existieron muchos momentos en los que los mariachis solían usar su cuerpo para responder; era común ver que movían los dedos como si tocaran un instrumento, que hicieran gestos al recordar una canción o que incluso cantaran y tararearan. En el texto, se nota que, al usar mucho el lenguaje corporal, fue imprescindible agregar acotaciones sobre este aspecto porque se consideró que era insuficiente usar signos de puntuación. Ellos hacían énfasis de muchas formas distintas y la manera en la que reaccionaban marcaba los ritmos de las entrevistas. En las sesiones no faltaron las risas, dudas y recuerdos que causaban diversas impresiones en los músicos.

Por otra parte, sucedió que durante las entrevistas algunas ideas quedaban al aire. En la segunda sesión con cada mariachi, se puntualizaron algunos temas para completar las respuestas y que los textos resultaran lo más fieles posibles a su memoria y relatos. Sin embargo, no todas las ideas tenían un cierre; se respetó la ambigüedad si era pertinente porque era parte de la manera de expresarse de los participantes.

Las Historias de vida fueron trabajadas con base en la transcripción de los audios que se grabaron en cada encuentro y en las notas que se tomaron en las sesiones. La manera en la que los

entrevistados hablaron se respetó. Sólo se agregaron ciertas palabras para unir ideas o ensamblar la trayectoria vital de manera que pareciera una narración continua y lógica. Los cortes del tiempo ellos lo hacían y era un ir y venir en los recuerdos, pues al ser un ejercicio dialógico e introspectivo, no era necesario que se llevara estrictamente una línea del tiempo por cumplir y llenar con datos o información acerca de su vida.

Los productos finales se dieron a revisión a cada mariachi; aunque sus historias no son mostradas por completo en este trabajo, se recuperaron los testimonios que dieron cuenta de su Educación Musical. Para finalizar este capítulo, es primordial mencionar que ellos optaron por no guardar el anonimato y se respetó hasta el final de la investigación.

CAPÍTULO CUATRO. TRES MARIACHIS: DE APRENDIZ A EXPERTO

El objetivo del presente capítulo es mostrar el análisis que se hizo con base en las Historias de vida para comprender la manera en la que, en este caso, tres músicos aprendieron los saberes del mariachi. Además, se buscó dar cuenta de cuáles son los elementos que intervienen en su Educación Musical y quiénes son las figuras que apoyaron o guiaron su formación hasta el momento de las entrevistas. De tal forma, este capítulo está compuesto en primer lugar por el análisis de la Historia de vida del más joven de los mariachis: Rigoberto. Posteriormente, se encuentra el Sr. Rigoberto, mariachi que puede considerarse como un maestro, guía u orientador para generaciones más jóvenes. Y, para cerrar, se muestra el análisis del testimonio del Señor Antonio quien es el mariachi con mayor edad.

Cabe destacar que el análisis que se muestra aquí se hizo con base en la categorización de la información que constó de tomar en cuenta los momentos que contaban con mayor énfasis, ya sea por su lenguaje corporal o la manera de expresarse, y acontecimientos repetitivos que mencionaron los músicos, ya que esto mostró el peso que tuvo para ellos en su experiencia musical. Sin más por ahora, se muestra el análisis de los relatos.

4.1 Un joven aprendiz. El camino apenas comienza.

El primer entrevistado es un joven de trece años que se dedica a la música de mariachi. Él vive en el Estado de México en el municipio de Chimalhuacán. Su familia está conformada por papá, mamá, dos hermanas, un hermano y él, siendo el miembro más pequeño. Sin embargo, en casa no sólo viven ellos, sino que comparte vivienda con tíos y primos. Todos están acostumbrados al ambiente debido a que la mayoría se dedica a ser músicos. En ocasiones, cuando tienen alguna reunión familiar, tocan juntos.

A los doce años de edad inicié como elemento de mariachi porque me gustó cómo sonaba la música y cómo se tocaba en grupo. En casa, mi papá, mi hermano y mi tío se dedican a la música. La convivencia en mi casa es buena porque cuando hay fiestas, tocan todos mis tíos. Mi papá a veces me dice que le eche. Somos tres trompetas: mi papá, mi tío y yo. Y luego, si quiere tocar mi hermano, somos cuatro. Hay un violín que es mi tía y también está mi tío que

toca la guitarra y la vihuela. Luego viene un primo que toca la guitarra y ya se arma todo. Tenemos a todo el grupo.

Rigoberto vivió el ejemplo con su familia, pues el contexto más cercano que tuvo también marcó sus preferencias y metas profesionales dando prioridad al trabajo con la Música en vez de seguir con sus estudios formales a nivel básico. El núcleo en el que creció le permitió delimitar su camino a seguir desde una edad tan corta, pues su acercamiento a la música, podría decirse, inició desde el momento en el que nació al tener ya a miembros mayores de ejemplo.

Así, apenas cursando el segundo grado de secundaria, el joven decide abandonar la escuela y dedicarse a ser músico como lo hicieron durante generaciones en su familia.

Como me gustó la música, dejé la escuela. Es que al último ya no me gustó. Como que sí pasaba las materias ¿no? pero la maestra como que de inglés fue la que ya no me gustó. Era muy payasa. Pero fue la única materia. En las demás me iba bien. Pensé en cambiarme a otra secundaria, pero como que ya no, mejor me metí a trabajar con mi papá.

Los papás de Rigoberto al principio no estaban de acuerdo con su decisión, pero al final lo aceptaron y lo apoyaron para que se dedicara a tocar la trompeta. El apoyo familiar surgió principalmente por parte de su papá quien, al ya dedicarse al medio, le proporcionó las herramientas y condiciones para que se empleara en el oficio. Por lo cual, hasta el momento de la entrevista, Rigoberto llevaba aproximadamente un año en el medio y continúa sus estudios en torno a la música. Sin embargo, no descarta en algún momento intentar presentar exámenes para acreditar tercero de secundaria, poder cursar la preparatoria en modalidad abierta y estudiar en alguna escuela de música para mariachis, tal cual lo hizo su hermano.

Aún con ciertas preguntas, Rigoberto intenta plantearse algunas metas que espera cumplir; la mayoría influenciadas por la trayectoria de su hermano mayor, quien también se dedica a la música. En este sentido, el joven no sólo cuenta con el ejemplo de su padre, sino con el que un familiar con el cual ha podido observar de manera más cercana cuál ha sido su proceso formativo, pues está consciente de los pasos que siguió Fabián para llegar a ser el músico que él admira. En cambio, con su padre, se dedica más a laborar y estudiar.

Antes de pasar a los siguientes apartados, cabe comentar que en las entrevistas Rigoberto fue muy tímido al inicio. Afortunadamente, conforme avanzamos en ellas, se mostró con mayor

soltura y con disposición a hablar. Al principio su papá lo animaba a responder, pero no le fue fácil. Rigoberto trató de corregir algunas palabras después de decir las porque sentía que estaba mal de alguna manera en su testimonio o que estaba siendo grosero. Aun así, seguimos adelante y, al igual que con los otros participantes, traté de respetar la forma en la que se expresaba.

4.1.1 Emular: modelos a seguir

Rigoberto cuenta que, aunque varios miembros de su familia se dedicaran a la Música, su inspiración provino de su padre, pues fue a quien observó desde temprana edad que se dedicaba al oficio y quien lo acercó a otros elementos para tener un panorama más amplio sobre lo que se hacía en un grupo de mariachi. Su papá fungió como un orientador ya que desde pequeño lo perfiló para dedicarse al mismo oficio; como lo señala Maestre Castro “son los padres los que gozan de la relación de intimidad única que sólo se da en el seno de la familia y que permite interrelaciones personales y afecto, ayuda, orientación, soporte, etc” (2009, p.4). A su vez, esto fue reforzado gracias al contexto en el que nació y ha vivido el joven. No obstante, fue su decisión dedicarse al arte.

[...] mi primer ejemplo a seguir fue mi papá porque él me decía que estudiara la música. Fue mi influencia, pues cuando él y su grupo estudiaban juntos, me convencieron. Iban a ensayar a un lado; tocaban el guitarrón y la vihuela. Todo eso estaban estudiando y se oía bien. Por eso decidí empezar a ser mariachi; por mi papá.

Además, las palabras de quienes son mayores en variadas ocasiones se toman con seriedad dada la experiencia en la que se basan y más si estos son consejos. Rigo al estar rodeado de familiares músicos, ha recibido sugerencias de quienes intentan que a través de sus consejos él tenga las bases suficientes para laborar. Uno de ellos, indudablemente ha sido su padre:

Mi papá me ha dicho que debo tener todo limpio y que no debo comer dulces porque se me pueden romper o caer los dientes y ya no voy a poder trabajar. Si muerdo o se me pega algún dulce ya no puedo pitar porque luego lastima por la fuerza al soplar. También me ha dicho que no hay que llevarse con los compañeros porque se pueden manchar conmigo. Con el público sólo hay que hacerlos reír y tocar.

En este sentido, el joven sabe o tiene una idea de cómo es que va a ejercer, pues los consejos que le da su modelo a seguir son útiles para él. Además, estos hablan de una visión integral pues su padre toma en cuenta desde las canciones, la manera de ejecutar y tocar una canción e instrumentos hasta el cuidado de su cuerpo y cómo es que se debe comportar con sus compañeros y el público. Estos consejos parecen estar fundamentados en los saberes de los que habla Agüero (2011).

Por otro lado, más allá de su familia, existen otros músicos y grupos que son de admirarse para él y que han sido promovidos con ayuda de los medios de comunicación como la televisión que, aunque no es el principal medio por el cual el joven aprende, generalmente sí se reconoce hoy en día como el recurso de mayor importancia educativo-no formal en la sociedad (Quiles y Torres, 2000) a tal punto que pudo haber creado en cierta medida una imagen de los mariachis representativos. En cambio, consta que estas impresiones son influenciadas igualmente por su padre, como más adelante se verá, pues Rigoberto menciona a los mismos grupos:

La verdad, admiro al Mariachi Vargas porque ahí, en ese mariachi, hay muchos que tocan bonito y cantantes como Arturo Vargas. Por eso, me gustaría llegar a un mariachi de nivel como el Mariachi 2000, el Gama, el Vargas, el Tecalitlán, Juvenil de México, todos esos. Me gustaría pertenecer a uno de esos. Pienso que solamente los que son buenos, los que sí saben, pueden ser una autoridad en el mariachi. Los buenos son los que sí estudian y saben mucho. Andan en un mariachi de nivel. Creo que lo básico que debe saber un mariachi son las canciones.

De tal manera, los gustos y los estándares que ha marcado Rigoberto para su futuro desenvolvimiento como profesional se comparan con las aspiraciones de su papá o los deseos que él marca para sus hijos. Rigoberto, al escuchar constantemente el nombre de estos grupos, ha entendido que tienen habilidades y cualidades que han desarrollado y los posicionan como grupos reconocidos y de alto nivel. Como ya se dijo, esto mismo es sostenido por los medios de comunicación, pues en redes sociales, periódicos, televisión, radio y demás, son los mariachis más sonados. En el caso de Rigoberto se puede observar cómo es que la música que se escucha en los medios mencionados y la que escuchan los padres, apropiada o no, puede influir enormemente en las preferencias musicales de los niños (Benítez, Díaz Abraham y Justel, 2017, p.64).

Además, los grupos que enlista son aquellos que tienen repertorios específicos que se han vendido en formatos como discos, por lo que el trabajo con las canciones también implica que otros músicos usen como base su música o interpretaciones para aprender y, nuevamente, tomarlo como criterio para marcar quién sí sabe de música mariachera y quién no. Así, un modelo a seguir para Rigoberto es aquel o aquellos que tienen habilidades que él aún no ha desarrollado o explotado como músico y, por otra parte, un grupo o persona que sea reconocido por los demás o haya trabajado en algún lugar de prestigio como pasa con su hermano, quien se ha presentado en el Palacio de Bellas Artes.

4.1.2 Maestros que saben

Por el otro lado, en lo que respecta Educación Musical, en este escrito se considera que “el profesor se debe plantear como un mediador del aprendizaje del alumno, buscando junto a él los pasos a seguir, también en la búsqueda del sonido estéticamente adecuado a las músicas que se van presentando como repertorio para conocer y practicar” (Jorquera Jaramillo, 2002, p.5). Para Rigoberto justamente es su padre quien representa la primera figura como maestro, pues es con él con quien se acercó a estudiar y quien ha estado al pendiente bajo el papel de mentor; al ser él quien aceptó que dejara la escuela secundaria, también obtuvo la responsabilidad de apoyarlo en otros sentidos para su aprendizaje:

Pero sí estudio. Mi papá ha sido mi maestro. Yo toco la trompeta, al igual que él, y a veces canto. Cuando no me sé una canción, él me va diciendo con notas cómo tocarla. Me muestra las pisadas *mueve los dedos simulando tocar la trompeta* y me corrige cuando me equivoco. Sí, estudio con mi papá, lo que me deja el maestro, él lo da conmigo. O sea, el maestro me deja dar cosas y mi papá también las toca conmigo. Nos acompañamos. Aunque mi hermano también toca la trompeta, yo no estudio con él pues no tiene mucho tiempo. Siempre se va a trabajar.

Su padre funge como maestro al ser quien le enseña la manera correcta de tocar, es decir, la técnica del instrumento. El padre está facultado para ser una autoridad puesto que maneja con mayor agilidad la trompeta y demuestra las habilidades que Rigoberto, como alumno, puede imitar. Asimismo, el tiempo es un factor importante, pues para considerarlo como un maestro, éste debe contar la disposición para compartir horas de estudio juntos. Para iniciar, el aprendizaje con él se

basa en la escucha y en la observación. Sin embargo, el Sr. Rigoberto también se convierte en su par o en un apoyo al momento de estudiar el mismo contenido o hacer los mismos ejercicios en conjunto, siempre y cuando estas actividades son asignadas por un externo, quien se vuelve el experto. Esta situación se contrapone a la idea tradicional de un maestro que ejerce mayor autoridad y poca participación de/con los estudiantes.

Por ahora, voy a mis clases de música y me ha ido... me va bien. Me están enseñando escalas, solfeo. Todo eso. El maestro pone partituras y me va diciendo que las lea. Me explica cómo las voy a leer y lo intento. Yo llegué con mi maestro porque mi papá conoce a un montón de músicos y les llamó para preguntarles si me podían dar clases de música y dijeron que sí. He tenido otros dos maestros y pu's me enseñan lo mismo. He cambiado de maestro porque como que el anterior, sí sabía explicar y eso, pero no le entendía y ya con este que voy ahorita sabe explicar. Bueno, sabe más y le entiendo más. Además, yo creo que un buen maestro toca todos los instrumentos. Mi papá me dice que escuche discos o así para aprender, pero no he podido. Las clases las tomo cada martes durante dos horas. Voy a casa del maestro. Si no llega otro alumno que atiende, me tocan tres horas. Los demás días juego o me voy a trabajar.

Mientras su papá se concentra en las cuestiones prácticas e involucrar la parte kinestésica al aprender sobre un instrumento, el maestro formal, por llamarlo así, es quien complementa su formación con otros contenidos en los que su padre no ha profundizado o no ha reparado. Entre estos se encuentra el solfeo, es decir, leer las notas, lo cual igualmente implica la escritura e interpretación de las mismas, entendiendo por esto último que las notas la ejecuta con ayuda de algún instrumento e incluso de su voz.

Además, uno de los estándares del que habla Rigoberto para permanecer con un maestro es que sepa cómo explicar y que, por ende, él entienda lo que le está tratando de enseñar. Para esto, el maestro debe tener dominio de uno o varios instrumentos y del contenido a tratar. De lo contrario busca a algún otro músico, siempre con la guía de su padre, quien funge como un maestro fijo.

Por otra parte, los maestros no ganaron un estatus mayor porque presentaran algún tipo de documentación que los avalara como profesionales. Fue gracias a los contactos y a la impresión de su padre, con base en la convivencia que tuvo con los músicos, que pudo elegir a quién recurrir para que compartiera la responsabilidad de enseñar y aprender con su hijo. A pesar de ello, su papá procura estar al pendiente de las clases y permanecer durante las sesiones para observar y escuchar

qué aprende. Pero, sobre todo, para ver cuál es el comportamiento de su hijo. Así, su padre, además de velar por el bienestar físico y emocional de sus hijos, interviene en su educación para modelar el tipo de conductas y actitudes que se consideran adecuadas para el desarrollo personal y social de los jóvenes que se adapte a las normas y valores del entorno social y cultural próximo (Muñoz Silva, 2005, p.153), además del laboral:

Aparte de estudiar la trompeta con él, vocalizo. Bueno...luego, luego no, pero sí cuando doy el solfeo. Has de cuenta Do, Re, Mi, Fa, Sol, La Si, Do *vocalizando*. Él quiere que le dé la nota grave, pero me gana la risa. Como mi papá está presente cuando estoy en clases y escucha cómo le doy, él se me queda viendo como que “¿por qué te ríes o qué?”. Cuando trabajo sí canto, pero sólo cuando no me sé la canción con la trompeta.

Hasta este momento, la manera en la que estudia Rigoberto ha sido con horarios y en espacios mayormente fijos; ya sea en casa con su padre o en casa de su maestro quien brinda el lugar para diversos alumnos. Pero, existen otras personas que lo apoyan y que se han presentado de manera más aleatoria. Un ejemplo es su hermano:

También puedo estudiar en casa. Luego no porque me gana la hueva. Pero a veces sí, lo que me deja mi maestro no'más. Cuando estudio en casa primero caliento con los ejercicios que me dejaron. Después ya las lecturas con la trompeta son, bueno, se llaman partituras y ya ahí con la trompeta le voy dando. Pero, luego el maestro no da tiempo o no puede ir porque viaja y, ahí sí, luego me enseña mi hermano. Me dice cómo darle porque él ya pasó por todo eso. Bueno él ya sabe, me dice cómo darle y le doy. Has de cuenta, le estoy dando *empieza a cantar y mover los dedos simulando los émbolos de la trompeta*. Bueno, así. Él me dice si estoy mal o estoy bien y ya. Si estoy mal, me corrige. Le digo “a ver, dale tú tantito para ver si puedo más o menos darme una idea” y le da. Lo voy imitando.

Su hermano, en primera instancia, adquiere autoridad en la materia al haber pasado ya por un proceso que lo llevó a ser un mariachi consagrado a su corta edad, pues es tan sólo unos años más grande que Rigoberto. Asimismo, Fabián representa una figura a seguir al tener un trabajo con un mariachi reconocido entre los grupos y en el campo de las artes. Rigoberto confía en que su hermano sabe lo que hace y domina la música que interpreta. Es por ello por lo que tiene

disposición para imitarlo. Aunado a lo anterior, con él se encuentra en un espacio más informal, pues es gracias a la coincidencia en su casa que ellos le dedican un lapso corto de tiempo para estudiar juntos y sólo aquello que esté autorizado por su actual maestro.

Igualmente, el joven adjudica que su hermano tenga más experiencia en la música que él debido a que estudió más tiempo con su abuelo paterno cuando él aún estaba en condiciones para ejecutar su instrumento. En cambio, Rigoberto estudió con su abuelo cuando este último presentó complicaciones en su salud. Aun así, “El Chombo”, que es como lo apoda su abuelo, compartió tiempo de estudio con uno de los pilares que lo introdujo al ambiente musical:

Antes mi abuelito me enseñaba canciones. Estudiar con él estaba bien, pero a él yo casi no le dejaba la trompeta porque ya estaba bien malo y dijeron que no, que no se la dejaran porque iba a hacer mucho esfuerzo y se iba a lastimar más porque creo que tenía piedras en la panza o algo así. [...]. Él no veía, nada más me decía “dale un Mi, un Re, un Si, dale un La”. Pero primero me decía “dale un sí, luego dale un La. Después ya júntalos y dale La, Si, La, Re” y ya salía la canción. [...] Mi abuelito ya falleció hace como dos años. A mí me gustaba más que me enseñara mi abuelo porque él era muy paciente. Él, si yo sacaba una canción, me decía “vete por los chetos”. Bueno, nada más eran para mí porque él no podía comer esas cosas.

Su abuelo fue un maestro que aparentemente tenía una actitud más tranquila que su papá, como él mismo lo mencionó en las sesiones y por ello le gustaba estudiar con él. Al mismo tiempo, era un elemento que representaba la educación basada en el premio o castigo. La recompensa constaba en darle algo que le gustara para motivarlo a seguir estudiando y fomentar el gusto de Rigoberto por la trompeta. Por otra parte, el joven siempre evitó el castigo pues sabía que su abuelo regañaba a sus tíos si no hacían alguna actividad bien.

Aunque su abuelo intentaba mostrarle a través de la práctica cómo tocar el instrumento y cómo debía sonar una canción, Rigoberto priorizó su cuidado físico, por lo que el abuelo, por medio del oído, evaluaba si su nieto estaba ejecutando correctamente los ejercicios. Esto habla de que un maestro no sólo se vale de sentidos como la vista y el tacto, sino que su oído estaba desarrollado de tal suerte que con base en su percepción podía señalar errores y hacer correcciones.

Actualmente, su tío también es un compañero de estudio con quien, a diferencia de su hermano, su papá y su abuelo, tiene una relación de enseñanza horizontal pues con él se posiciona

casi al mismo nivel en el sentido de que ambos hacen preguntas y enriquecen sus repertorios al compartir canciones o perfeccionar alguna:

Con mi tío luego estudio la trompeta. Con él es con el que estudio más porque él me dice. Llega a la casa y me grita “¡Rigo! ¡Rigo!” y ya bajo. Me dice “¿quieres estudiar?”. Él trabaja acá en Neza, ahí les piden más canciones, o sea, no les piden las mismas canciones que a nosotros y como mi papá me enseña las canciones completas con sus adornos, luego mi tío me dice “a ver ¿cómo te la dijo tu papá?” y yo se la digo. Según así no’ más. Y ya luego él me enseña una de las que le enseñan acá. Estudiamos como una hora. Bueno, damos canciones, todas las canciones que me sé, y las repasamos a ver si me salen porque luego en la chamba me equivoco. A veces no me las aprendo cuando él me dice, pero yo le enseño las canciones que me enseña mi papá y él otras.

El intercambio es notorio entre ambos y se basan en las canciones que les han enseñado otras personas. O bien, complementan lo que saben, por ejemplo, en el caso de agregar adornos para así tener una gama de ejecución más amplia y después escoger qué es lo que se requiere en el trabajo diario dependiendo de los lugares en los que laboran o los grupos. Por último, “El Chombo” menciona que, si tuviera la oportunidad de enseñarle a alguien más, sí lo haría. Pero para ello, considera que primero debe aprender lo que concierne en su campo y entonces, con mayor seguridad, presentarse como un maestro o simplemente apoyar a otras personas, como sus hijos, si es que se quieren dedicar a la música.

4.1.3 El primer compañero instrumental.

Ser músico en ocasiones implica que se aprenda a tocar más de un instrumento porque eso, actualmente, significa tener versatilidad y adaptarse a las necesidades del trabajo y exigencias del público. Sin embargo, el primer acercamiento que tuvo Rigoberto con su familia marcó cuál iba a ser su mayor compañero:

Mi papá me dio una trompeta como a los 5 años de edad. Fue en mi fiesta de cumpleaños. Ahí andaba pitando a lo wey *risas*. Según yo quería tocar la vihuela, pero como que tampoco ya no me gustó. No me gustó cómo tocaban bien rápido. Cuando vi que tenías que dar acá, acá, acá *mostraba las pisadas simulando una vihuela*, me gustó más la trompeta.

Se me hizo más fácil porque son tres, nadamás le vas a meter así *muestra las pisadas de la trompeta en los émbolos*. Tiene menos movimientos. Na'más que lo que tiene la trompeta es que se le sube la nota hasta arriba y te cansas. Es mayor esfuerzo, pero es lo que me gusta; subir la trompeta, aunque aún no pueda. Lo sigo intentando.

Aunque este instrumento representa dificultades como controlar la respiración o cuidar su salud bucal para evitar lastimarse, Rigoberto al recibir la trompeta como primer instrumento se acostumbró más a ella. Además, como en su núcleo cercano hay tres trompetistas, esto le ayudó a reconocer fácilmente el sonido del instrumento y a crear memoria motriz pues espacialmente maneja mejor las pisadas en los émbolos que en los trates de los instrumentos de cuerda y los rasgueos. Los movimientos que necesita para tocar el instrumento son más sencillos debido a que los practicó desde los cinco años usando la trompeta como un juguete.

En lo que respecta a la vihuela y al guitarrón, estos sí los ha considerado ya que en su familia también lo tocan, pero sus tíos no pasan tanto tiempo con él. Incluso su abuelo tocaba el guitarrón. Pero al significar un reto para el joven y no contar con un maestro específicamente para los otros instrumentos, no se ha dedicado a aprenderlos. Aun así, está en sus planes:

También me había gustado el guitarrón, pero como que ya no. Es que yo soy así, como que, si no le encuentro, no. No, ya no me gustó. Pero el guitarrón, ese sí como que se me hizo más fácil pero no lo toco. Le dije a mi papá que si me llevaba con un maestro de guitarrón. De chico me gustaba el guitarrón porque mi abuelito paterno lo tocaba. [...]. Por eso quisiera estudiar el guitarrón o el arpa. Son los que más me atraen mi atención. El arpa es porque la tocaba un primo y tocaba una canción que me gustaba y él hacía así bien *mueve los dedos simulando tocar un arpa*, bueno, así. Aunque casi no se toca en grupo con el arpa, me gustaría tocarlo porque estarían las tres trompetas, seis violines, un arpa, un guitarrón, una vihuela y una guitarra. Sólo esos quiero aprender porque la trompeta ya maso menos le sé.

Hasta los siete años es que Rigoberto recuerda que empezó a estudiar propiamente el instrumento y aprender canciones con su papá, pues en ese momento le regalaron otra trompeta. Lo primero que aprendió, en conjunto con su abuelo, fueron las notas. Esto último le permitió tocar otras canciones; ya contaba con las bases para interpretar distintas melodías.

Asimismo, su tía se ofreció a estudiar el violín con él, pero no se sintió cómodo aprendiéndolo debido a que consideró complicada la forma del instrumento y, por lo tanto, hacer correctamente las pisadas. Rigoberto lo intentó durante un mes, después agradeció la intención, pero no se interesó más en el violín. Eso fue a los ocho años aproximadamente.

En suma, se puede observar que él es un joven que se interesa principalmente por los instrumentos de cuerda en los cuales no se necesitan aditamentos extras como el arco, tal cual sucedió con el violín. La trompeta es el instrumento de metales más común que se utiliza en los mariachis, pero muestra interés en uno no tan común; el arpa. Así, Rigo tiene una visión de los mariachis más recientemente formados por lo que sus metas podrán ir cambiando con el tiempo de acuerdo principalmente a los intentos que realice por tocarlos, es decir, con base en la prueba y error.

4.1.4 Material de estudio

Por otra parte, hay una cuestión que es crucial en el medio musical y esto es si con sólo escuchar, reconocen las notas, el ritmo o bien, si pueden reproducir la canción fácilmente sin leer las partituras. Este último tipo de músico es lírico. La Educación Musical de carácter empírico o el aprendizaje lírico tiene sus bases en la experiencia, es decir, que se genera a través de circunstancias o situaciones vividas en las que el oído es protagónico.

Yo sólo toco un instrumento y leo un poco las partituras. Mi papá es de a oído, pero yo no. No se me pegan así las canciones. Solamente las leo o así las toco, pero así de a oído no. Mi papá fue el primero que me enseñó a tocar el instrumento. Cuando mi papá me empezó a enseñar, yo aún no leía. Nada más me decían las notas “dale un Do, dale un Re” *mueve los dedos simulando tocar la trompeta*. Antes estudié una jarana, pero me gustaba más la trompeta.

Rigoberto no se considera a sí mismo como un mariachi lírico, su ejemplo más cercano es su padre. Por esta razón, se hablará con detalle sobre este tipo de músico más adelante. Sin embargo, lo que se observa en el testimonio del joven es que, al tener como autoridad a su padre, confía en él, por lo que aquello que le diga que toque lo hace sin mostrarse dubitativo, desde sus primeros acercamientos con el instrumento. Aquí el padre tiene un papel distinto donde “la autoridad no consiste en mandar, sino que es sinónimo de ayuda a crecer, de transmitir además de

amor, felicidad y bienestar, valores y normas, de fomentar junto con el cariño el respeto” (Maestre Castro, 2009, p.5) y así ser un pilar en su formación.

En los momentos en los que Rigoberto estudia, no solo implementa su instrumento. También tiene otro tipo de material de apoyo para seguir aprendiendo sobre Música. De este modo, deriva el uso de las TIC (Tecnologías de la Información y la Comunicación) y de páginas en internet que pueden complementar o suplir la asistencia con algún maestro.

Cuando estudio, igual a veces uso mi celular; si quiero sacar una canción, veo cómo va maso menos y así. Pero luego no tengo yo oído para escuchar así y sacar la canción. En el celular luego pongo las canciones, así cómo va, le pongo ahí “de Javier Solís” *empieza a tararear* en YouTube. Pero a mí se me hace difícil hacerlo así. Lo que tiene mi papá es que la saca de volada. Nada más la escucha y ya. Y luego yo, así no me sale. Le digo que me dé una hoja de partitura y ya maso menos voy “es Do, Si, La”.

Así, Rigoberto, acude al uso de su dispositivo móvil para poder estudiar y repasar como una alternativa cuando nadie más lo puede hacer con él. Sin embargo, se le dificulta debido a que no considera que tenga entrenado su oído por lo que sólo escuchar las melodías o canciones no es suficiente para él. Por lo tanto, el acompañamiento personal no es suplido de forma alguna. Sólo si se repasa una canción que ya tenga trabajada, entonces puede funcionar. Por eso, prefiere el uso de partituras en las que él puede ir leyendo las notas y seguir su propio ritmo para la interpretación de la canción.

Pero, en ocasiones resulta contraproducente que estudie con el celular porque puede distraerse, más si es en horario de trabajo pues no pone toda su atención en las actividades que le tocan realizar o deja pasar ofertas de trabajo. En este caso, recibe amonestaciones por parte de su padre quien está al pendiente de él incluso en el trabajo:

La otra vez se enojó conmigo porque no me fui a trabajar y me dijo “entonces ¿pa’ qué vienes?” *risas de él*. Pero pues es que sí tenía razón, fue porque estaba jugando con el celular.

En este caso, la distracción que se genera por el uso del celular evidencia que el dispositivo no es usado solamente como apoyo para su educación, sino que es un elemento más que puede

recuperar como un suplemento para estudiar. El celular en sí no tiene un programa que le ayude a leer partituras, sino que acude a tutoriales en internet o simplemente a reproducir las canciones por medio de páginas de internet como YouTube o canciones descargadas que le facilitan tener acceso a las melodías. Asimismo, no hay una rutina establecida para estudiar por medio del teléfono celular. Esto muestra que “desde el punto de vista educativo y musical, las herramientas (como dispositivos móviles o softwares) aún no han sido totalmente exploradas, por lo que considero sumamente importante analizar los efectos que produce el uso de las nuevas tecnologías aplicadas en la educación musical” (Alpízar Vite, 2018, p.4).

4.1.5 Rumbo a la escuela, en busca de un contexto formal

En lo que respecta a Educación Formal, Rigoberto habla acerca de inscribirse en una escuela donde pueda aprender más sobre la música de mariachi lo que responde a “la imposición de la cultura musical alfabetizada como sinónimo de saber musical” (Shifres y Gonnet, 2015, p.59) que impera; surge la idea de asistir a una escuela para entonces ser reconocido como un músico profesional. Así, aunque dejó la escuela secundaria muy joven, está consciente de que debe terminarla y obtener de alguna manera el certificado correspondiente para entrar a la preparatoria y estudiar simultáneamente en una institución educativa especializada en la tradición mariachera.

[...] Mi papá, terminando este maestro donde estoy, me va a apuntar ahí en Garibaldi con... ¡ay! se me olvida esa escuela... ¡Ollin Yoliztli! Ahí has de cuenta que te enseñan a vocalizar, solfeo, *advanced*, te enseñan a tocar arpa (creo)... ¡piano! piano. Y ahí son tres años para sacar tu papel de la escuela de Música. Tres, pero no. Ahí siento que ahora sí es más difícil porque pu's yo no sé vocalizar bien. Siento que es bien difícil. Luego hasta yo mismo me río porque el maestro me dice “dale Do”, pero con la voz así me río. Se me sale el gallo.

Para continuar, cuenta con el apoyo de sus padres y familiares, como su tía, quien le ha ofrecido prepararlo para un examen único de secundaria y que le den su certificado de término. Sin embargo, prioriza otras situaciones, como la fiesta de quince años de su hermana, antes que estudiar. A pesar de ello, hoy en día es crucial observar que sabe de la existencia de una escuela en donde pueda estudiar de manera formal para ser un mariachi. Esto se debe a que su hermano tiene una trayectoria que involucra estudiar en la Escuela de Mariachi Ollin Yoliztli en Garibaldi. Aunque “los excluidos de las últimas décadas fueron los músicos étnicos, los músicos de la

comunidad, la música de baile, el pop y el rock” (Lines, 2009, p.15), actualmente esta escuela especializada en música popular ofrece estudios de educación media superior, pues se concibe así misma como “una institución educativa creada en 2012 y que tiene como objetivo la formación en la música de mariachi” (Secretaría de Cultura, 2018). Los jóvenes han encontrado un lugar al cual acudir, en comparación con sus antecesores, como el padre de Rigo, quien no tuvo la oportunidad de una oferta educativa como esta.

De igual manera, “El Chombo” menciona que él sabe que hasta los dieciséis años puede entrar a la escuela y que por ello va a cursar primero algunas clases con su maestro particular para después entrar a la institución referida. Al principio, como investigadora pensé que la edad y el certificado de secundaria era lo que lo frenaba para entrar a la escuela, pero indagando en la convocatoria de ingreso 2018-2019 de la institución, uno de los requisitos fundamentales es que debe acreditar un examen de admisión, el cual consta de evaluar habilidades y conocimiento en, por ejemplo, solfeo, rítmica, ejecución del instrumento que quiere estudiar (contemplan trompeta, violín, arpa, vihuela, guitarrón y guitarra), e incluso en los exámenes hay canciones que parecen básicas en el repertorio de un músico mariachi (Secretaría de Cultura, 2018). Por lo cual, el hecho de que Rigoberto esté asistiendo a las clases particulares también lo encamina a prepararse para presentar el examen y cubrir los requerimientos mínimos para estudiar de manera formal.

Siguiendo en la misma línea, el joven no tiene una idea clara sobre lo que se aprende dentro de la escuela, pero demuestra entusiasmo e interés en asistir. Sin embargo, da a conocer que tiene algunos temores porque piensa que el nivel de dificultad va a aumentar y que no podrá afrontarlo debido a que aún no desarrolla algunas habilidades como la de cantar, esto le causa gran inseguridad que, gracias a sus clases particulares, va superando.

4.1.6 Ingreso al campo: aprender trabajando.

Para empezar a trabajar los mariachis son contratados por medio de llamadas telefónicas, porque los clientes van a las bases, que son lugares de reunión de los músicos donde esperan a ser contratados, o bien pueden ser invitados por algún otro elemento. En el caso de Rigoberto, su papá fue quien lo llevó a trabajar con él para que aprendiera cómo era el medio y lo conocieran tanto compañeros como clientes:

para entrar al grupo, mi papá les preguntó a sus compañeros que si podía trabajar ahí con ellos y dijeron que sí. Les pidió permiso. Si hubieran dicho que no, pues no. Les preguntó bien y dijeron que sí. Para integrarse en otros grupos luego es por invitación. Como en el grupo de mi primo, mi tío quiere que me pase con ellos a su grupo, pero me da miedo todavía. No sé por qué me invitaron, pero no. Luego, como los días fines de semana tienen trabajo, salen todos de negro en la base y así pueden chambear. Has de cuenta que, aunque yo vaya con mi grupo, pues me invita otro y así.

Como lo expresa Rigoberto, para trabajar se necesita que alguien que ya esté consagrado o dentro del gremio lo invite; al recibir esta invitación por parte de otro elemento, los demás integrantes del grupo ya tienen un referente de cómo será el trabajo de su nuevo compañero o bien, que este último estará al pendiente del nuevo por lo que lo convierte en una especie de tutor. Así, el colega nuevo desde ese momento tiene la posibilidad de participar en los eventos junto con el grupo que lo acoge. Pero, si alguno de los elementos, por el contrario, no está de acuerdo con que se una, entonces es rechazado y debe seguir intentando. En este caso, el papá del joven es un mariachi reconocido por sus compañeros como un buen elemento por lo que fue más sencillo que recibieran con agrado su recomendación. Además, Rigoberto es el segundo hijo que lleva consigo a trabajar su papá; Fabián fue el primero que lo acompañó así que los mariachis pudieron ya estar acostumbrados a esta situación que sólo se repitió.

[...]Cuando me invitan a los trabajos es porque me ven ahí que estoy en la base y entre el montón de grupos que hay me dicen “¿quieres ir a una chamba?”. Si yo veo que no son payasos sí voy. Porque hay mucha gente que es marra. Marro es que te dicen que no tocas bien y como que no me gusta ir con ellos. No me gusta que me critiquen. El primer día que fui con otro grupo, sentí raro al público. No lo sentí como cuando voy a trabajar con mi papá.

Ya una vez estando en la base, como es un punto de reunión común, es posible que a los elementos se les invite a trabajar en otros grupos o se conformen nuevos de carácter provisional. Esto se da más comúnmente entre semana, porque no todos los elementos trabajan diario. El fin de semana, en cambio, es frecuente encontrar a los grupos ya formados y vestidos con un traje similar. Aunque los colores normalmente varían entre negro y hueso, tienen detalles que los hace pertenecer o crear una identidad como grupo.

En este sentido, si los mariachis tienen la oportunidad de trabajar juntos, se invitan entre ellos. Para Rigoberto es importante la actitud que tengan sus compañeros, pues si es negativa, prefiere no trabajar. De tal forma, el ambiente laboral entre los compañeros debe ser cordial para él y no afectar su desempeño o ánimo al tocar. Así, si él siente que lo están juzgando no va pues cree que más que apoyarlo, demeritan su esfuerzo. La evaluación de sus compañeros y lo que puedan pensar de él afecta las relaciones que establece con los demás. Los mariachis hacen notorio el valor que le dan a su trabajo ya que “no debe olvidarse el respeto que conlleva el trabajo de recrear una tradición, el cual a su vez debe garantizar una aportación para la continuidad de la transmisión de la sabiduría popular y su manifestación a través de elementos e instrumentos” (Lama Arredondo, 2015, p.212).

Lo anterior se refiere a las dinámicas de convivencia y valoración que hay entre los mariachis, pero hay otro elemento por el cual Rigoberto se preocupa aún más y esto es el traje. Según él, el traje marca una diferencia entre los que trabajan ya que, si este es menos elaborado, no es considerado como un mariachi. Por ello, “El Chombo” cuenta cómo fue el proceso de adquisición de este elemento tan distintivo de los músicos en cuestión:

[...] Cuando estaba chiquito no traía la botonadura y no me gusta andar así. Siento que me veían distinto y se ve feo el traje de esa manera. El hueso era el que al principio no tenía botonadura y eso me hacía sentir mal porque según es malo. Bueno, no es malo, pero te critican. Yo veía que, cuando traía el negro y no usábamos el blanco, ¡cómo hablaban! Se decían “oye, ese se ve bien mal así sin traje, sin botonadura” o decían que traían los trajes bien feos, bien rotos. Desde ahí, cuando ya me empezaron a pagar bien, me mandé a hacer mis trajes. Yo los pago y ‘orita ya ambos tienen botonadura, pero el negro es el que se ocupa más.

Para él, el traje era una señal de aceptación y un requisito para ser considerado a la par de otros compañeros, según lo que observaba. Por lo que pertenecer a la comunidad de músicos implica que el nuevo participante se acople a su manera de vestir y de comportarse, para que a primera vista no sea juzgado de manera negativa por los demás. Por tal motivo, cuando tuvo remuneración económica por el servicio prestado, una de las primeras cosas que hizo fue conseguir un traje, el cual debe mantener en buenas condiciones y/o cambiarlo cada que sea necesario,

incluso si tiene más de uno, pues éstos también deben mantenerse en buen estado para que no luzca desaliñado y tanto el cliente como sus compañeros lo inviten a trabajar.

De esta manera, se ve cómo Rigoberto debía llenar algunos puntos básicos para empezar a trabajar. Su padre lo apoyó comprando la ropa con la que se presentaría la primera vez; aunque no era igual a los que él usaba, el señor procuró que el traje que llevara estuviera bordado para simular la botonadura. También intentó comprarle uno color hueso que estuviera completo, pero al principio no fue posible. Rigoberto hace mucho énfasis en los trajes color negro y hueso pues son los que más usan en su base. Son básicos ya que los grupos se coordinan para poder trabajar juntos. El traje es tan importante para él, que en este se ve reflejada la cohesión de los integrantes:

para mí el mariachi es el grupo, yo soy un integrante y lo que nos une como grupo es que tenemos los mismos moños. Bueno, el mismo traje; mandamos a hacer moños, por decir, azules con la M de mariachi y el de 'se *se agarra el cuello* con el nombre del mariachi. El moño no lo podemos utilizar si vamos a trabajar con otro mariachi.

Dado que el joven entiende que el traje es un elemento primordial para ser reconocido como músico, no tiene problema alguno con apoyar a otros chicos que están iniciando, tal como lo hizo su padre con él y motivado por la mala experiencia que tuvo con sus colegas. La mayoría de los trajes son hechos a la medida, es por ello por lo que, al estar en una etapa de desarrollo físico más continuo, él cambia de vestuario. Así que Rigoberto envía los trajes que ya no le quedan a otro lugar.

A mí también me llegaron a pasar un traje; fue el de mi tío que toca la vihuela. Él me dio uno negro, me quedó grande pero sí lo usé. Antes sentía feo porque pensaba “¿qué tal que me lo regaló porque me vió así...? como con tristeza. Pero no. Ya después yo mandé a hacer mis trajes y entendí, porque si no tienes un traje, te lo dan.

En suma, se observa que para trabajar se necesita de la aprobación de una colectividad que, de acuerdo con referentes comunes, se basan en la apariencia y en la versatilidad para tratar con el carácter de los compañeros pues de igual manera esto ayuda a las recomendaciones que a su vez generan más contrataciones y estatus entre colegas. Entrar al campo laboral, en este trabajo, no se trata de mostrar algún papel o certificado que avale que tienen los conocimientos suficientes para

ponerlos en práctica y demostrar que saben. En el caso de Rigoberto, a pesar de haber entrado a laborar, sigue estudiando, pero debe cumplir con un repertorio básico para estar en el grupo. La preparación que recibe por parte de sus maestros o el apoyo de sus familiares le ayuda de manera inmediata, pero también sirve para acceder más adelante a otro nivel educativo ya especializado en su rama. Sin embargo, esto no es un requisito para sus compañeros, aparentemente basta con la demostración de sus habilidades y el buen porte que tenga para formar parte de algún grupo.

4.2 El maestro: padre, colega y consejero

El siguiente entrevistado es el padre de Rigoberto, el señor Rigoberto San Agustín Gómez, quien se mostró muy amable, un poco nervioso pero muy dispuesto a hablar. Dijo que se había tomado cierta libertad al invitar a sus familiares y que esperaba que eso me ayudara de algún modo. No se notaba que ejerciera presión sobre su hijo, pero al tener mayor edad que sus invitados, sí se posicionaba de manera distinta. Sus peticiones eran tomadas con más seriedad, al igual que la motivación hacia su hijo. El Sr. Rigoberto estaba interesado en participar en este proyecto pues él mismo narra que esperaba que fuera como un desahogo y un ejercicio para sí mismo.

Antes de iniciar las entrevistas, platicó algunas cosas que se relacionaban con el trabajo, pero se le pidió amablemente esperar un poco para poder grabarlo. La petición vino del informante que me contactó con él. Sin embargo, esto fue de mucha ayuda ya que, como entrevistadora, me percaté de algunas palabras que solía usar mucho, no exactamente muletillas. Eran mejor dicho estilos de hablar y de relacionar ideas o conceptos. Por lo que escucharlo en un momento “del cotidiano” me permitió darme cuenta de su personalidad y así intentar plasmarla en su Historia de vida al momento de redactarla.

El Señor San Agustín Gómez tiene cuarenta y seis años y vive en el Estado de México en Chimalhuacán desde hace aproximadamente veintiocho años. Él nació en el estado de Hidalgo, pero no pasó mucho tiempo viviendo allá porque su papá lo llevó al Estado de México, a Coatepec, a los tres meses de haber nacido. En esos primeros años, su familia estaba conformada por mamá, papá, dos hermanos (incluyéndolo) y cinco hermanas.

Él toca la trompeta, como también lo hizo su papá y lleva veintinueve años trabajando como mariachi. Aunque el trompetista trabaja en la Delegación Iztapalapa, fue en Nezahualcóyotl, Estado de México, en el Cine Lago, donde consiguió sus primeras contrataciones gracias a que su papá lo llevó a trabajar con él, situación que el señor Rigoberto repitió con sus hijos. Además, este

lugar era considerado como una base para los mariachis, e incluso hoy en día también se pueden encontrar otras agrupaciones como los norteños. Don Rigoberto empezó a trabajar en un lugar reconocido por los pobladores y dejó sus estudios formales:

Al principio sí, sí me gustaba la música, pero como que no ¿cómo le diré? No era tanto así para aventarme de músico. Pero tuve algo de exigencia de mi papá para serlo. Mi papá también era músico. A mí la verdad no me gustó la escuela; a veces iba, pero ni entraba. Entonces yo creo que como padre se dio cuenta de que yo no servía para la escuela o no sé. Él me dijo “pues estudia algún instrumento porque si no ¿qué vas a hacer?”. Y escogí la trompeta. Yo empecé a estudiar, bueno a tocar trompeta y hasta la fecha ando en lo poquito que puedo tocarla.

El apoyo que recibió por parte de su familia fue debido a las necesidades económicas que ellos imaginaron se presentarían más adelante. Su padre vio en la música una alternativa profesional que podía tomar su hijo y a veces, este trompetista, tiene la impresión de que por eso su padre lo orientó hacia el ambiente musical. En otras ocasiones no lo tiene tan claro. Para el Señor Rigoberto, su padre fue sabio al saber qué es lo que más le convenía a tan corta edad y detectó que no le gustaba la escuela, por lo que intentó apoyarlo de otra manera para que sostuviera sus propios gastos y le diera una manera de conseguir ingresos económicos

Yo creo que hay una edad donde uno dice “ya, yo ya tengo familia y ya lo que me interesa es trabajar”, pero cuando estaba joven si como que sí tenía ganas de ensayar. Pero, ahorita ya lo que quiere uno es trabajar nada más. Aunque sí hay una edad donde ‘pus entra uno con muchas ganas de quererse oír bien de que “vamos a hacer esto” y pueden hacer muchas cosas.

Cuando el Sr. Rigoberto comenzó en el oficio de mariachi solamente le preocupaba tocar sin tener una noción clara de hacerlo adecuadamente o no. Él no contó con una orientación vocacional clara, sin embargo, sí respondió a que como joven debió tomar en cuenta lo que esperaba su familia, por ejemplo, su padre y las aspiraciones que él tenía sobre lo que esperaba se sí mismo (De León Mendoza y Rodríguez Martínez, 2007, p.13). De tal manera, eligió trabajar y, en algunas ocasiones, lo que hacía era ensayar con algún grupo si lo invitaban, sobre todo si estos eran igual de jóvenes que él pues podía convivir con ellos. Esto le permitió darse cuenta con base

en la práctica de los errores que cometía y qué es lo que debía corregir. Estaba centrado en su labor. Sin embargo, expresa que hoy en día lo que más pesa para él es que el trabajo le permite brindarles una mejor calidad de vida a su familia. Asimismo, reconoce que, con base en su experiencia en la música, se siente más confiado de dar consejos a los más jóvenes.

Musicalmente no sabía ni quién era yo. Pensaba “esta canción ya más o menos salió”. Uno como músico empieza a ensayar y se da cuenta de los detalles y dice “¡ay! y ¿esta canción cómo la tocaba yo? si ensayando batallo, ‘hora tocando una canción ahí con las personas ¿cómo la tocaba uno?’”. Entonces cuando alguien quiere estudiar la música le doy consejos, a muchachos que van empezando en la música, sobre todo, y les digo que la música es muy bonita.

En su familia, como ya se mencionó antes, hay dos chicos que se dedican a la música; el hijo más grande es un elemento que ya estudió en una escuela especializada y el más pequeño tiene una trayectoria corta en comparación con ellos. Es esencial mencionar esto porque para el Sr. Rigoberto su familia es uno de los pilares que lo sostiene para seguir trabajando y por quienes trabaja, pues siempre que menciona algo que le han dicho, lo hace en relación a algún consejo que le ha dado a sus hijos o hace comparaciones constantes sobre lo que él vivió y lo que trata de replicar o mejorar con sus hijos para que sus experiencias en la música estén complementadas con su apoyo y tengan más herramientas que con las que él mismo contó.

Por otra parte, el mariachi del que se habla en este apartado es un hombre que ha trabajado en lugares de renombre como en la Plaza Garibaldi. En el ambiente, logró conocer elementos con los cuales creció y que hoy en día forman parte de agrupaciones que él admira. Se expresó con gusto al hablar de ellos y al reconocerlos, por lo que creó relaciones laborales y de amistad tan especiales que acudió a alguno de estos mariachis para que sean los maestros de sus hijos. Asimismo, al entrar a trabajar en Garibaldi, muestra un poco más de independencia de su padre y de decisión, ya que sólo asistía sin tener la certeza de que algún grupo lo acogiera o tuviera contrataciones seguras.

[...]Yo ahí en la Plaza Garibaldi trabajé como unos doce o trece años. En Garibaldi yo llegué con ¿cómo se...? bueno como le nombramos aquí ¿verdad? Llega uno a la maroma, dice uno; trabaja uno con diferente grupo. Pero sí, sí tuve oportunidad de

trabajar con grupitos así diferentes. Aunque trabajé más, más, más con cómo le llama la maroma.

En comparación con la plaza, el trompetista también llegó a pertenecer a un grupo de mariachi que trabajó en un restaurante en la zona sur. Ahí, contaban con un espacio determinado para ello y eso ese grupo era el que podía tocar lo cual le dio mayor seguridad al trabajar y un ingreso económico más o menos estable. En el establecimiento tenían ciertas reglas que se les pedía que cumplieran como lo que se refería a la vestimenta, el repertorio, acompañamientos y el comportamiento que debían tener en el lugar. Por ello mismo, debido al carácter del músico, este decidió abandonar al grupo:

Y pues un día yo agarro y me emborracho. A lo mejor es una tontería de borracho, pero dije “bueno ya si me corren ya ni modo”. Pedí unas copas ahí y sí me las dieron. No me corrió el gerente. Sí vi que se molestó, pero nunca me corrió. Sin embargo, el orgullo me llevó a decir “a mí antes de que me corran mejor me salgo”. Todavía ni lo había oído, a lo mejor nada más me iba a llamar la atención. Pero yo dije “no pues antes de que me diga algo yo me salgo”.

Esta situación sobre tomar ya le había ocasionado problemas antes, por ejemplo, con el grupo al que se unió temporalmente en Garibaldi dado que, por tomar, ya no dedicaba tanto tiempo a ensayar. Este tipo de experiencias quedaron marcadas en el señor al grado de hacer énfasis en su narración. La retrospectiva que muestra el trompetista se ve reflejada en los consejos que hoy en día da, en las recomendaciones que formula y en la disciplina que pide en el trabajo.

Otro lugar en donde ha laborado Don Rigoberto es en Iztapalapa, donde hoy en día trabaja. Después del restaurante, el señor regresa a dicha alcaldía y su paso por los otros lugares le dan un panorama más amplio sobre cómo se trabaja en los grupos de mariachi:

Yo regreso a Iztapalapa. Uno se conforma, yo siempre me conformé. A mí me invitaba y le agradezco a todos los compañeros que hasta la fecha me tomen en cuenta. Entonces a mí haga de cuenta que me invita un mariachi, me gustó el ambiente y ahí me quedé. Cambió un poco el ambiente porque en el restaurante teníamos varios eventos profesionales; acompañábamos a Maribel Guardia y Sol Moreno. Y acá pues trabajos... también ¿no? gracias a Dios que hay trabajo, pero ya son trabajos normales; en todo tipo de eventos hay que complacer a la gente.

El Sr. Rigoberto lleva aproximadamente 29 años siendo mariachi. Ha laborado como elemento del grupo y como representante o jefe de “Los Camperos”. También ha trabajado fuera del territorio nacional y hasta hoy en día, el entrevistado no ha mencionado querer retirarse de la música, de hecho, así como inició a su hijo Fabián también acompaña a Rigoberto. Y, aunque no se encuentre al cien por ciento respecto a la salud, sigue trabajando aún con el desgaste físico que este supone por la rutina que ha tenido y a la que se ha acostumbrado.

4.2.1 La música se trae

Como se ve en el caso de la familia San Agustín con padre e hijo representándolo, la música de mariachi esencialmente se transmite por medio de la familia misma. Esto habla de un contexto que marca a los sujetos en gustos y que pueden ayudar a definir la profesión a la que se quieren dedicar. Pero, para el Sr. Rigoberto, al igual que su hijo, se habla de una herencia innata:

Mi papá también era lírico y tocaba la trompeta, pero pues es ‘onde le digo que la música la trae uno también porque mi papá era lírico. Cuando mi papá tenía la edad que yo me imagino de unos treinta años, veinticinco o treinta años tenía mi papá, él era de los que le decían “por favor me acompaña esta canción este tono”, “sí”. Y mi papá ¿cómo le hacía? no sé. Pero las canciones en el tono que le dijeran a mi papá. Yo creo la música ya la trae uno también. De por sí en el pueblo de nosotros puro músico eh, puro músico.

Venir de una tradición musical también ayuda a una identidad familiar pues es así como en el caso de estos trompetistas reconocen sus raíces hasta el lugar en donde nacieron donde la mayoría también se dedica a la música. Actualmente, en su casa siguen recibiendo familiares que vivían en aquél pueblo y que se siguen dedicando al mismo arte. El entorno en el que crecen estos sujetos apoya a que se encaminan al mismo ámbito y que al llegar a la ciudad quieran buscar alguna oportunidad dedicándose a lo que mejor saben hacer que es la música.

Del mismo modo, el Sr. Rigo habla de su padre aludiendo que tenía ciertas habilidades para poder reproducir la música o interpretar una canción sin la necesidad de leer alguna partitura, al igual que él. Ser líricos es también muypreciado pues “tener un buen oído musical es una capacidad ampliamente demandada y concomitante valorada en los músicos. Su posesión es algo que ningún músico deja de estimar pero que muy pocos pueden definir claramente. En principio se lo vincula

a la capacidad del músico para hacer ajustes en su ejecución” (Shifres y Holguín Tovar, 2015, p.11). Aunque ambos demostraron este tipo de habilidades, coloca a su padre a distinto nivel cuando habla de aún no haber descifrado cómo es que él podía transportar las canciones sin haber tenido estudios previos que lo apoyaran para ejecutarlas bien. Por ello habla del talento que tienen algunas personas para dedicarse a la música, como si este los ayudara a desenvolverse mejor, con mayor agilidad y más fácilmente que los demás.

‘Ora sí que ¿cómo se dice? que pu’s que yo haiga estudiado así que ya me haiga preparado musicalmente ¡no!. ‘Tons es una facilidad que pues yo creo que Dios me regaló ¿no? Pus yo no estoy preparado.

En las palabras anteriores se observa cómo es que, aunque no se pueda compensar por completo el hecho de no haber estudiado, si se tiene la habilidad o “facilidad” para tocar un instrumento, no es indispensable tomar clases para ser músico. Sin embargo, el Sr. Rigoberto no alienta a sus hijos a que sólo se conformen con tener un legado musical; también les insiste en que es necesario tener un equilibrio para que se puedan “defender” en el medio y que sigan creciendo como profesionales. Por lo cual, pareciera ser, que un buen músico implica un poco de ambas situaciones.

Tengo ahorita dos hijos que también se dedican a la música. Sí me sirvió mucho el camino que yo tengo de músico porque para mí fue como una escuela; yo lo que no pude hacer es lo que yo quiero que ellos hagan. Yo, por ejemplo, a mis hijos les digo que todo es necesario. Y mis hijos lo saben ¿no? que yo les he dicho que es necesaria la escuela. Si les gusta la música les digo “pues también es necesario estudiar porque en la música hay mucha competencia”. Yo a mis hijos les busco su maestro, vamos con tal persona para que se inicien bien. Cada uno va a llegar hasta el nivel que uno quiera, pero si le echan ganas, les digo” van a tener un buen nivel para que no sean como yo”.

Su preocupación por los hijos parece provenir de la situación que él vivió al tener miedo a enfrentarse a “niveles más altos”, niveles en los que los mariachis trabajan bajo partituras, por lo que les pide a sus hijos que tengan la experiencia del trabajo y el aprendizaje con maestros. Sentirse carente del apoyo integral que le puede dar a sus hijos, también se reflejó en la relación con sus

hermanos; él no los apoyó en la Educación Musical que recibieron. Dos de ellos también son músicos mariacheros:

Mi hermano también se dedica a la música y mi hermana toca violín. Yo creo que desde chica a ella sí le empezó a llamar la atención tocar el violín y cantar. Pero es lo que te digo ¿no? tenemos la misma suerte ¿no? porque también a ella sí le gustaba y tampoco tuvo así el apoyo de..., por ejemplo, digo uno como padre “si mi hijo tiene ganas de hacer esto ¡ándele! ¡hágalo! Voy a trabajar y me voy a matar por usted, pero digo, pues a la larga que se vea un beneficio del hijo”. Y pues ella tampoco pues así una escuela no. Hasta ya de grande puede que empiece a buscar a una persona y a otra persona y “ahora voy con tal fulano que me enseñe a tocar violín”. Y así andaba mi hermana también ya grande. Mi otro hermano toca la trompeta y por igual, nos pasó los tres igual. Ahora sí que cada quien está en su basecita.

En el ambiente de la familia San Agustín se vivió la inclinación por la música desde corta edad. El Sr. Rigoberto señala aquí que la disposición por la música desde pequeños debe ser apoyado por alguien mayor para desarrollar las habilidades pertinentes para ser músico y no sólo para tocar un instrumento. Tomar consciencia de esto cuando se es más grande y se pueden tomar decisiones parece ser el camino adecuado para entonces estudiar sobre lo que se está interesado y, en todo caso, en lo que se tiene talento pues hay que desarrollar esa inclinación nata. En otras palabras, el desempeño del músico “no sólo depende de la aptitud sino también del aprendizaje logrado, del interés del niño/a por la música y del deseo de aprender” (Lafarga y Sanz, 1998, p. 104) que debe ser sustentado por los padres.

4.2.2 Iniciación en la música: No'más agarrar la trompeta y a trabajar

Aunque el apoyo paternal no se vio en estudiar con los hijos, su padre intentó que el joven incursionara en el mundo laboral, llevándolo a un lugar donde conoció más músicos y donde se enfrentó a las primeras invitaciones por parte de otros grupos. Sin embargo, al inicio no estaba de acuerdo que el joven se uniera a otros grupos, aunque esto no fue impedimento para el Sr. Rigoberto. En la base fue donde se dio cuenta de qué es lo que necesitaba para ir a trabajar, como su instrumento y su traje, las canciones que ampliarían su repertorio las dejó para un segundo momento. Salir sin saber a qué se enfrentaría supuso una actitud retadora pero abierta para empezar su trayectoria como músico y, posteriormente, para seguir aprendiendo sobre su instrumento.

Me llevó y ahí conocí a un amigo, se llama Jorge. Y él estaba formando un grupo de mariachis de puro niño, de la edad de quince años. Y me dice “oye ¿tú qué estás estudiando?” y le dije “trompeta” “¡pues tráetela”. Pero yo no sabía nada, hasta ahorita *se ríe* hasta ahorita. Y este, yo no sabía y le digo “pues sí, sí me la traigo”. Mi papá no me dejaba “no ¿qué vas a hacer si no sabes nada?”, “ah, pues me invitaron y voy”. ¡No! me fui a comprar un pantalón negro y una camisa blanca, me llevó mi mamá que en paz descansa y “yo sí voy”. Le digo, yo no sabía nada, o sea, yo no tuve disciplina casi. Ya empecé a agarrar un poquito después de que empecé a ver las cosas. Pero así yo salí nada más a la bendición de Dios.

La madre del Sr. Rigoberto, aunque no participara directamente en su trabajo, supuso un gran apoyo tan sólo al brindarle el acompañamiento en lo que respecta a su traje, pues un músico puede ser trompetista sin necesariamente dedicarse a la música de mariachi, pero la manera en la que viste es lo que visualmente llama la atención de los clientes, da una identidad al músico y le permite integrarse al gremio como un miembro reconocido del colectivo. Así, como sucede con otros grupos, “cada gremio conforma maso menos con los mismos lineamientos, pero no todos tienen la misma capacidad de organización y control de los agremiados” (Martínez, 2001, p. 22), tal como el compromiso de acudir con los mismos detalles de la vestimenta que los distingue entre los demás. Aunque al principio no contó con el traje completo, con el pantalón, la camisa y la trompeta tuvo su iniciación.

El Sr. Rigoberto inició explorando el medio, aparentemente sin tener algo que lo respaldó para comenzar como músico, más que los elementos ya mencionados. Pero, para empezar de alguna manera debió tener algún bagaje que le diera la facilidad de iniciar con sus otros compañeros. Probablemente este no era muy grande, pero pudo ser enriquecido por el contexto en el que creció, aunque el señor no lo menciona. Por el contrario:

Yo no sabía ninguna canción, yo no’ más agarré mi trompeta y así. ‘Ora sí que yo no’ más inicié al puro tanteo. Ya después mi papá me decía “dale esta nota y esta canción dale así y así”, poco a poco fui aprendiendo.

Después de haber empezado a trabajar fue cuando su papá ya se acercó a practicar un poco con él. Tiempo después, al estar en la Plaza Garibaldi fue en donde reconoce que su memoria entró

en juego; fue el momento en el que aprendió canciones que en la actualidad recuerda, aunque no tiene claro el proceso de aprendizaje implicado:

Cuando yo caí en Garibaldi, escuchando se me fueron quedando algunas canciones. Hasta la fecha de hoy, hay canciones que yo ignoro y digo “y esta canción ¿cómo la aprendí?” y “esta canción por qué la toco yo así?”.

[...]Hasta la fecha canciones que ignoro, no sé ni de dónde las saqué y luego me pongo a escucharlas y ¡ah! pues quién sabe de dónde las saqué porque aquí la tocan de otra manera. En la grabación está grabada así y yo la toco así. Hay compañeros que dicen que el mejor maestro es el disco. Porque los maestros le enseñan a uno a tocar “¿sabes qué? cuida la afinación y esta nota no sé qué”. Enseñan lo que es música ¿no? leer música y todo eso, pero las canciones nunca se las enseñan a uno. O sea, las canciones las debe uno de escuchar o en este caso hay compañeros que pues sí, aprenden rápido y escriben canciones, van escuchando y van escribiendo, van escuchando y van escribiendo. También se ejercita mucho la memoria.

La memoria a largo plazo está involucrada porque, aunque no sepa por qué es que sabe algunas canciones o en qué momento de su vida aprendió alguna, es capaz de tocarlas con detalles que tal vez se tocaba la persona a la que emulaba o algún grupo en el que se encontraba ya que entre colectivos es común que hagan arreglos que a veces se salgan de los que escuchan en las grabaciones de artistas reconocidos. Asimismo, aunque Lafarga y Sanz mencionan que “la habilidad para retener en la memoria configuraciones, secuencias de tonos -o melodías- mejora lentamente con la edad y se posee en una amplia variedad de grados que no parecen estar directamente relacionados con el grado de experiencia con la música” (1998, p.108), al menos sí se considera que el trabajo con el repertorio les permite ejecutar con mayor seguridad al momento de trabajar.

La memoria aquí es una habilidad involucrada con el aprendizaje en la Educación Musical, pues al escuchar de nuevo una canción o reproducir pequeñas partes de las canciones y al tener ya almacenada la información, esta se codifica de forma que se pone en práctica casi de manera maquinal, por lo cual la parte motora de su cuerpo también está. En suma, la importancia de la memoria reside en la posibilidad de almacenamiento y reproducción del repertorio del mariachi.

Esta consiste en la repetición constante del material auditivo que pueda conseguir. Desafortunadamente, “los que creen poder memorizar perfectamente con sólo repetir muchas veces una partitura íntegramente, son los que fracasan en la educación de su memoria” (Lahoza Estarriaga, 2012, p.3) por lo que es necesario combinar el análisis de la obra para entender su secuencia lógica.

También hay una valoración a la memoria por parte del mariachi lírico, como en el caso del trompetista, dado que, al trabajar bajo su oído, debe aprender las canciones, es decir, memorizarlas para poder interpretarlas pues no cuenta con el apoyo de una partitura que sea su apoyo ya que esta sería poco o nada útil si no tiene nociones sobre solfeo.

4.2.3 Saber de notas

Según el diccionario de la Real Academia Española, el solfeo es entendido como “adiestramiento para leer y entonar la notación musical.”, por lo que a primera vista parece un proceso sencillo. Pero en una definición más completa “el solfeo es una técnica para entonar melodías a partir de las indicaciones proporcionadas por una partitura que deriva justamente del estudio de la teoría práctica de la música (Shifres y Holguín Tovar, 2015, p.10). En el contexto de los mariachis hay músicos que saben leer notas y/o que tienen ciertos conocimientos teóricos que les facilitan la práctica de una manera distinta a la de los mariachis que son “de a oído” o líricos, pues los segundos no toman en cuenta la lectura de las partituras, sino que confían en habilidades como la imitación, emulación, memorización e improvisación.

La verdad nunca aprendí casi notas. Yo no sé de notas. Ahora me doy cuenta de que eso es muy indispensable para un músico; saber notas, saber. Ahora que he llevado a mis hijos a estudiar, les ponen ahora que libros de solfeo, que después son cantos hablados que uno debe estudiar y pues yo nunca aprendí eso. Pero yo quiero que ellos lo aprendan. Por eso desde chicos los encaminé.

En el caso del Sr. Rigo, es hasta que lleva a sus hijos con otros músicos que se da cuenta de la influencia del solfeo, aunque en años anteriores se enfrentó con compañeros que lo practicaron no le había tomado tanta consideración, como mariachi lírico se limitaba a no involucrarse con la lectura de las notas como lo hacían estos otros músicos. Pero al ver cómo es

que se desarrollaban las clases de sus hijos, entonces pudo ver más claramente de qué se trataba y el miedo pareció disiparse en su narrativa.

Siempre he tenido la idea de que no llegué a un nivel alto. Estuve como en un intermedio por falta de no leer música, de muchas cosas. A mí me dio mucho miedo la música, oiga. [...] Pero yo tuve miedo por la preparación que no tengo, nunca tuve. Yo pensaba: “ellos ya estudian a base de sus partituras, notas y tocan arreglos”. Yo a todo eso le tuve miedo por no saber música

Saber de notas, para él, le hubiera facilitado trabajar con agrupaciones de otro nivel, a quienes consideró en primera instancia de mayor nivel porque sabían leer notas, interpretar y tocar sus instrumentos con partituras, entre otras cosas, como aparecer en televisión o grabar discos. El solfeo representa para el señor un nivel más alto de preparación y en ocasiones pareciera que no valora sus habilidades y destrezas como mariachi lírico más que por haberle permitido tocar bien y trabajar. O, en todo caso, lo valora cuando algún colega señala la ejecución de su instrumento.

A pesar de que yo nunca aprendí mucha música o nunca aprendí lo de notas y todo, hubo compañeros que hasta a oídos de mi papá llegaron; una vez él me contó algo chistoso ¿no? algo bueno. Yo estaba tocando unas canciones ahí en Garibaldi y llegó un compañero que no me dijo su nombre, pero sí que era de Michoacán; era un buen elemento y le dijo a mi papá “mira, fijate en ese chamaco ¡qué bonito toca! y no sabe ni lo que está tocando”. O sea ¿por qué? porque yo sacaba una canción como Paloma Negra y maso menos la entonaba y la tocaba. Ahora me doy cuenta a lo que se refería el señor; a mí varios compañeros, y no me da pena contar esto, porque hubo muchos compañeros, muchos compañeros que me decían “oye Rigo y ¿por qué no estás en un buen grupo? si tú tocas bien bonito. Tu sonido de trompeta es muy, muy agradable”.

No saber lo que estaba tocando, para los colegas, era que, el entonces joven, no era consciente de la manera en la que tocaba una canción, incluso, tal vez acertando con arreglos y precisión en ritmo o notas. La técnica del Sr. Rigoberto no inició debido a la enseñanza del solfeo, sino que la fue perfeccionando conforme trabajaba y practicaba con sus compañeros. Algunos de ellos lo invitaban a estudiar y hubo músicos que le hacían algunas observaciones que él tomaba en consideración si no sentía que lo hacían con malas intenciones.

Actualmente el Sr. Rigoberto es un músico lírico, él señala que si le ponen una partitura, no la sabe leer y, al decir esto, se notaba un poco de reserva. Pero, con casi treinta años de trayectoria, ha sabido sacar adelante su trabajo gracias al desarrollo y entrenamiento de su oído ya que se ha mantenido trabajando y funcionó como un mecanismo de suplementación ante la falta de conocimientos teóricos. Es por ello, que él considera que desde que se sabe leer se puede aprender sobre música y técnica, este tipo de ideas las pone en práctica con sus hijos.

La música le digo no es este es si a mí me gusta la música, no voy a esperar a una cierta edad a que diga “no pues ahora sí estoy grande, voy a estudiar la música”. No, la música se puede estudiar desde chico, saber leer, saber leer música y la música se puede estudiar desde que uno ya puede leer un poquito. Desde que uno puede leer la música, se puede estudiar. Claro, depende del instrumento.

Pero, hay un aspecto que se observa y es la creatividad que muestra el músico, ya que también cuenta que hay ocasiones en las que adorna las canciones de forma que no estaba planeado en la melodía y que aun así se escucha bien y/o sus compañeros lo reconocen como algo adecuado para las canciones. De tal manera, la creatividad se ve “aplicada a la hora de ejecutar en un instrumento una obra musical, otorgándoles libremente connotaciones de alegría, tristeza, fuerza o suavidad” (Samper Rodríguez, 2003, p.4) implicadas también en la manera en la que interviene hablando o inventando versos entre coros y estrofas, o bien, con arreglos instrumentales.

Asimismo, se debe tomar en cuenta que “el hecho creativo es el resultado de una serie de simbolizaciones, vivencias, asimilaciones de conocimientos, es una síntesis de componentes cognitivos, afectivos, sociales e imaginativos. Sin aprendizaje no hay creatividad posible” (Ros, 2004, p.4). En otras palabras, tomando en consideración sus vivencias es como este proceso se puede dar, pues recupera el bagaje que creó considerando su contexto o cuestiones aprendidas para tener una base sobre la cual trabajar y posteriormente crear algo nuevo.

4.2.4 Yo saqué a trabajar a mis hijos y a estudiar

El Sr. Rigoberto es un padre de familia que se enorgullece de sus hijos; los apoya en aquello a lo que se quieran dedicar y el hecho de que ambos hijos decidieron ser músicos lo llena de felicidad. Al hablar de Fabián, su hijo mayor y de Rigoberto, el menor, lo hace de manera que cuenta lo que ha aprendido en el mundo de la música a partir de los consejos que les da a ellos ya que él fue el

primero en iniciarlos para que se convirtieran en músicos. Él muestra un interés en sus hijos y en cumplir aquello con lo que a él le hubiera gustado contar como el apoyo de su padre mismo. Es por ello por lo que está presente en casi todo el proceso formativo de sus hijos, sólo se exceptúa aquél en que corresponde a la educación formal.

Yo a mis dos hijos sí los saqué a trabajar, pero para mí fue como un... ¿cómo le diré? para que ellos le vayan “agarrando”. Para que ellos vayan escuchando las canciones, o sea, no tanto por el interés de que trabajaran, sino que para mí es que ellos se den cuenta y digan “¡ay! esta canción la pidieron y yo no me la sé”. ¡Ah! pues llegamos y vamos a estudiar la canción, que la escuchen y se den cuenta de lo que necesitan. Para eso yo a mis dos hijos los saqué.

El señor Rigoberto en momentos se arrepiente de haber permitido que sus hijos salieran de la escuela, en el caso del más pequeño se ve ejemplificado porque dejó la secundaria. Sin embargo, señala que para él mientras sus hijos sigan estudiando y quieran ser músicos, entonces van a ser profesionales. Para él no es prioridad que cursen niveles de educación dentro del marco del Sistema Educativo Nacional, pero sí que se sigan preparando. Lo profesional no es que cuenten necesariamente con un tipo de certificación, sino que estén dispuestos a seguir aprendiendo:

[...] Porque yo a mis hijos les he dicho “la música nunca se termina, eh. Nunca, nunca se termina. La música no tiene fin o “ahorita aprendes una nota y mañana aprendes otra”. Nunca, nunca va a terminar uno de aprender, nunca termina uno de aprender música. Entonces entre más más y más le buscas, más música sale. Por eso digo que esto de la música es algo provisional, algo bonito.

Esta responsabilidad que el señor se adjudica, lo hace desde su posición como padre más que como músico con trayectoria. Para él, los padres deben estar al pendiente de las decisiones que toman sus hijos y ayudarlos a seguir el mejor camino para cumplir sus metas. Los padres no deben ser conformistas y aceptar cuando sus hijos quieran rendirse, por el contrario, deben motivarlos a que sigan aprendiendo y a que se esfuercen pues no es suficiente con poner en práctica saberes básicos para trabajar. Asimismo, el padre debe estar al pendiente de su Educación Musical,

al menos al inicio, pues el joven adquirirá valores y hábitos que le permitirán seguir estudiando cuando ya se enfrente a una Educación Musical formal.

[...] Varias personas tenemos familiares, tenemos hijos y queremos que sean músicos. Pero yo pienso que el error viene desde un padre cuando su niño no quiere aprender y dice “no, pues no’ más que se aprenda unas canciones y lo llevo a trabajar”. Los padres tenemos la culpa. Mejor, si desde niño tienen ganas de ser músico, lo único que nos queda es iniciarlos; que empiecen por buen camino desde que les decimos “¿sabes qué? vamos a ir a una escuela y todo lo que el maestro te diga musicalmente es lo que vas a hacer. Ahorita no vas a pensar en trabajar”, porque a veces cuando el niño empieza a ganar dinero en la música, eso ya nos llevó a otro camino: “¿sabes qué? el niño ya trabaja y si ya gana su dinero, ya que no estudie”. Cuando lo principal es el estudio.

Ya que a ambos hijos los apoyó desde la edad de diez años, el Sr. Rigoberto siente que ya no tiene la misma fortaleza para apoyar al más pequeño y esto se debe al desgaste físico que supone el paso del tiempo. Sin embargo, sigue siendo muy firme al momento de estudiar con sus hijos, pues a pesar de los regaños, él considera que los beneficia y, al mismo tiempo, los sigue animando para que no se rindan. Por ejemplo, “el hábito de practicar cotidianamente debe ser apoyado y sostenido por la red social constituida por la familia, principalmente, y por otras personas de referencia del alumno” (Jorquera Jaramillo, 2002, p.9), por lo que él está dispuesto a “darle” con sus hijos, es decir, a tocar:

[...] A él también lo saqué a trabajar de la misma edad que Rigo y ¡lo mismo! No’ más que andaba yo más fuerte todavía. Lo mismo pasaba; yo llegaba a aventar el instrumento. Le decía “ven, vamos a estudiar”. Sí los entiendo, que se desesperan, a veces “¡ay! que no puedo. No puedo”, “no, m’hijo. Nunca digas no puedo. Simplemente no pudiste ahorita, descansa un ratito y en una media hora vuélvele a dar a lo mismo y vas a ver cómo si va a salir. Te entiendo pero nunca digas <<no, es que no puedo>> no”.

Una cuestión en la que el señor ha insistido constantemente es en que sus hijos estén conscientes y diferencien los niveles en el mariachi. Para él, los niveles se marcan generalmente por el lugar donde trabajan los músicos, la difusión de su trabajo por los medios de comunicación,

si saben leer música y/o hasta qué punto son reconocidos por los demás (tener discos, organizar presentaciones, tocar solamente su repertorio, etc.). Así, para darse cuenta del nivel al que pertenecen y a cuáles pueden aspirar, necesitan saber qué es lo que ellos pueden hacer y pueden ofrecer a sus compañeros de trabajo, para que la relación laboral sea vertical:

[...]Yo le digo a mis hijos que se busca uno su nivel en donde pueda trabajar. Donde reconozca uno a los elementos y piense que a lo mejor en el grupo sí lo aceptan. Darse cuenta de que a la mejor lo poquito que ellos tocan, uno también. O, lo poco o mucho que yo aprendí a la mejor ellos lo tocan, lo que yo estudié. Pero nunca decir que si uno ya aprendió, ya puede criticar o humillar. Yo no quise, no pude o no sé qué me pasó, pero no voy a marrear a alguien más.

Aunque a sus hijos los apoya y reconoce su trabajo, siempre les menciona que no porque aprendan más canciones o desarrollen otras habilidades que les sirvan en la música, van a tratar mal a otros elementos. Es decir, él considera inadecuado que cuando un mariachi tiene más trayectoria o sabe más que otro elemento, éste se burle de ellos o intente humillarlos por no saber lo mismo. Para el Sr. Rigoberto, la humildad, sencillez y disponibilidad para apoyar a los demás es clave para convivir con sus colegas. Y esto mismo, lo transmite a sus hijos.

No ma's que hay una edad que uno como niño no entiende y uno lo deja así nada más. Pero si es mi hijo, no lo puedo dejar tampoco así. Sí hace uno mucho coraje, pero yo creo que sería uno más tonto como padre, si dejo a mi hijo así. Siempre lo he dicho ¿no? a mí mi hijo no me va a ganar; a que él se aferre a su juego y yo me aferro a que estudie, pues vamos a ver quién se cansa primero ¿ve'a? Sí. Yo veo una manera de exigirle para que aprenda y entienda muchas cosas.

En las narraciones, el trompetista, mencionó que adjudica la actitud de sus hijos ante el trabajo y el estudio a la edad que ellos tienen, pues él mismo ha pasado por las mismas etapas y reaccionaba muy similar. Pero, ya que no contó con todo el apoyo de su padre por diversas razones, ahora está más dispuesto de estar al pendiente de sus hijos. Aunque no todo le ha resultado fácil, su interés por que aprendan y estén preparados musicalmente es mayor.

4.2.5 Hay que estar preparados

La preparación, con base en el testimonio del Señor Rigoberto, es entendida como el estado de trabajo, o bien, la aptitud para laborar, obtenida a partir del estudio previo de la música. Sin embargo, él mismo no se considera como un músico preparado. Continuamente se compara con otros elementos que leen notas pues observa que es parte de las habilidades que han desarrollado. Esta idea que tiene el señor responde a una idea generalizada en la que, en Educación Musical, “la atención se centra principalmente en el desarrollo de habilidades de ejecución instrumental o vocal y se formaliza la alfabetización, musical a través del aprendizaje del código de notación musical convencional” (Shifres y Holguín Tovar, 2015 p.9), por lo cual, le pide a sus hijos que cuenten con este tipo de habilidades, pues para él significa que saber de solfeo y de ejecución es sinónimo de ser un experto en la música, o bien, de encontrarse en otro nivel de especialidad.

[...] Cuando uno ya va preparado con todo eso, pues ya uno va leyendo las notas. Yo no lo sé pero lo he visto con compañeros ¿no?. Ya nada más unos ven las notas y ¡ah! ya le van dando y sale. Ya sale. Entonces esa es para mí una buena preparación que hay que darles a los jóvenes, a los muchachos que van iniciando la música. [...] cuando uno está preparado, tiene una palabra y tiene una sabiduría como para defenderse ¿no?

El solfeo es un método utilizado en la Educación Musical que, en este contexto, les facilita a los músicos aprender una canción e interpretarla porque al presentarles algo nuevo, les ayuda a enfrentar dificultades ya que se valen de la lectura de las notas, misma que pueden hacer con cualquier partitura para así ejecutarla de manera correcta y más rápidamente. Sin embargo, esto no se logra de manera inmediata, pues el solfeo permite que a partir de la lectura con la voz se reproduzca la nota y, otro paso, es que se ubique la nota dependiendo del instrumento con el cual laboran, por lo que son dos procesos que se conjuntan para tener una correcta ejecución.

En cambio, los mariachis líricos pueden imitar el sonido, el ritmo y el tempo de las canciones al escucharlas, pero no necesariamente saben cuáles son las notas que están tocando, pues “hay muchas formas de escuchar, y en esto va a intervenir factores tan importantes como la capacidad de atención y la formación musical de quien escucha” (Samper Rodríguez, 2003, p.2), tal como le sucedió al señor Rigoberto; aunque él tenía miedo por no saber leer notas, sus habilidades auditivas

le ayudaron tanto que sus compañeros lo reconocieron como un buen elemento de mariachi, aunque él mismo no considera haber recibido una buena preparación.

Yo lo tomé de a broma una vez que un compañero en Garibaldi me dijo “oye Rigo. No manches, dice Gerardito que tocas bien bonito. ¡No! ¡que eres su ídolo!”. Así me dijo. Y pues como a esa persona yo lo conozco digo “no manches, pues si él es de un nivel grande”. Y yo, yo lo ignoré. Pero yo decía “pero ¿por qué?”. Yo no sabía lo que tocaba. Sí, varias personas me dicen “oye, pues si no tocas mal ¿por qué...?”. Pues no sé, yo creo que, por falta de preparación, tuve miedo yo.

Por otro lado, los mariachis que están preparados, en ocasiones no están dispuestos a trabajar con todo tipo de público. El acervo cultural que tiene estos músicos en torno a su género los hace marcar límites en la música que ellos interpretan de manera que se niegan a seguir las exigencias de los clientes. En cambio, el Sr. Rigoberto no está de acuerdo con ello, pues hay mayor versatilidad en su caso y atiende las peticiones en las contrataciones, lo que genera satisfacción en los oyentes. Así, aunque los mariachis líricos no tengan claro cuáles son las notas que deben tocar, el ritmo, los compases y demás, si la han escuchado en alguna ocasión, improvisan. Es decir, que ponen en práctica sus habilidades auditivas para tocar lo más parecido posible a la canción original, aunque no sea común en el repertorio para los mariachis.

Hay personas preparadas a las que les incomoda eso: “no pues ¿cómo voy a tocar yo una cumbia? Lo de mariachi son polkas, son sones, son rancheras ¿no? de José Alfredo, de Javier Solís, todo eso”. Pero sí, uno puede tocar de todo. Uno como mariachi puede. Pues aquí en donde ando, tocamos de lo que nos pidan ¿no? En ocasiones vamos con un difuntito tocándole y ahí pues “a ver, échense esta”. O nos piden canciones norteadas y pues dice uno “¡mñaa! ahí le improvisó una musiquita y ahí con que sepan la letra y ya”.

Estar preparados, en algunos casos, hace que algunos músicos se sientan superiores a otros, según lo que el trompetista menciona, y en ese sentido, no están dispuestos a apoyar a sus colegas ni a transmitir lo que ellos saben. Aunque hay otros que tienen una actitud distinta al respecto; los animan a aprender junto con ellos o a seguir preparándose por su parte, lo que da un espíritu de compañerismo entre músicos.

Me ha tocado ver que sí vienen compañeros con nosotros que están preparados y conocen mucho, pero no quieren ayudar a otros elementos aunque nos vean batallando en alguna canción o en algo así ya en la música. Pero hay compañeros que “no, ‘ira. Dale así a esta nota, métele esta nota” y para mí eso vale mucho. Para mí es un valor que tienen muy fuerte esos compañeros.

La preparación no todo el tiempo se empata con la disciplina y el buen trato con otros compañeros, aunque para él sí debería. La preparación se basa principalmente en el nivel de conocimiento y los saberes puestos en práctica. La disciplina y la ética profesional de los músicos, para el señor Rigoberto, no sólo se aprenden en la escuela, con un maestro o teniendo repertorios amplios, sino que se pueden adquirir de distintas maneras como con el paso del tiempo, la convivencia laboral e, inclusive, gracias a los valores que transmite la familia interesada en la Educación Musical de los jóvenes que empiezan su trayectoria.

Por otra parte, para el Sr. Rigoberto, y para el Sr. Antonio, de quien se hablará más adelante, la disciplina es importante dado que eso ayuda a sustentar un orden a la manera de comportarse y relacionarse entre el colectivo de músicos. La disciplina se basa en las reglas que establecen con puntos generales o particulares que se deben cumplir. Pero, esta también se refiere a una forma de ser y de llevar sus ideales para cumplir con las metas o propósitos que el sujeto se ha planteada con o sin guía de alguien externo. Esta disciplina, cuenta, que ayudaría a la imagen que se crea de los músicos, pues el público a veces piensa que son desaliñados, fiesteros, se emborrachan fácilmente, entre otras cuestiones. Y en el trabajo, al no tener claras algunos hábitos, genera descontento e inconsistencia pues no se pone atención a los detalles en la música y su ética profesional es frágil.

Entonces si ellos tienen ganas de hacer las cosas, hay que iniciarlos por un buen camino musicalmente ¿por qué? porque aquí en la música somos muy criticados. Aquí en la música somos... depende el nivel. Le digo a mis hijos “lo que pasa es que la música debe ser con mucha disciplina también” porque a veces tenemos muchos músicos que hacemos las cosas “ay, ay así ya salió. Esto ya que se quede”. Cuando estudia uno una canción a veces uno dice “ya, pues ya salió entonada” y ya, ahí se queda. Entonces cuando uno está preparado, escucha

y dice “vamos atravesados” o “vamos desentonados”, musicalmente hablando. Se da una cuenta de todo eso.

En este sentido, la preparación y la disciplina van de la mano pues no sería útil conocer muchas canciones si no se tiene respeto por sus compañeros y por los acuerdos. Además, para tener una preparación más completa se necesita ser constante en el estudio, si no, como en el testimonio anterior, realmente no se tendrían mayores saberes que los básicos pues no hay interés genuino por aprender y desempeñarse adecuadamente. Por esta razón, el Señor Rigoberto menciona que ser mariachi implica trabajo y compromiso con su labor es por eso por lo que los considera músicos profesionales, pero aparentemente no se evidencia:

La música es muy criticada, eh. Si la gente se diera cuenta qué es ser mariachi yo pienso que le pensaría para hablar esas cosas. Porque ser un buen músico o ser músico, sí cuesta. Para mí ser músico es una carrera, para mí es algo profesional porque todo es estudio, todo es estudio.

[...] O sea, no es no’ más decir ya soy mariachi, ya me visto de charro y ya vamos a trabajar ¡no! La música tiene su ¿cómo se dice? pues ¡hay que estar bien preparado! También les digo que por eso mucha gente nos critica, nos critica porque dice “mira ese mariachi” de mala manera y a veces por uno o por otro compañero pagan todos ¿verdad? Siempre nos han criticado por ser tomadores, porque toma uno bastante. Entonces esa es la disciplina que uno debe de tener.

Lo anterior devela que el comportamiento de los futuros profesionales se debe trabajar desde que se estudia música. Y para ello, la tarea del señor actualmente es respaldar a sus hijos para que sean disciplinados y no se distraigan porque eso, según él, los va a llevar por otros caminos que no serán la preparación. Considera que se debe valorar más aquello que les ayude a construir un porvenir que las cosas que puedan causarle satisfacción en el momento. El señor tiene una visión proyectiva que lo ayuda a establecer metas junto con sus hijos; les habla desde la voz de la experiencia y los incita, en ocasiones con severidad, a que estudien, aunque ellos mismos no quieran.

En párrafos anteriores, se había mencionado la disciplina en relación con las normas y reglas acatadas para aprender, pero el Sr. Rigoberto entiende igualmente la disciplina como una ideología

que se aprende entre compañeros de un mismo grupo y la actitud con la que se cuenta, pues en ese caso están respetando los acuerdos que se tienen entre colegas al desenvolverse bajo un mismo nivel y con ciertas condiciones que no comparten con los demás.

Si uno contrata, por ejemplo, al Mariachi Vargas, ellos tocan lo de ellos. Para tocar un buen repertorio ellos no lo tocan. Son buenos músicos y musicazos, pero no. Entonces yo digo “es una disciplina que ellos tienen”. Yo creo que nunca van a trabajar con otro grupo porque no’ más lo de ellos es lo que tocan.

De igual manera, seguir creciendo y ser disciplinado significa para él que los músicos les abrirán puertas para unirse a otros grupos de mayor nivel, puesto que como integrante nuevo ya se está comprometido con su trabajo y, por consiguiente, adaptarse será más sencillo a la vez que los nuevos compañeros valorarán la entrega al trabajo. De igual importancia es que los mariachis aprendan el cuidado de su imagen:

[...]Por ejemplo, en el mariachi cuando yo salía, siempre donde trabajamos tenemos un cuarto, donde llegamos a cambiarnos, donde dejamos nuestro instrumento y todo. Hay veces que uno sale y eso cuenta mucho, mucho, mucho para las personas. Es donde viene toda la disciplina. Yo cuando caigo en ese grupo de mariachis que se llamaba Juanacatlán yo estaba acostumbrado a salir con mi camisa abierta, sin el moño. A veces lo llevaba en mi bolsa o en la chamarrita de charro que usaba. La primera vez luego, luego me dijeron “no, aquí desde que sales del cuarto ya debes de traer tu moño puesto. Aquí ya debes de venir bien peinado. Así haga calor, tu chamarrita de charro ya la debes de traer puesta. El cinturón bien lavado, la botonadura bien plateada”.

La preparación tiene acepciones actitudinales, desarrollo de habilidades, manera de convivir, comportamiento, manejo de la personalidad, valores, entre otros. Y, principalmente, en esta Historia de vida, es estrecha a la disciplina la cual tendría que marcar normas y acuerdos sumamente estrictos para el beneficio del músico puesto que la preparación nunca termina ya que, para el Sr. Rigoberto, “la música nunca se acaba”.

4.2.6 Los maestros me tenían fe. Es la escuela que traigo yo.

Cuando se piensa en maestros y escuelas comúnmente la población se remite a personas e instituciones expertas en algún tipo de conocimiento que pueden facilitar el aprendizaje de contenidos a través de métodos, técnicas y demás para los principiantes. Pero, estos no tienen que estar imperiosamente relacionados con la educación formal, pues, por ejemplo, los maestros se encuentran en otros contextos educativos y en algunas ocasiones, ni siquiera saben que son considerados como tal. En lo que se refiere a la música popular “un señor con un diploma no es necesariamente buen músico, si no lo demuestra haciendo música” (Aharonián, 2009, p.67). Por ello, la figura de un maestro normalmente la comprende una persona que es experta en alguna rama del conocimiento y que tiene la habilidad de transmitir lo que sabe o, en su defecto, una persona a la cual se acude cuando se quiere tener referencias sobre nuestros intereses.

Dicho esto, el maestro más significativo para el trompetista fue su padre ya que fue el primero que lo acercó al mundo musical y quien lo orientaba en sus primeros pasos sobre el tema:

Mi papá fue mi primera figura como músico. Yo lo tomo como maestro y gracias a Dios y él, pues yo aprendí un poquito ¿verdad? porque él me decía “dale estas pisadas y toca esta canción así”. Gracias a eso, cuando yo aprendo un poquito, voy a trabajar con personas que saben. Ya cuando uno aprende música hay muchas notas que nosotros confundimos y todo eso me enseñó mi papá. Haga de cuenta que a veces había compañeros que me corregían y me decían “es que esta nota está mal y esta nota está mal”. Pues yo a la mejor siempre lo llevé a capricho y decía “bueno, ya me lo dijo así mi papá y así se queda”.

Aunque su papá fue una autoridad, una de las cosas que sí crítica el señor es que en ningún momento lo acompañó con alguna autoridad que lo apoyara de una forma más integral y completa en cuanto a su aprendizaje en Educación Musical. El padre, no buscó alternativas, pero no lo culpa porque siente que de alguna forma lo inició en la música y entiende que tal vez, por el tipo de ideología y costumbres que tenía su padre, no tuvo la misma soltura de mostrar interés por la educación de su hijo. Sólo en una ocasión lo intentó y lo recuerda vívidamente:

Él alguna vez me envió con un señor a estudiar eso de solfeo. Pero me mandó desde por La Presa, allá por Indios Verdes para adentro. De Indios Verdes me mandó hasta Santa Cruz Meyehualco. Tenía yo la edad de unos trece o catorce años. Cosa que yo nunca llegué con el

señor. Nunca llegué a estudiar. Yo llegué y vi que había una juguería y vendían tortas. ¡Ah! me eché mi licuado, comí una torta y me regresé. Le dije a mi papá “no, pues no lo encontré. No estaba el señor”.

Después de esa ocasión, no le volvió a proporcionar una oportunidad de estudiar con algún maestro. Mejor ya laborando, algunos músicos se acercaron a él para formar nuevos grupos de jóvenes interesados en el ámbito. Así llegó a conocer expertos en música interpretada por mariachis, y aunque él mismo no se consideraba un gran elemento, su habilidad auditiva le favoreció a los ojos de los maestros. No obstante, si su padre no lo apoyó y otros veían talento en él, se reprocha no haber buscado por sus propios medios un maestro que le brindara acompañamiento en su educación; por su orgullo y por creer que sus saberes eran suficientes, no lo hizo:

[...]me tenía mucha fe el señor o me escuchó y a lo mejor no me escuchó tan mal. Yo estaba chico todavía. Ahí [en Garibaldi] caí yo como a la edad de dieciséis o diecisiete años. Era para que yo mismo me hubiera buscado un maestro o hubiera ido a una escuela de música, pero no lo tomaba yo en cuenta. Yo pensaba que lo que sabía o lo poquito que podía tocar ya era todo.

En la entrevista, él mencionó que hay canciones que no sabe bien cómo es que las aprendió ni el momento exacto en el que las estudió, pero su memoria ha resultado muy útil ya que sólo necesita escuchar la grabación o a sus compañeros entonar un poco y recuerda cómo tocar. Es por eso por lo que los materiales que usa para estudiar son claves debido a que recurrió a otros medios para aprender a su tiempo y ritmo:

[...]Hasta la fecha canciones que ignoro, no sé ni de dónde saqué esas canciones y luego me pongo a escucharlas y ¡ah! pues quién sabe de dónde las saqué porque aquí la tocan de otra manera. En la grabación está grabada así y yo la toco así. Hay compañeros que dicen que el mejor maestro es el disco. Porque los maestros le enseñan a uno a tocar “¿sabes qué? cuida la afinación y esta nota no sé qué”. Enseñan lo que es música ¿no? leer música y todo eso, pero las canciones nunca se las enseñan a uno.

Las grabaciones tienen dos posibles funciones; la primera se refiere a que sólo con base en ellas se pueden aprender canciones, que son en las que realmente sustentan el trabajo al nivel que trabaja el señor. Y en segunda instancia, puede usarse como recurso extra para completar su formación, es decir, aprender otros factores que requieren. De este modo, si sólo se está interesado en tocar canciones y tener las nociones básicas de cómo tocar un instrumento, la grabación en el formato que sea es una opción en vez del maestro como sujeto experto para así prescindir de él.

Es a la inversa con sus hijos porque a ellos les concedió la oportunidad de asistir a una escuela pues, para él, en la institución los jóvenes se encontrarían con una disciplina diferente a la que se tendrían que enfrentar y que los haría ponerse a prueba para seguir aprendiendo. Asimismo, ellos podrían acercarse a otros músicos que saben cosas que él no, lo que quiere decir que les ha querido brindar una Educación Musical más completa, debido a que su primer maestro sería él mismo, posteriormente algunos maestros particulares y finalmente maestros pertenecientes a la institución educativa que ya se encuentra especializada. Con su primer hijo lo hizo y observó buenos resultados, por lo que seguirá un camino similar con el más joven.

En cuanto a los maestros particulares, tuvo la confianza de acercarse a ellos porque conocía previamente su trabajo, lo que quiere decir que primero observa el trabajo de sus colegas y si le inspiran respeto y seguridad, entonces tiene la confianza de compartir la educación que se les brinda a los jóvenes. El Sr, Rigoberto no se desentiende del estudio de sus hijos, los apoya lo más que puede y hasta donde él considera que es adecuado. Pero contar con alguien externo para él es apropiado porque estima que así sus argumentos y consejos son avalados por sus hijos.

[...] Entonces yo a mi hijo le he dicho “mira, lo poquito que yo te digo no está muy pesado, entonces hazlo”. Entonces cuando yo veo que él hace otras cosas que no, ¡ay! y pues no sé, le toma más interés a un juego, por decirlo así, es dónde pues sí da como coraje ¿no? una impotencia de que no les sé enseñar. Pero yo por eso lo llevo con alguna persona que le enseña. Yo le agradezco a mis compañeros porque andan en niveles así grandes o andan arriba y le han dado consejos a mi hijo.

Durante este escrito se ha hablado del trabajo en equipo y de cómo quienes rodean al sujeto tienen incidencia en su educación; se ha señalado el rol que tiene la familia y los expertos que se convierten en maestros. O en otros casos, se considera a los insumos como maestros. Pero, hay otras personas involucradas: los colegas, puesto que ellos tienen influencia en los músicos como

consecuencia del tiempo que pasan juntos. Los elementos de mariachi llegan a compartir los mismos espacios, como la base, por horas. Esto hace que el tiempo aparentemente muerto, lo aprovechen con o sin intención para estudiar algunas canciones o para intercambiar consejos, puntos de vista y hacer una especie de retroalimentación de su labor. Por ejemplo, el Sr. Rigoberto ha trabajado en distintos grupos de los cuales piensa que en todos ha aprendido. En algunas ocasiones le ayudaron a superar su miedo por no saber leer notas, lo cual aprecia porque funge como una red de apoyo que lo incitó a superar sus límites para estar mejor preparado cada vez:

En los grupos que yo he estado he aprendido mucho, mucho, mucho, mucho. Hace exactamente 10 años, con todo el miedo que yo tenía, en un grupo andábamos acompañando a Sol Moreno. [...] Fuimos con varios, varios artistas que nos mandaban las partituras. Yo no sé leer eso, entonces yo le decía a mi compañero:

-Busca otra trompeta porque yo no sé transportar una canción para mujer

Y él, en la llevadera, me decía:

-No, pues ¿qué pasó Rigo? ¡no! vente vamos a estudiarlas

Cabe destacar que, con esta variedad de maestros, igualmente existen diferentes concepciones de escuela, como la siguiente:

Sí hubo un poco de mal trato con mi compañero, por eso toda esa escuela la tengo, todo ese coraje lo tengo y a veces por eso les digo a mis hijos “es necesario estar un poco preparado para todo”. Un poco na’ más para que se dé uno cuenta.

La escuela aquí es concebida como las situaciones que vivió el sujeto previamente y de las cuales aprendió, lo que a su vez le permitió enfrentar nuevos retos. Con que no se refiere a un espacio delimitado o a la planificación clara sobre el aprendizaje de los interesados, sino al conjunto de experiencias que lo llevaron a ser un músico profesional y que marcaron la trayectoria de su educación sin ser primordialmente planeado o esbozado con un objetivo expreso más que el de brindarle las herramientas, conocimientos y saberes imprescindibles para dedicarse a la música.

4.2.7 Yo pensé que era un instrumento fácil: aprender una técnica.

Si bien en la preparación, el mariachi se refería a estudiar previa y continuamente una canción, en el caso de los instrumentos él lo menciona como ejercicios que lo llevan a perfeccionar su técnica, es decir, a practicar. El instrumento es así, una extensión necesaria para su trabajo, ya que en los mariachis en variadas ocasiones se participa cantando y, esencialmente, tocando. Cuando él inició, pensaba que tocar un instrumento era sencillo, pero cuando verdaderamente se tuvo que enfrentar con él, su visión cambió, se percató de que cada uno tiene particularidades que obligan al músico a atenderlas y especializarse en él, por lo que contar con más de un instrumento no es fácil y para dedicarse a alguno, se debe tener genuino interés pues pasará horas de prácticas donde se debe superar dificultades para ejecutarlo correctamente:

Se da uno cuenta ¿verdad? de que el instrumento es muy bonito y hay que practicarlo. La práctica es lo más bonito. Sinceramente yo pensaba que era un instrumento fácil y nada más de agarrar la trompeta y ¡no!, varios dicen que el instrumento de lo más difícil y no, no. Para mí todos los instrumentos son difíciles y todos los instrumentos son fáciles. Yo digo que va a depender de la persona que quiera hacer las cosas porque hay varios que dicen que “la guitarra es fácil”, “no que el guitarrón”, “que la trompeta es más difícil y el violín”. Pues, yo para mí la guitarra es lo más difícil. Pero digo “pu’s es difícil y no, porque si uno tiene ganas de hacer las cosas. las va a hacer”.

De la misma forma, al cuestionarlo sobre la diferencia entre los instrumentos, aunque una radicó en el tipo como de cuerda y metales, otra fue acerca de la utilidad de estos. En referencia a esto último, él dijo que, entre el mismo tipo, no había mejor instrumento que otro; ni siquiera por la marca, pues siempre y cuando se sepa tocarlo correctamente, entonces para él es útil y puede trabajar:

Una vez me dijo un compañero “¡Oye, Rigo! pu’s tú con la trompeta que te pongan es el mismo sonido que le sacas”. A lo mejor es porque aquí para la trompeta uno necesita de mucha técnica. Yo no tengo mucha técnica, pero, como le digo a mis hijos, el instrumento es el gusto también de cómo lo toque uno. Yo no le sé calar una trompeta, oiga. O sea, que alguien me diga “a ver, cárame esta trompeta qué tal”. Mientras esté afinada la trompeta, yo la agarro y digo “ah, pues está bien” aunque sea una trompetita que alguien diga que es de las más

corrientes o de las más buenas. Para mí mientras esté afinada porque yo no me enseñé a calar. Nunca aprendí a calar una trompeta. Yo veo hartos chavos, hartas personas que le quitan un émbolo, le quitan esto, le soplan y dicen “no, pues esta está bien” o “esta está mal”. No, yo no. Mientras esté afinada la trompeta esté bien ¡con eso!

En la trompeta, según él entiende, se trata más del empeño que se le ponga para tocar y la manera de interpretar pues en eso se transmite la motivación y el gusto por el instrumento. Además, prioriza estos elementos como consecuencia de carencia de conocimiento metódico del instrumento en el sentido de saber profundamente cómo funciona la trompeta y de un conocimiento preciso sobre las notas.

Para escoger un instrumento, de nuevo la familia toma parte principal porque el señor cree que al menos sus hijos tal vez no lo hicieron por libre albedrío, sino que posiblemente él les impuso el instrumento que tocaría. Esto a su vez es favorable ya que es en lo que él puede apoyarlos debido a que si hubieran escogido otro instrumento no tendría la misma facilidad puesto que no contaría con los saberes apropiados sobre alguno que no fuera la trompeta, en otras palabras, no podría transmitir su conocimiento efectivamente ya que carece de él:

Yo creo que no es lo que ellos escogieron. A lo mejor yo les puse ese instrumento ¿Por qué? Porque a la mejor es en lo poquito que yo les puedo ayudar. Porque si yo les digo “¡a ver! me gustaría que tocaran guitarrón o me gustaría que tocaras violín”, yo no los puedo apoyar en nada. En la trompeta me doy cuenta un poco, un poquito y sé con quién llevarlos y así. Además, yo creo que de tanto que me veían ahí a veces, de que hacía ruido con la trompeta, también eso les dio tentación.

Por otra parte, ya teniendo el compromiso de un instrumento y la convicción de perfeccionar su ejecución, también se debe aprender sobre los cuidados que son necesarios para mantenerlo en condiciones óptimas, de tal suerte que, para Don Rigoberto, existe una rutina de la que está consciente, aunque no siempre la pone en práctica. Su padre fue quien le enseñó estos cuidados y los ha seguido según lo que él ha visto que es conveniente. Así, puede modificar ciertos aspectos u omitirlos. Pero, aún más, una cuestión que llamó la atención es que él considera a su cuerpo como un instrumento mismo y es por ello por lo que a ambos intenta cuidarlos de la mejor forma:

Cualquier instrumento que toca uno hay que cuidarse. Por ejemplo, yo en la trompeta, haga de cuenta que, si llego yo a un restaurante y quiero comer rápido, yo no puedo llegar y lavarme las manos con agua fría. ¿Por qué? porque pues le empieza a salir uno... o le empiezan a quedar de lado los dedos y todo eso. Es muy delicado los instrumentos; el guitarrón, la guitarra, todo eso es muy delicado. El cuerpo hay que cuidarlo también. El cuerpo se cuida porque si no, imagínese que llegue uno, por ejemplo, el que canta “a ver, deme una cerveza bien fría” y al rato ya no puede ni hablar. Y al rato ya se hicieron unas enfermedades en la garganta y ya. Entonces uno mismo es como un instrumento; hay que cuidarse, hay que cuidarse.

Un instrumento se define como un elemento que genera sonidos los cuales se pueden controlar mediante formas específicas de manejarlo. Este elemento puede ser un objeto construido por materiales que permiten generar el sonido al manipularlo o puede ser el cuerpo que a través de distintas funciones y basándose principalmente en el aparato fonador, se usa a favor de la producción de música. Finalmente, ambos se pueden usar en conjunto o independientemente.

4.2.8 El mariachi actual.

La imagen que se tiene de un mariachi en general es que sea un músico que sepa tocar canciones propias de un contexto rural y que están plagadas de sentimientos de amor, despecho, rudeza, valentía y demás. Un mariachi actual muchas veces se basa en lo que los medios de comunicación han promovido como parte de su trabajo y, aunque hay mariachis que se resisten a este cambio, para el Sr. Rigoberto esto no le ocasiona problemas ya que tiene la disposición de trabajar de acuerdo con lo que se le exige en el campo laboral. Para eso, debe tener ya estudiadas algunas canciones debido a que eso habla de que tiene algo que ofrecer además de lo nuevo. Esto significa seguir aprendiendo y aumentando su repertorio.

El mariachi se presta para todo, para toda la música, aquí se puede tocar desde una cumbia hasta una salsa. Aunque mi hijo el que anduvo conmigo, Fabián se llama, donde anda no tocan canciones así; es otro tipo de trabajo. En una ocasión él me invitó a Bellas Artes porque él trabaja mucho ahí. Ahí es otro nivel. Claro, es mariachi, pero ya ahí ya tocan para acompañar sones, música veracruzana, música de Jalisco, música de... de... pues de diferentes estilos. Por eso para ser mariachi hay que estar bien preparados para lo que sea, dice uno aquí, lo que se atravesase en el camino. Sí, porque imagínese yo como mariachi que llegue una persona que

me diga “oye, quiero que me toquen esta cumbia”. A veces cuando no sabemos una cumbia o algo así que nos piden “no pues dígame algo de mariachi”. A lo mejor sí hay un poco de razón, pero pues sí se puede tocar de todo.

Para él, el mariachi debe saber leer música y tener actitud positiva ante los nuevos retos que se presentan. Además, se hace indispensable saber transportar canciones y conocer a profundidad su instrumento, pues si se presenta que algún otro músico toque en el mismo tono o, por ejemplo, la misma cuerda, se debe tener la agilidad para encontrar la segunda cuerda y complementar al grupo. Asimismo, saber leer notas y, agregaría, tener entrenado el oído, conceden la destreza de aprender nuevas canciones sin importar el género musical que se esté adaptando al estilo y visión de los mariachis, pues hay una forma de ser ya intrincada en estos músicos consecuencia de su trayectoria. Esta se puede ver principalmente en la forma de vestir que implica toda una manera de comportarse y que se marca por el lugar en donde trabaja, es decir, si se está acostumbrado a usar sombrero o no, o si se debe tener trajes de varios colores o moños que los identifiquen.

Para cerrar con este testimonio, ser músico mariachi para el entrevistado es bonito. Su trabajo le ha causado satisfacción y está en búsqueda de la superación, sino es con él, con sus hijos. Para él, cada mariachero llega hasta donde quiere y el aprender más debe estar acompañado de humildad, porque es una atribución humana que ayuda a que entre compañeros sea aceptado y le ofrezcan más trabajo, que es para lo que se especializan. Igualmente, ser mariachi no implica solamente trabajar al agrado del público, también es deleitarse con su labor y, por tanto, en ningún momento mencionó estar pensando en retirarse.

4.3 El mayor de los mariachis: el gusto por la música no acaba.

El tercer participante fue el señor Antonio Córdoba. Él se mostró entusiasmado por las entrevistas. Fue muy respetuoso y amable durante las sesiones y, al igual que con el señor Rigoberto, en ocasiones no era necesario hacer muchas preguntas porque ellos mismos las planteaban en el diálogo. Incluso, el señor Antonio, en ocasiones me cuestionaba o me invitaba a que hiciera algunos ejercicios, como visitas al lugar donde trabajaba para que observara e hiciera otras anotaciones.

El señor Antonio tiene 76 años y nació en San Luis Potosí en un poblado llamado El Naranjo en la huasteca potosina. Él asocia eventos conocidos en la Historia con sucesos

importantes en su vida, por lo que fue común que hiciera comparaciones o que se remitiera a fechas de algunos hechos para contar su propia Historia de vida. Ya que pareciera que sirvió como una manera de seguir recordando y hacer asociaciones.

Este tipo de acervo cultural que denota al expresarse de algún tema habla de la personalidad del músico puesto que tiene diversos intereses que fue cultivando con el paso del tiempo ya que no siempre fue músico o no fue su principal labor. La personalidad del guitarrero, como él mismo lo nombra, es muy tranquila y eso se refleja en su manera de hablar; dialogaba con calma, pero tenía matices que se marcaban cuando algo le emocionaba y de repente hacía sonidos, gestos o ruidos que intensificaban la intención con la que contaba su relato. Al mismo tiempo, se le debían plantear las preguntas cortas y concisas, en pocas ocasiones mencionaba más de lo que se le preguntaba y cuando lo hacía, era extensa su respuesta. Por ello mismo, necesitó un poco más de guía en la entrevista.

Si se toma en cuenta que “la familia juega un papel crucial en el desarrollo de los niños y niñas, tanto que se puede afirmar que es el contexto de desarrollo por excelencia durante los primeros años de vida de los seres” (Muñoz Silva, 2005, p.148) se comprende que una de las primeras cuestiones que menciona el músico se refiere a sus primeros años de vida y el aprecio que tuvo por sus padres ya que contó ampliamente con el apoyo de ellos, al igual que sus hermanos y hermanas. Su padre, también fue músico, pero no se concentró nada más en la Educación Musical de sus hijos, sino que los apoyó para seguir asistiendo a la escuela. Pese a haber vivido en un lugar remoto, los amparó para que continuaran sus estudios:

Como a mi papá le gustó que nos ilustráramos, primero el mayor se fue del rancho a estudiar, luego mi otro hermano y después yo ... bueno, a partir de los cinco años de edad entré a la primaria ¡ahí en el rancho! No había preescolar, por lo que *mueve su cabeza de un lado al otro* entré directo a la primaria. ¡Ah! ahí en este lugar en el rancho daban hasta tercero de primaria *aclara la voz* yo tuve que ir a terminar la primaria a Ciudad Valles. Ahí terminé la primaria e inicié la secundaria. Mmmm, porque me hicieron un examen para que no quedara en tercer año, me hicieron un examen y me subieron a cuarto año ahí en Ciudad Valles.

El señor Antonio cuenta que tuvo un carácter muy fuerte cuando fue joven, pues se guiaba por sus objetivos y lo que a él le gustaba hacer. Una de las actividades que le gustaba practicar era

el ciclismo, tanto que llegó a participar en competencias cuando estaba en la secundaria. El deporte lo combinaba con sus estudios, por lo que también entró a la Escuela Normal de Tenancingo que se encuentra en el Estado de México y que actualmente sigue en operatividad. No obstante, por su forma de ser, sólo estudió año y medio en la institución ya que lo corrieron. Aun así, no se rindió y finalmente entró a la Escuela de Materiales de Guerra donde fue educado bajo un régimen militar, cuestión que aprecia en demasía y que forjó aún más su personalidad.

El Sr. Antonio tuvo distintos trabajos que no se relacionaban directamente con las artes; trabajó para el Gobierno del Distrito Federal, ahora Ciudad de México, como funcionario público. En un periodo muy corto fue maestro en el nivel medio superior. También trabajó en cuestiones de mantenimiento de equipo de computación debido a que él tiene una carrera en esta rama. Así, terminando sus estudios, inmediatamente comenzó a trabajar, pero fue hace más de diez años que decidió jubilarse para dedicarse de lleno a la música. Ésta había sido para él un pasatiempo; que combinaba su trabajo en las empresas y en el gobierno con su pasión:

Me jubilé en el 2003 por decisión propia. En primera fue porque nos ofrecieron una liquidación y en segunda porque yo tenía mi plan, ya tenía mi proyecto porque yo durante mi estancia en el trabajo siempre tuve ese proyecto y decía yo “cuando me jubile me voy a jubilar, que pueda caminar, que piense y que todo esté bien porque me quiero ir a mi rancho dos años” bueno, iba y venía ; me echaba quince o siete días por allá a la Sierra, al monte y a caballo, todo eso y lo hice dos años. Ahí viene ya lo de la música. La música siempre me gustó, te digo a los 6 años mi papá me enseñó a tocar el tololoche (el contrabajo). A los seis años ya tocaba y siempre me ha gustado tocar en cuestiones como el tololoche y el bajo eléctrico. Ahora yo toco el guitarrón aquí en el mariachi y me encanta. Quise aprender a tocar el violín antes de meterme al mariachi. Me gustó. Por el 2004 empecé a tocar el violín. Sí me compré mi violín. Estudié un año y lo dejé. Como mi papá se dedicó al guitarrón, me llamó la atención mucho el guitarrón de mariachi. Eso me gustó siempre.

Así, el señor trabajó en un grupo de música tropical, en un trío y en un grupo de música norteña y de rock and roll, pero el mariachi nunca lo había intentado, hasta que, ya teniendo tiempo, decidió acercarse a un grupo de músicos que le abrieron las puertas para esta nueva etapa de su vida que aún no acaba. Además, él se considera una persona con conocimiento y no le da pena

decirlo ya que se ha interesado por seguir estudiando las canciones y diversos instrumentos, aunque su inclinación esté en los instrumentos de cuerda.

Yo, por ejemplo, ahorita llevo maso menos doce o trece años trabajando como mariachi. Me dediqué de lleno hasta que precisamente me jubilé. Ya jubilado tuve todo el tiempo del mundo. Pero no le dedico de lunes a domingo. Yo nada más viernes sábado y domingo. Y me dediqué de lleno en el sentido de estudio que bueno jamás vas a decir ya estudié música, ya se todo ¡no! es imposible. ¡No! ¡Nunca jamás!

El grupo en el que se encuentra actualmente se llama “Los Gallos”, a él llegó porque coincidió con la separación del grupo anterior en el que estuvo. Pero no ha sido en el único en el que ha participado; la primera vez que se une a un grupo lo llevó a trabajar en Xochimilco y para ser aceptado tuvo que pasar una prueba:

“Traes una camisa blanca, un pantalón negro y tu guitarrón”. Al día siguiente, ahí estaba yo: “pues desenfunda tu guitarrón, vamos a empezar aquí en las mesas”. Yo sentí así cosa *mueve las manos y los dedos* era como voltear la tortilla completamente. Pero bueno, hay una imagen ahí en el mercado de la virgen Guadalupeana y recuerdo que lo primerito que hacía era cantarle las mañanitas y “En tu día” a la imagen. Cuando inicié, me dijeron “vente, vamos primero aquí a cantarle a la Virgen para que nos vaya bien y nos bendiga”.

Cuenta que fue complicado presentarse a ser examinado por otros músicos, ya que él estaba acostumbrado a ser una figura de autoridad para los demás, él era el experto en la materia y ahora para unirse a sus colegas, debía mostrar conocimiento básico sobre la música de mariachi ya frente al público, por lo que la presión subía debido a la imagen que los músicos tendrían de él, pero igual la del público; si fallaba también generaría negatividad hacia el grupo. Afortunadamente lo aceptaron y ahí empezó su experiencia con mariachis.

En Xochimilco había una mujer que era la violinista. Ella se peleó con el jefe de grupo y se vino a Iztapalapa ella. Un día le hablé porque nos hablábamos y me dijo “¡qué bueno que me hablas! porque el grupo en donde estoy necesitas un guitarronero” y le dije “¡oh! ¡qué bueno!

entonces voy el viernes”, “sí, te esperamos el viernes”. Fui el viernes 18 de noviembre del 2006.

Luego de esto, el entrevistado cambió de zona porque tuvo la invitación de unirse a otro grupo en la zona de Iztapalapa. En ese sentido, ya no era cuestión de demostrar que merecía pertenecer a un mariachi, por el contrario, debido a la fama e imagen que tuvo, recibió un llamado. Y desde entonces asistió a la misma base para trabajar, lo que quiere decir es que hasta el momento de la entrevista llevaba casi trece años.

4.3.1 La música en su infancia.

Una de las etapas de las que habla más extensamente es su infancia; relata con detalle su estilo de vida, la convivencia familiar y, sobre todo, cómo es que empezó su acercamiento a la música desde temprana edad. Por lo tanto, merece mención aparte sus primeros pasos en la música, ya que desde los seis años recibió su primer instrumento: un contrabajo. Como lo señala Alpízar Vite “la música al igual que la lengua materna, se desarrolla a partir de muy corta edad y las actividades de estimulación temprana, conforman el primer contacto educativo de carácter musical que tiene el ser humano” (2018, p.1).

En el caso de este músico, él veía a su papá que ensayaba con su grupo; observaba los movimientos que hacía para tocar su instrumento, cómo lo manejaba y escuchaba con detalle cada canción. Su padre, observó que él imitaba en el contrabajo su comportamiento y decidió enseñarle a tocar lo que llamaban “tololoche”. Su padre, en realidad se dedicó a tocar el violín, pero tenía nociones de música y eso lo enseñaba a los jóvenes que conformaron el grupo con el que trabajaba; la mayoría de los integrantes eran sus propios hijos, familiares y amigos cercanos. De hecho, esto coincide con lo que se ha estado sosteniendo: “se tienen evidencias de que muchos de los mariacheros, son familiares, es decir, son papás, hermanos, primos, cuñados, suegros y esposos, y miembros del mismo grupo musical o de otros nuevos grupos que se van formando entre ellos” (Villacaña Torres, 2015 p.187).

[...]Cuando ya podía tocar, me llevaba y me daba oportunidad de tocar una hora, dos horas. Yo creo que aprendí muy pronto, como a los seis, siete años. Ahí en el rancho cuando hacían fiestas en el rancho ¡no! pus le daba yo vuelo tocando. Era mi actividad favorita ¡Sí! ¡Ah sí!

me gustaba mucho. Mi mamá que se dedicaba a la casa, a cuidarnos pues, me decía que cuando yo tocaba el tololoche lo hacía muy bien y se oía muy fuerte. Lo decía como mamá.

Trabajar desde pequeño significó tener la oportunidad de perfeccionar prontamente su ejecución. Recibía retroalimentación de su padre, pero no aceptaba de alguien más que estaba aparentemente a la par de él. La relación que tenía con los otros integrantes era horizontal por lo que no fungieron como expertos que le pudieran ayudar, según él. Aunque, a decir verdad, tampoco ellos mostraron interés en estudiar con él. Todos eran dirigidos únicamente por su padre, con quien el Sr. Antonio estuvo aprendiendo tres meses antes de permitirle acompañarlo en canciones. Su papá era muy estricto al enseñarles y trabajar, no los dejaba distraerse y si llegaban a sentir sueño mientras estaban con el público o estaban cabeceando, les llamaba la atención. Tampoco los dejaba embriagarse ni tener mala presentación. Esto el Sr. Antonio lo aprendió y lo mantiene en su forma de comportarse en general.

El guitarrero menciona que no sintió dificultad al estudiar y le gustaba trabajar. Asimismo, como inicio en el ambiente musical, lo anterior le fue útil para soltarse y aprender aspectos básicos de la música. Y, ahora que lo ve en retrospectiva, se da cuenta de que fue aprendiendo paulatinamente desde lo sencillo hasta lo más complicado, a lo que él mismo se acercó:

Ahora que lo veo, creo que hay mucha diferencia a tocar en el rancho que con el grupo con el que estoy porque aquí es como mayor responsabilidad. Allá como quiera se tocaba como todos lo entendían. Pero aquí sí hay más responsabilidad porque uno tiene que apegarse porque estás tocando una música que la grabó Fulano de Tal o Fulana de Tal. ‘Tons tienes que la oiga el cliente y “¡ah! sí, sí se oye maso menos” o se oye más parecida.

Su trabajo desde pequeño le permitió notar la transición entre músico de contexto rural a uno urbano ya que, en los contextos rurales, como sucedió con artistas de Morelos, “son los músicos de cada poblado o región los que asumen la formación musical con recursos económicos y académicos limitados, pero con una importante legitimidad delante de los ojos de los pobladores” (Flores Mercado, 2011, p. 150). En cambio, ahora puede señalar que tiene más exigencia por parte del público en las ciudades dado que tienen referencias de otros músicos que han promovido los medios de comunicación, entonces esperan que lo que los mariachis interpretan sea más cercano a lo que han escuchado. A través de este primer contacto, el Sr. Antonio no paró su Educación

Musical; cuando se mudó a la escuela Normal dio seguimiento a los instrumentos de cuerda, en este caso con la guitarra. Y, al estar conviviendo con sus compañeros interesados en este arte, aprendió a trabajar en equipo:

Yo tenía guitarra allá, pero no me acuerdo ni cómo la obtuve. Allá en Ciudad Valles. Siempre nos gustó dedicarnos a eso con otros compañeros. Nos venimos dos a la escuela Normal y allá teníamos un grupito. Siempre andábamos tocando con la guitarrita. La traíamos. Llegando a la Normal ¡no! nos agarramos, nos acapararon los compañeros; hicimos un trío, otros hicieron un grupo de rock, otros de música tropical porque nos daban el instrumento ahí, nos daban la guitarra [...]. El primer guitarrón, me acuerdo de que tenía unos amigos que nos juntábamos a tocar ¿en qué año sería? ya sería por el 65-67, este... compramos un guitarrón viejito. Más bien yo lo compré e hicimos un grupo de tres, de cuatro, nos juntábamos y... es que hay un dicho que dice “Dios los hace...y ellos se juntan” porque no entraba con nosotros alguien que no le gusta la música.

El criterio principal para que un integrante se uniera en ese entonces al grupo era que estuviera interesado en la música porque eso, para él, era señal de que se iba a esforzar y además podía crear un ambiente óptimo para disfrutar de su pasatiempo. Cabe destacar que, aunque él mismo mencionó que la música fue un pasatiempo para él y que lo hacía en sus momentos de ocio, no le quitaba la seriedad pues él es un hombre muy dedicado y respetuoso del conocimiento de distintas disciplinas. Aun así, veía carencias pues lo hacían “sin ton ni son”.

4.3.2 El músico saborea, le interesa.

Para el Sr. Antonio practicar sí es indispensable, pero si se tiene predisposición nata para la música, entonces se facilita el aprendizaje de canciones y el manejo de los instrumentos. A esto se le conoce como innatismo mediante el cual:

Durante miles de años, algunos filósofos-y después algunos científicos- defendieron que los seres humanos u otras criaturas tenían ciertos rasgos o capacidades que no podían haber sido el resultado causal de la interacción de esas criaturas con sus ambientes <<externos>>, sino que tenían que haber sido resultado de sus propios recursos causales “internos. (García, 2005, p. 167)

En otras palabras, los seres humanos tienen mayor facilidad de aprender ciertas cosas y desarrollar de manera más óptima algunas habilidades debido a que tienen una inclinación nata hacia ello. A esto el Sr. Antonio le llama sentido musical y es lo que le ha simplificado las tareas a realizar para completar su Educación Musical:

Desde que me dieron mi primer instrumento, seguí practicando. Las primeras canciones las aprendí por las clases que me daba mi papá. Además, yo creo que cuando tienes sentido musical, te dan las bases y las pones en práctica con la música que estás oyendo ¿No? Creo yo que así es. Entonces se me hacía fácil, pues ahí en el rancho no tocábamos música muy difícil ¿No? Corridos, rancheras y cosas de esas ¡Se me hacían fácil!

El señor Antonio cuenta que sus hermanos sí se dedicaron en algún momento a la música, sin embargo, con una gran diferencia pues él piensa que no lo hicieron con la misma intensidad y dedicación que él puesto que no lo disfrutaban tanto; considera que su padre los obligó a aprender sobre la música pero que esa manera de proceder con ellos hizo que no lo hicieran con el mismo gusto debido a que dentro de sus intereses genuinos no se encontraba este arte. Por lo cual, se observa que el contexto familiar apoya a quienes se interesan en tal tradición, pero no siempre se deja al libre albedrío dedicarse a ello; para quienes tienen inclinación al arte puede funcionar, pero para quienes no, resulta una actividad un tanto incompleta. Afortunadamente para este músico experimentado resultó excelente, esto se ejemplifica porque siempre se dedicó a la música, aunque tuviera otro trabajo como base. Incluso esos trabajos le permitieron tener una manera de subsistir, por consiguiente, cuando estaba en alguno de los grupos musicales, en ocasiones no cobraba, sólo lo hacía para obtener satisfacción propia.

Pues yo pienso que fue algo nato. Mi papá era músico, mi abuelo materno era músico, ellos dos. Tons yo pienso que de ellos dos ya traigo y te digo mi papá me enseñó desde que yo tenía seis años a tocar el contrabajo y me gustó mucho más que otro instrumento. Ese sonido grave que da ese instrumento me llamó mucho la atención. En mi familia a mi hermano también le gustó la música, pero como un *hobbie* también. Él igual fue primera voz de nosotros del trío, pero esporádico; cuando podía. Mi otro hermano menos. Creo que yo fui el único más músico.

Conforme lo anterior, si se toma el sentido musical como una herencia, no todos la habrían obtenido en la misma intensidad porque, si bien es algo transmitido, también depende de la persona cómo lo aprovecha y si es que quiere hacer uso de ella. Aunado a ello, las habilidades implican, nuevamente, la disposición:

[...] Porque yo he observado aquí que el papá obliga al hijo a que sea mariachi o músico ¡bueno! mariachi no. Es “quiero que seas músico” y a ese si no le gusta, es mal músico; desafinado, descuadrado, apático. Te invito a que observes en la televisión, el día que estés en una reunión de música tropical, música de mariachi o música de trío y ve cómo el músico disfruta como si estuviera degustando algo que le gusta, como un platillo. Observa y verás. ¡Ese es el músico! está tocando y le hace *mueve los labios* está saboreando, el músico. ¡Ese es el bueno! pero si tú quieres, por ejemplo, que yo le hubiera dicho a mi hijo “no, quiero que seas músico y vas a estudiar música”, ¡va a ser mal músico! porque no le gusta. La música nace y la expresas. La música te gusta. Vas a ser buen músico “¿qué instrumento te gusta?”, “¡este instrumento me gusta!” y vas a expresar el gusto por la música y a tocar bonito tu instrumento. Ahí está el músico, ese es el músico.

Así, ser músico implica también contagiar de ese gozo que siente por su labor. De hecho, el Sr. Antonio menciona que por ello debe estar sonriendo, gritando o, en pocas palabras, expresando lo que siente al público. Hay cuidado en este sentido; si se está realmente preocupado o triste ese día y debe tocar canciones que causan felicidad, entonces olvida sus problemas y se apega a la interpretación, dicho de otra manera, canaliza su energía para brindar un buen servicio. La música marca las pautas de comportamiento que deben seguir para respetarla y que el público lo perciba. El músico debe tener conciencia de esto.

4.3.3 Cuidado del cuerpo.

Antes ya se aludió acerca del deporte que practicó el entrevistado. Ese hecho lo marcó porque a causa de ello cuenta con una magnífica condición física que le ha beneficiado en su trabajo. Hoy en día, el señor tiene rutinas de ejercicio y hábitos alimenticios que le han servido en el cuidado de su cuerpo, con lo cual ha visto buenos resultados pues el máximo de tiempo que ha tocado continuamente han sido ocho horas; le sucedió cuando trabajó en Xochimilco.

[...] Y ya que desde los catorce años me gustó el deporte: el ciclismo, aguanté. Nosotros mensualmente subíamos la Sierra Madre Oriental. Cubríamos 140 km en bicicleta. Entonces yo pienso que desde ahí aprendí a no cansarme. Y bueno, yo nunca he dejado el ejercicio, nunca. Hasta la fecha a las siete y media u ocho de la mañana voy a hacer mi ejercicio. Yo nunca lo he dejado. Y yo pienso que eso te da condición física. Hay muchachos más chavos, bueno sí más jóvenes que yo, que ya andan buscando la silla y se recargan.

Con respecto a lo que debe evitar, él apunta que el entorno que se ha generado en el campo de los músicos se ha plagado de sustancias que son nocivas para el cuerpo humano, como el alcohol y las drogas y esto propicia que el rendimiento de los músicos sea menor pues atacan su cuerpo. En concreto, él distingue esta situación entre los músicos que son afamados en el mercado nacional e internacional de la música:

[...] Los artistas de alto nivel como Luis Miguel, Vicente Fernández, tienen que cantar hoy en México, mañana en California, pasado mañana en Nueva York y pasado mañana en Colombia ¿qué sucede a ese organismo? un desgaste tremendo. El que tiene dinero, como ellos, tienen doctores de cabecera y les administran tal o cual cosa bajo la visión del médico. Pero ¿quiénes acompañan a ellos? Los mariachis ¿no? Y, por ejemplo, dice Vicente “no, el mariachi que me acompañó aquí en México lo quiero para toda mi gira” ¿Te imaginas qué desgaste sientes? ¿a qué recurre el mariachi? y eso es como si fueras de bajadita poco a poco más, más, más, más. De cien tal vez uno se salve de la situación. Está caramba. Es muy compleja la situación del mariachi, pero muy bonito siendo responsables.

Quizás la falta de cuidado de la salud se deba a que los mariachis trabajan bajo contratos que son cortos (una serenata o trabajar por horas) o largos (si tienen un contrato con algún artista por presentación) y a eso se le suma que el lugar donde se colocan o hacen base es apropiado, pues no tienen un seguro médico que los avale, a menos que ellos consigan acudir de manera particular para llevar un seguimiento de cuidado personal. Además, la consciencia y los hábitos que tienen les pueden ayudar o perjudicar en su salud.

Igualmente, cuidar de su cuerpo implica la imagen que proyectan hacia los demás, por eso se añade que la presentación sea impecable y, para lograrlo, el mariachi se acostumbró a tomar precauciones como procurar un lugar donde pueda tener su rutina de aseo y arreglo personal.

Además, esta cuestión, que a continuación se ejemplifica, de llegar muy puntual a los lugares y cuidar su aspecto personal también es una reminiscencia de lo que aprendió en la escuela bajo un modelo militar, pues la atención a los detalles era extrema, aunque normalizada para él:

[...]Mis cosas, mi traje, mi ropa, las tengo en Iztapalapa. Allá me cambio. Sobre todo, el mariachi debe ser muy cauteloso en la cuestión presentación; desde los zapatos deben estar limpios limpiecitos, trajecito bonito. Eso cuenta mucho porque luego llegan clientes...Debo ir bien rasurado, aunque tenga poco cabello, pero bien peinado. Eso cuenta mucho, la disciplina. Me gusta llegar temprano. A las 8:30-8:45 ya estamos todo el grupo. Es muy bonito.

Lo expuesto denota que la disciplina la relaciona con su disposición para respetar acuerdos que tiene con sus compañeros para trabajar y con las rutinas que ha creado para mantenerse en buenas condiciones; en contraste con otros grupos de mariachi, con el que se unió y labora actualmente, tiene normas y horarios fijos para salir a trabajar todos juntos; el grupo siempre debe estar completo y, aunque trabajaran hasta la madrugada, deben estar a una hora fija listos para empezar la jornada. Para resistir el ritmo de los días de trabajo también toma vitaminas y, sobre todo, cuida sus manos pues para él son sagradas.

Nuestra forma de vestirnos es con el traje que usamos en el mariachi. Aunque hay compañeritos que no quieren gastar o no tienen, no quieren gastar o así les gusta verse. No cuidan su traje. Debe tener la abotonadura y hay compañeros a los que la botonadura se les rompió, anda colgando una, aquí otra. Nosotros a veces vamos combinados y ellos traen toda la solapa de la chaquetilla con cosas negras, el moño colgando con unas manchas de mole ¿¡qué es eso!?! “¡ah! ¡qué bárbaro, ese compa!” y hay otros que están bien cuidados.

Regresando a la imagen del mariachi, el músico contó que él invierte en su presentación, en este caso el traje, y en su instrumento pues cuida los detalles para que éstos luzcan bien ya que todo eso cuenta para que el cliente los contrate. Por ello conoce bien los elementos que conforman el traje y las partes del instrumento, al comprarlos los checa muy bien desde la cuerda hasta la maquinaria y el tamaño debido que debe acoplarse a las proporciones de su cuerpo para tocarlo adecuadamente.

4.3.4 Saber de música y ser buen enseñador.

El entrevistado piensa que cada día aprende algo nuevo y es por eso por lo que no se considera un experto en la materia a pesar de sus años de trayectoria como músico versátil. Cuando se enfrentó con los mariachis, vio aún más que necesitaba aprender muchas cosas para así cumplir los estándares que le proponían sus compañeros y los que él mismo llegó a plantearse. Por tanto, encontró una solución: acudir con maestros. Especialmente los buscó para que lo orientaran con el instrumento y le dieran consejos sobre cómo tocar o dónde encontrar fuentes de información para estudiar por su cuenta.

Pues yo estaba en pañales en respecto a la música. Yo tocaba con aquellos de Tasqueña, pero pedacitos, cositas. Acá ya era más en serio. Entonces, recurrí a tres maestros. Me puse a estudiar ocho horas diarias para hacerme de repertorio completo, para ponerme más o menos a un nivel. Ocho o más, ocho a diez horas diarias, diarias. Tenía que estudiar porque me gusta la música y me gusta mucho el instrumento que yo toco que es el guitarrón. Me puse a machetear Javier Solís, Vicente Fernández, Alejandro Fernández, Pepe Aguilar, Pedro Infante. Todo.

Aunque sí se acercó con profesionales en la música de mariachi, él tenía algunas referencias con las que decidió empezar a estudiar por su cuenta y complementar lo que le enseñaron sus profesores. Fue una tarea de determinación y compromiso con la que buscaba empatar sus conocimientos con los de sus nuevos colegas. Su sentido de responsabilidad lo llevó a estar listo para trabajar en poco tiempo y aunque sí era consciente de que podría acudir a una escuela de música, nunca estuvo interesado.

Actualmente sé que hay una escuela, una universidad del mariachi que está en Garibaldi y creo que es muy acertado que exista siempre y cuando cumpla con las normas, con las normas. Por ejemplo, ahí te enseñan a gritar, cómo gritar ¿cómo gritan? *grita*. Te enseñan a gritar así y te enseñan a ser maestro en ceremonias porque debe haber uno que lleva la voz cantante ante el público. ‘Tons ahí, ahí te enseñan música para el mariachi y te enseñan relaciones públicas, pues es a llevar el control de la gente. Deberías echar una vuelta ahí para que te dejen entrar y ver y ¡uy! ¡ahí es otra cosa! Ahí el nivel...

De acuerdo con lo anterior, para él una escuela brinda una Educación Musical más completa pues los profesores enseñan cuestiones que él ha tenido que aprender empíricamente como el control y manejo no sólo del público, sino de sí mismo. Él atestigua que actualmente hay jóvenes que tienden a acudir con algún maestro, como él lo hizo, solamente que fue en una edad más avanzada. Pero eso no fue impedimento para que aprendiera las canciones y sus respectivos adornos. Su repertorio va creciendo cada vez más como consecuencia de las horas de estudio que dedica.

Como tiene una visión positiva de las instituciones educativas, ha promovido que sus hijos estudien en ellas. De hecho, una de sus hijas y un hijo se dedican a la música, pero estudiaron en escuelas especializadas y conservatorios ofertados en la Ciudad de México. Él se siente sumamente orgulloso de esto, pero en ningún momento expresó haberlos orientado para tomar ese camino, pues sería una contradicción al sentir que los obligaba a estudiar lo que más le ha gustado.

Volviendo al tema de los maestros, para escogerlos confió en el criterio de sus colegas y llegó por recomendaciones; a los expertos se les tenía que buscar, por lo que el Sr. Antonio consiguió sus números y direcciones. Además, estaba sujeto a la disposición de estos, es decir, si ellos querían enseñarle o no. Para él fue complicado adaptarse a estas nuevas relaciones verticales en donde él se encontraba en desventaja ante los otros músicos.

“Te vamos a dar nociones de la clave de Fa... lo que es esto, lo que es aquello”. Cómo corretear los discos; pones un disco de Vicente de Jorge Negrete, de Pedro Infante, de Javier Solís, de polcas, de danzones... todo eso. Pero tienes que aprender a separar los sonidos como si tuvieras un equipo donde separas los sonidos nada más vas a oír pura vihuelita o el sonido del guitarrón. Tienes que aprender todo esos *tips* que pasan. ¡También eso es importante!

Los maestros combinaron consejos sobre el desarrollo de su habilidades auditivas y manuales junto con las actitudes que debía tener el señor; tal vez él ya estaba un poco familiarizado con el ambiente musical porque, como se dijo, ya había participado en otros grupos, pero los mariachis tienen particularidades que aprendió, así como aprendió a manejar su comportamiento para que se ajustaran a las expectativas del público.

Por otra parte, actualmente su familia está conformada por su esposa, cinco hijos, un nieto y él. De ellos, como se señaló “ellos sí son de escuela”, en palabras del guitarronero. Esto le causa satisfacción y los motiva a que sigan sus estudios y preparándose. Sin embargo, él no se involucra

de ninguna manera en la carrera de ellos. Solamente les brinda respaldo, presión y apoyo económico. Para él es muy importante que sus hijos aprendieran solfeo, como si a partir de ello se colocaran en otro nivel de apreciación ante los demás:

A mis hijos les digo “yo quiero que ustedes sean músicos, pero músicos. No le hagan al cuento, para que cuando les pongan un papel, lean la partitura a la primera. Lo sepan leer así como lo decimos: curioseando. Así quiero que lean la partitura”. Y los pongo que estén macheteando. “Hagan esto, esto y esto”. También yo pienso que es algo como una herencia una cosa así. Un legado.

Aun así, menciona que él no se considera un maestro para sus hijos. Repite constantemente que no les ha enseñado algo y deja ver admiración hacia ellos ya que los jóvenes adquirieron otro acervo cultural en música; principalmente, porque saben leer partituras, un sueño para él. Aunque, en lo que respecta a su nieto, a él no le gustaría que se dedicara a la música, prefiere que los más jóvenes tomen sus propias decisiones.

Yo no les he enseñado nada de música. Nada, nada, nada, nada. No, no. Ellos por su cuenta. [...] Él [mi hijo] es voz. Pero a él le das la partitura de la tercera voz, de la cuarta voz o de la quinta voz o primera voz y se la fusila ¡eso es lo que a mí me gusta! Yo quiero que presente el papel y no que estés allí “¡ah! que ¿qué?”, que quién sabe ¡no, no, no, no! a la primera ¡zas! eso es lo que yo les pido; que sean músicos. Que les guste. Yo he sido muy despegado en cuanto a apoyarlos de alguna manera. No digo “ándale ponte a estudiar” porque eso es un apoyo. U “¡oye! ¿qué estás haciendo? dale una repasada a tu partitura”. No. Ellos son muy responsables en ese aspecto.

Por el contrario, no es que no quisiera apoyarlos, sino que siente que no sería un buen maestro; en algún momento él impartió clases de electrónica y no lo recuerda con anhelo. Siente que lo que enseña no sirve. Posiblemente esto se debe a que no contaba con una base pedagógica que le brindara las herramientas básicas para planear sus clases, explicar el tema de forma más sencilla para sus alumnos o porque se muestra impaciente en ocasiones al transmitir una idea. Como él dice, le gustaría que las personas le entendieran con explicaciones cortas y concisas. Entre

tanto, este paso por un CECATI (Centro de Capacitación para el Trabajo Industrial) fue su última experiencia oficial como maestro.

En algunas ocasiones, durante las entrevistas, se disculpaba por sentirse bastante confiado sobre lo que sabe. Sin embargo, esa seguridad no es similar a su convicción por atender dudas de sus colegas. O sea, espera que ellos hagan actividades similares a él para aprender por sí mismos o resolver los dilemas que tengan como acudir con un maestro o leer al respecto:

Discúlpame, has de decir que soy jactancioso, pero ¡no me gusta preguntarle a nadie! yo voy a la fuente. Yo voy a la fuente. Si alguien me pregunta, por eso no me gusta que alguien me pregunte de música, porque pienso que soy mal enseñador. Por eso nunca le pregunto a nadie. No me gusta porque me basto a mí, me basto a mí. Me voy “aquí está la fuente ¡aaah! aquí está mi error ¡con razón!”. No, no me gusta preguntarle a nadie.

Para finalizar con esta categoría, el señor cree que la mejor manera de transmitir el conocimiento es con el ejemplo. Por eso escucha las canciones de otros artistas, “corretea los discos” y presta atención a los detalles, porque busca imitar o emular la ejecución e interpretación de ellos. Así, con base en sus criterios, selecciona qué canciones quiere aprender, de qué estilo musical o género y si se va a dedicar a aprender las armonías. Dice “yo no puedo dejar una piedrita ahí para tropezarme. Así la interpreto yo. Me gusta sacar ¡todo!”.

4.3.5 Aprender es cuestión de disposición.

Para el guitarronero, aprender tiene varias acepciones; puede ser de una capacidad, una habilidad, una condición, una actividad y demás como se verá a continuación. Primeramente, en cuestión de aprendizaje, el Sr. Antonio acude a distintas opciones, pues además de los maestros, con el avance tecnológico que existe y el uso del internet, también navega en sitios web como YouTube para estudiar con base en tutoriales de diversos instrumentos de cuerda. Así, él marca sus horarios y tiene la libertad de elegir el espacio donde se sienta cómodo y tenga los materiales que considera indispensables; utiliza la pantalla de televisión conectada a internet, agrega sus audífonos, su instrumento y con ello repite los acordes que muestran en los canales. De esta manera, aprovecha la agilidad que tiene en los dedos para seguir el tutorial.

Otra de las habilidades que él menciona es que rápidamente “saca” una canción, es decir, que la estudia con dedicación y para el día en que se tiene planeado tocarla, ya está listo para

acompañar a sus compañeros. Los obstáculos, como él lo dice, los supera gracias a la disciplina que tiene, pues es una persona que piensa en la responsabilidad que adopta con su grupo y con el cliente. Así, aprender una nueva canción, para él es ampliar su repertorio o mejorar su interpretación, si es que ya contaba con ella:

Lo digo porque la música me gusta y no le encuentro ningún obstáculo para mí. Me dicen, por ejemplo, “ahorita tenemos que llevar el Ave María, el Ave María de Schubert la vamos a tocar en una música”. Y, bueno, es música delicada y transportada al mariachi tiene su chiste. Para mí no es obstáculo porque es un reto que yo adquiero, es como “si ya tengo esto, ahora quiero esto”. Ambicioso, pero a la buena.

La base que tiene el señor es que él busca aprender fundamentalmente las armonías, es por eso que generalmente estudia instrumentos de cuerda dado que estas las componen la guitarra, la vihuela y el guitarrón. En menor o mayor medida, él se siente capaz de practicarlos y acompañar al mariachi con alguno de ellos, pues, por ejemplo, la guitarra ya la había ejecutado durante varios años al estar en los otros grupos de música y desde su paso por la Escuela Normal. Pero, ahora, el guitarrón es al que le da mayor peso:

[...] Y desgraciadamente si en un mariachi un guitarrón no suena o va mal, todo suena mal. Es el eje central de un mariachi. Yo así lo considero porque las trompetas tocan su parte *imita el sonido de trompetas* y se callan porque van los violines, se callan los violines porque entra la voz cantante y van adornando las trompetas. Pero lo que son las armonías; guitarra, vihuela y guitarrón, ellos van constantes. Entonces si el guitarrón va mal, todo valió.

Por otro lado, el tiempo que le dedica a estudiar también lo encamina a prestar atención a los sentimientos que se deben transmitir con base en la letra de la música; es una actividad detallada la cual la considera también como aprendizaje ya que es a lo que propiamente le denomina interpretación. En este sentido, él es un músico receptivo si se toma en cuenta que este adjetivo “alude a un tipo de escucha en donde existe un orden o una secuenciación de estímulo sonoro y posteriormente, una reflexión sobre el mensaje percibido, se comprende el contenido conceptual y su interrelación” (Benítez et al., 2017, p. 64). En la música, él conecta sus habilidades desarrolladas

entorno a la técnica para tocar el instrumento y comunicar lo que se quiere decir con la composición:

Como que lo sientes, sientes el sentimiento. Por ejemplo, la gente te pidió caminos de Guanajuato “No vale nada la vida, la vida no vale nada, comienzas siempre llorando y le das una entonación ¡y así llorando se acaba!”. ¿Ves? Hay que darle una interpretación *canta desganado* “no vale nada la vida, la vida no vale nada, comienzas siempre llorando y llorando se acaba”. Como que le falta ahí expresar algo ¿no? La afinación ahí puede estar bien, pero como que le falta expresar el sentimiento de algo.

En cambio, él ha mencionado que el aprendizaje se obtiene en distintos ambientes y uno de ellos es al estar frente al público; lo que más recuerda es que ya en el trabajo él ha aprendido que “está por encima de ellos”, es decir, que es una figura de autoridad para los oyentes pues es el experto que sabe sobre la música de mariachi debido a que ellos han estudiado para complacer al público. Esto se acrecienta si la audiencia le pide una canción al grupo y ellos la interpretan porque da a conocer que su repertorio es amplio.

Ya trabajando con el grupo enfrente del público he aprendido que tú estás por encima de ellos y lo que tú digas ellos lo van a tomar en cuenta. Yo en un principio decía “¡ay!” me daba pena, pero por lo regular como tú llevas la voz cantante, ¡ah! porque yo canto algunas canciones, y tú llevas la música, lo que tu digas, si dices algo grato, algo bonito se ríe la gente y te vas ganando la atención. Eso es importante.

Además, los mariachis son los dirigentes al momento de tocar y como consecuencia ellos pueden marcar el tono de la fiesta, la atmósfera de esta o invitar a alguien del público a que cante y baile siguiendo la línea de trabajo que ellos han establecido previamente, pues en las contrataciones preguntan qué tipo de evento es, o sea, un funeral, cumpleaños, graduación, etcétera, y lo ponen en práctica de acuerdo al tipo de público que observan están a segundos de enfrentarse. Por esto, su habilidad de reacción rápida los coloca en una dimensión distinta a la del público.

De acuerdo con lo anterior, el Sr. Antonio indica que para pertenecer a un grupo y para tener cohesión entre ellos que los lleve a una óptima directividad ante el público, o simplemente un buen

trabajo, se debe tener ciertas condiciones como músico. De hecho, hace hincapié en lo que él llama aptitudes en la que se encuentra la de aprender, esta está descrita en el sentido de estar dispuesto a hacerlo:

Para decidir ser parte de un grupo debes tener afinidad y estar en condiciones y aptitudes como que te guste la música y que estés en aptitud de aprender. Que tengas la disposición al músico, para que sea buen músico, le tiene que gustar el instrumento que toca y gustarle por todas las cosas.

La manera de aprender que demuestra el Sr. Antonio es una mezcla de su carácter en general y de las circunstancias que ha vivido como colega de un tipo específico de músicos. Para él, si se trata de aprender no hay edad y, aunque se ha enfrentado a críticas negativas, las ha afrontado demostrando que sigue aprendiendo gracias a que continúa estudiando ocho horas. Las confrontaciones que ha tenido con sus colegas no han hecho más que motivarlo a demostrarles y demostrarse a sí mismo que los impedimentos son aparentes y que puede superarlos con dedicación:

Yo empecé a los sesenta y tantos años. A los sesenta y tres años me metí de mariachi. ¡Ah! ¡te voy a contar una anécdota! Conocí a un joven mariachi cuando yo estaba apenas estudiando ocho horas diarias. El chico y otros compañeros se dedicaban mientras a echar trago ahí en la base y un día que me dice “no, señor. Usted ya está grande. No va a aprender”. Y, discúlpame, pero le dije “estás bien...pendejo. Yo voy a aprender porque yo soy yo”. Me dio coraje. Le demostré que era cierto y él lo reconoció tiempo después. Después de 10 años reconoció que sí aprendí.

Al cuestionarlo sobre si en algún momento dejará de aprender sobre la música, él alude que no hay una circunstancia determinada en la que esto pueda suceder. Al principio, sólo logra divisar que, para que sea posible, él deberá dejar de sentir aplomo al tocar o carecer de ahínco por su trabajo:

¿Se deja de aprender a ser músico? a la mejor con los años. Yo digo “el día que yo no sienta nada por la música, ese día me acabaré”. Diré “estoy acabado”. Yo creo que no, no se deja

de... aprender y creo que sí. Llega un momento en donde ya no das una por la edad, porque ya no puedes caminar, porque te duele la cintura, porque la reuma, por esto, por aquello “ya hasta ahí llegué”.

En suma, se ha visto la importancia que le da a su cuerpo y es por eso por lo que para él es substancial cuidarlo. Si su cuerpo ya no le permitiera seguir tocando, en ese momento, sólo con el dolor y las restricciones, dejaría manifiestamente de estudiar para su trabajo, lo que él traduce en aprender pues ya no podría practicar con el instrumento. Por lo tanto, el retiro es un evento que sucederá cuando se combinen dos factores: cansancio o desinterés por el arte en la rama tratar y desgaste físico.

4.3.6 Músico mariachero.

El Sr. Antonio es un ejemplo de la ambivalencia y mezcla de un músico lírico y un músico de nota. Él tiene conocimientos básicos sobre la clave de Fa e igualmente ha desarrollado otras habilidades que involucran su oído. Esta mezcla se refleja en el perfeccionamiento de su técnica e interpretación. Pero hay un elemento más que es la memoria la cual juega un papel esencial pues “el poder de la memoria es directamente proporcional a la intensidad de la atención dispensada” (Lahoza Estarriaga, 2012, p.1), es decir, que su mayor eficacia se obtiene al cuidar los detalles que se están estudiando. Además, esta puede tomarse como una capacidad y algo inherente del ser humano que se va perfeccionando para hacer uso de la misma. En el caso del guitarronero, pasa lo siguiente:

Yo tengo una gama que yo mismo me admiro porque tengo ¡una memoria! considero que tengo buena memoria. Yo conozco que el mentado Alzheimer es una amenaza para la gente ya de los sesenta años para arriba ¿no? pero yo creo que la mente es como una casa si tú la abandonas ¿qué le pasa? Se llena de mugre, se llena de polvo, se va derruyendo, se va acabando. Así es la mente. Pero si la mente la tienes trabajando ocupada con la lectura, con aquello, pensando cosas buenas, la mente va a estar *chasquea los dedos* la mente va a estar.

El piensa que a sus 76 años tiene una condición física excepcional y que su memoria es muy buena, por lo que se muestra como un hombre equilibrado. Así pues, seguir estudiando le ayuda a ejercitar su memoria, por ello tiene el empeño de seguir aprendiendo canciones, aunque en su trabajo

no le sean útiles ya que el público no las solicita. Para esto, actualmente se vale material de apoyo didáctico que se basa en recursos electrónicos o materiales en físico que consigue en internet y en tiendas donde venden partituras. Y para él, esto culmina en una coordinación de ambos tipos de músicos.

Sucede que algunas canciones se pueden sacar de pura oreja; cierras los ojos y te imaginas cómo van los dedos del que va tocando esas escalas. Tienes que ir imaginando y *reproduce sonidos* y ¡otra vez! ¡no, no, no, no! ¡no sale! En ese caso, recurres a la partitura y entonces ahí vas poco a poco “¡ah! aquí, aquí me faltó esto” y ya.

Este carácter del músico lo hace valorarse como un buen elemento entre sus compañeros. Y por ello, también hay características que estima en el grupo:

Para definir a un elemento de mariachi necesitaría conocerlo para decir “mis respetos”. En cambio, me cae bien un grupo porque cuando lo estamos escuchando que hace una prueba o algo y lo hace bien. Uno lo oye y, como todos, oyes los errores y dices “está desafinado el guitarrón, está desafinado el cantante o las trompetas hicieron mal”. ¿Ves? es muy arriesgado. Te diré que sí hay grupos que yo los reconozco y son de muy buen nivel, pero serán uno o dos. Los demás somos casi así.

Además de la imagen que presentan ante el público, ellos se procuran entre sí mismos pues al respetarse buscan el bienestar común. Si uno de los compañeros falta para trabajar, los demás ya no se sienten completos y por ello, buscan que todos estén en buenas condiciones para laborar, evitando percances tan sencillos como que la camioneta que usan de transporte se localice cerca de la base para que todos puedan subir y estar al pendiente de ella, ya que ahí pueden guardar sus instrumentos. En sí, hay una cultura del mariachi que involucra valores entre estos músicos.

Hablando de cultura, el Sr. Córdoba ha leído sobre la tradición del mariachi compaginando así su gusto por la Historia. Con base en lo que ha leído, atribuye la historia del mariachi al estado de Colima desde 1836 y aunque sus fuentes se acercan a lo mencionado en este escrito, lo que apuntala primordialmente es que la imagen del mariachi es muy compleja y se basa en el cambio que ha sufrido a lo largo de la historia, sobre todo la escolaridad es un concepto nuevo que aparece

sólo al preguntarle sobre un mariachi profesional y le da el sentido de nivelarse ante otros músicos reconocidos.

Finalmente, considera que la tradición del mariachi es un legado, el cual se debe salvaguardar para que así no desaparezca:

Nunca va a desaparecer porque a pesar de los pesares de la música que nos ha invadido tan simple, simplista y sin decir nada, yo te puedo poner el ejemplo de artistas que cantan una canción, se opacaron. Y la música mexicana romántica no pasa de moda como así no parará nunca el mariachi. Yo digo que nunca pasará de moda el mariachi porque es algo inherente al mexicano. Sí, yo digo que nunca va a pasar. Como que se hizo un nudo indisoluble entre el mexicano y la música del mariachi, amarrado por los siglos de los siglos.

De acuerdo con lo anterior, “es importante mencionar que las formas vernáculas o tradicionales de enseñanza musical son peculiares por el fuerte vínculo que se establece en la comunidad, así como por mantener viva la cultura musical local” (Flores Mercado, 2011, p. 152). Es por ello que la música de mariachi se basa en las preferencias del público y en el arraigo que exista de la tradición en el contexto en el que se labora. Así, el Sr. Antonio, aunque no perteneció desde un inicio a la tradición de mariachi, en los últimos años ha visto el valor que se le da socialmente y lo ha introyectado y combinado con su forma de ser e intereses participando de esta manera en la salvaguarda de la misma.

COMENTARIOS FINALES

Después del recorrido por el trayecto de tres músicos de mariachi, se ha visto cómo las experiencias en Educación Musical son diversas pues son los acontecimientos y personajes los que han influenciado hasta ahora la vida de los músicos y los han llevado a tomar decisiones que afectan su aprendizaje. En este sentido, el contexto los marcó pues la mayor parte de su vida han estado rodeados directamente del ambiente musical. Sin embargo, uno de los aspectos principales que se vio en común de los participantes es que los tres fueron personas audaces pues con resolución llevaron a cabo algunas actividades que no les prometía seguridad como dejar la secundaria (Rigoberto), salir con su trompeta a tocar y unirse a grupos aunque apenas iniciara (el Sr. Rigoberto) o dedicar el tiempo de jubilación para probar ser músico en un nuevo estilo (Sr. Antonio). Así, aunque se han visto las particularidades de los músicos, también hay cuestiones en común que resaltar.

En primer lugar, en general, los tres mariachis basaron su educación en el oído. Al tener mariachis líricos y mariachis lectores o de nota, como se les denominó, se distingue entre dos tipos de entrenamiento musical: la práctica y el estudio. La primera se interpreta como un ejercicio constante al igual que de improvisación en donde comúnmente se tiende a escuchar a alguien más cómo es que interpreta notas musicales y canciones completas para así aprender por imitación o emulación, o bien, para reproducirlo en la mecánica del cuerpo y llegar a tocar con mayor facilidad. Asimismo, este tipo de músicos escucha las grabaciones de canciones varias veces hasta que el sujeto perciba que la reproducción de la música por su parte se acerca o es totalmente igual a lo que escucha.

Por otro lado, el estudio se percibe como una mezcla entre teoría y práctica. En este los músicos atienden el espectro musical desde el uso de su oído, la memorización y el análisis de las partes que componen las piezas musicales. Para ello es que retoman material de apoyo del cual se va a hablar más adelante. Para los tres mariachis estudiar implica dedicar tiempo a esta actividad en específico y para ello pueden hacerlo en compañía o de manera individual. Algunos de ellos incluso prefieren que el espacio este acondicionado para ello o simplemente un lugar en el que sientan cómodos pues lo principal es el uso de su instrumento.

Un aspecto más a rescatar es que los mariachis tienen un vocabulario similar lo que da cuenta que si bien la cultura del mariachi normalmente es definida por la manera en la que se visten y la

música que tocan, también se puede ver reflejada en la manera de hablar, pues forma parte de su acervo cultural y les permite comunicarse de manera efectiva, ya que fuera del contexto de música popular, no es tan común reconocer este tipo de palabras, o bien, no tienen el mismo significado:

- Chamba: trabajo, puede ser la actividad en general o se refiere a la actividad que van a realizar bajo un determinado contrato que se adquiere con los clientes.
- Maroma: se hace referencia a ella cuando los elementos están dispuestos a trabajar sin la seguridad de que encontrarán oportunidades de hacerlo, o bien, que tienen la libertad de unirse a otros grupos para trabajar.
- Lagañoso: normalmente se utiliza al hablar de un contrato o de una forma de proceder en la cual es un adjetivo que se refiere a que se hace con engaños o de manera deshonesto.
- Marro: este adjetivo define a una persona que critica a sus colegas de manera negativa o cuando un músico no está suficientemente preparado de acuerdo con los criterios del colectivo.
- Dar: verbo que se usa en lugar de tocar.
- Machetear: trabajar arduamente o practicar de manera continua con gran disciplina y empeño.

Aunado a esto, los mariachis reconocen que el traje es un elemento que hay que cuidar y en el caso de no contar con él, sólo al inicio es permitido que usen un pantalón negro, una camisa blanca y que cuenten con su instrumento que es su principal medio de trabajo. Además de hablar de los componentes del traje, que se abordaron al inicio de este trabajo, también los mariachis indican que es imprescindible el modo en que se porta el traje de mariachi. Esto muestra que no sólo basta con que sólo se utilice el traje, sino que hay todo un saber en torno a cómo hacerlo y comportarse al usarlo, por ejemplo, que no pueden tomar o mancharlo porque da mala imagen a los músicos.

Para los mariachis la presentación es un elemento muy importante porque les da ventaja por encima de otros elementos al obtener trabajo, ya que los clientes se acercan si visualmente les parecen atractivos. Por ello algunos grupos se preocupan por la confección de su traje; que sea similar y con detalles en el moño, en la botonadura o en algún tipo de bordado, lo que a su vez les da identidad como grupo. Así, los saberes que ayudan a mantener los trajes y la apariencia impecables de los mariachis también resultan relevantes porque se ponen en juego entre los mariachis y con los clientes.

De la mano con el traje, se encuentra el cuidado del cuerpo lo que también significa tener saberes que fomentan el cuidado personal y de la salud. Comúnmente el mariachi al cantar debe cuidar su voz, desde la técnica vocal hasta procurar no exponer este que también es su instrumento de trabajo a estímulos externos que puedan ser dañinos como tomar alguna bebida fría. Asimismo, quienes tocan instrumentos deben de cuidar las manos, ya que de ellas depende el desempeño del uso del instrumento.

Hablando de saberes, se tiene el relacionado al contenido musical, es decir, sobre el repertorio básico que un mariachi debe conocer. Estas canciones pueden ser solicitadas en cualquier momento y por cualquier público. Por el contrario, existen canciones muy específicas que sólo conoce un número reducido de mariachis, que, en comparación con el repertorio básico, no significa que no todos los mariachis deben conocerlas, sino que son complementarias a las primeras por no contar con tan alta demanda del público con el que normalmente conviven los grupos. Cabe destacar, que un mariachi siempre tendrá que actualizarse, pues la amplitud y calidad del repertorio son criterios muy importantes para que el grupo pueda triunfar en el campo laboral.

Algunos de las actitudes y valores positivos que resaltan los informantes son: la responsabilidad, el trabajo en equipo, la honestidad, la presencia, el carácter, la disciplina, el empeño y la disposición para aprender, seguir estudiando y trabajar en distintas condiciones con el público ya que personalidades con estas características son mejor aceptadas entre los grupos de músicos. Para el mariachi es muy importante el compromiso con la música, los compañeros y los clientes. Estas disposiciones se demuestran mediante el desenvolvimiento de la pasión y disciplina de cada elemento del grupo.

Por lo que se refiere a sus herramientas de trabajo, su primer instrumento los marcó sobre cuál sería en el que se especializaron y, aunque mostraron intereses por otros, debido a que desde temprana edad practicaron un instrumento determinado, se acostumbraron y generaron comodidad. Además, los tres mariachis muestran respeto hacia músicos que interpretan alguno diferente al que ellos ejecutan y, aún más, si tocan más de uno, ya que al intentar ejecutarlos se enfrentaron a dificultades para lograr un nivel aceptable en la práctica. En el caso de la familia San Agustín, hasta el momento sólo se han especializado en la trompeta, pero en el caso del Sr. Antonio, aunque sepa tocar otros instrumentos, prefiere no hacerlo debido a que respeta el lugar y el rol de los otros músicos.

Otra cuestión que se observó en los testimonios es que la memoria es considerada como la habilidad primordial del aprendizaje musical. Su importancia reside en la posibilidad de almacenamiento y reproducción del repertorio del mariachi. Esta consiste en la repetición constante del material auditivo que pueda conseguir. Sin esta difícilmente se podrían desenvolver en las presentaciones, por lo que consideran el desarrollo de la memoria como un ejercicio constante a lo largo de la vida.

También hay una valoración mayor a la memoria por parte de los mariachis que tienen un conocimiento lírico que de los mariachis que tienen un conocimiento teórico. Esta se enfatiza con los primeros porque su experiencia les permitió entrenar el oído para detectar irregularidades al momento de interpretar una pieza musical. Contrariamente, en el caso de los segundos, se les facilita más la reproducción e interpretación musical respecto a que no dependen por completo de la memoria porque pueden usar la lectura de partituras como sustituto de esta. Sin embargo, si se toma en cuenta que en el caso de los tres mariachis la memoria es una capacidad y una exigencia laboral, si los participantes fueran completamente mariachis de nota al momento de trabajar les sería complicado transportar el atril y las partituras, por lo que hacer uso de la memoria les facilita su trabajo.

Además, se observó que, aunque sólo hayan tocado pocas ocasiones una canción, recuerdan el nombre de estas o cómo tocarlas, tal vez no por completo, pero si alguien los apoya reproduciendo una pequeña parte de la canción, ellos construyen la melodía lo más completa posible. Esto es un ejemplo de que la capacidad de memorizar se puede reforzar al trabajar en un colectivo, pues se puede apoyar de un colega para lograr construir las piezas musicales, como si de un rompecabezas se tratara.

Por otra parte, otra cuestión que surgió fue en torno al apoyo didáctico. En primer lugar, aunque se podría pensar que sólo los mariachis más jóvenes obtienen el material didáctico de recursos electrónicos, no siempre es así, como en el caso del Sr. Antonio, quien también recurre a búsquedas en internet para descargar material que pueda usar para estudiar. Incluso, pareciera que el guitarrero ha hecho mayor uso de este apoyo que el joven Rigoberto. Así, entre los recursos didácticos más utilizados están: el disco, los métodos de solfeo y digitación de instrumentos, libros, recopilación de partituras e instrumentos de acompañamiento en caso de la vocalización.

El apoyo didáctico o los recursos utilizados complementan la formación de los mariachis ya que es en el acompañamiento con otros colegas que ponen a prueba lo aprendido y estudiado con

estos materiales para saber si es adecuado o si lo están haciendo de forma correcta. En otras palabras, en ocasiones, para el ejercicio del mariachi, el material no es suficiente y se acude mejor con sus compañeros de grupo. Sin embargo, es cierto que en un primer momento les ayuda a ejercitar su memoria y a hacer sesiones de estudio autodidactas, como en el caso del Sr. Antonio o el Sr. Rigoberto, quien, al ser un músico completamente lírico, se basó más en usar materiales con grabaciones. Por el contrario, el joven Rigoberto se está acostumbrando más a usar este tipo de apoyo en un primer momento y la práctica como el complemento.

Quiero mencionar que una de las perspectivas principales que se tuvo al hacer este trabajo fue tomar en cuenta que la experiencia educativa musical de los músicos no se engloba en un sólo espacio ni en periodos de tiempo determinados, sino que estos pueden variar y se pueden encontrar de manera diversa de acuerdo con las situaciones fortuitas o no que los llevan a valerse de distintos elementos para aprender y transmitir su oficio. Uno de los primeros espacios, fue el seno familiar, en donde sin querer hacerlo directamente, sus familiares influenciaron sus primeros acercamientos a la música y marcaron los intereses y gustos de los tres músicos. Además, amigos y algunos compañeros, tal vez sin planearlo, les apoyaron en su estudio o les brindaron apoyo para que continuaran aprendiendo sobre la Música. En este caso, se está hablando de un contexto de educación informal.

Posterior a sus vivencias en los primeros años o por consejos de otros músicos, vamos a encontrar que los mariachis continuaron por diversión, disfrute o goce el aprendizaje de algún instrumento a la par que escuchaban cantar o tocar a sus padres u otros miembros de su familia, por lo que su experiencia musical fue compartida. Así, en el caso de dos de ellos guiaron sus decisiones a buscar una instancia de educación formal para continuar con sus estudios, o buscaron externamente a músicos que fungieron como sus profesores, los cuales sin tener obligatoriamente algún tipo de certificación, ya sea en la rama de la música o en la pedagógica, impartieron clases de acuerdo a sus criterios creados a partir de su propia trayectoria, haciéndose aparentemente ajenos a los planes que se siguen en universidades dedicadas a la música. Así, hay temas básicos que sí retoman los programas que intuitivamente desarrollan estos profesores no formales tales como: el ritmo, técnica vocal, técnica instrumental, entre otros.

En este sentido, se puede decir que la mayoría de los músicos mariacheros buscan opciones para complementar su aprendizaje musical en el contexto de educación no formal, debido a que en conjunto con otros músicos y de acuerdo con sus metas, establecen tiempos y contenidos que deben

aprender según las exigencias que han tenido desde el campo laboral, su contexto familiar y/o las propias que van creando con base en la imagen que tienen de otros mariachis. Los músicos encontraron otras alternativas además de las instituciones de educación formal que se adaptaron a sus tiempos e incluso posibilidades económicas. Aún más, en específico, al ser un oficio, es a través de los años y de las generaciones, que sus saberes se mantienen y transforman. Los mariachis, se valen de sus propios mecanismos de aprendizaje y evaluación para continuar laborando y transmitiendo su acervo cultural.

Dicho esto, y después del recorrido hecho durante este trabajo, quiero comentar que para mi formación como pedagoga el haber estudiado este tema desde una perspectiva profesional me permitió tener una visión más amplia sobre algo que forma parte de mi propia identidad. Durante este proceso me enfrenté a dificultades tales como encontrar referencias sobre el tema que quería investigar, pues, en general, se podría decir que involucra cuestiones pedagógicas y de patrimonio cultural, que en carreras como Desarrollo y Gestión Interculturales o Etnomusicología sí se abordan, pero desde otra mirada. Así, después de haber hecho una revisión de la literatura pude orientarme más al término Educación Musical, que, si bien ha sido tratado desde la Psicología, me permitió encaminar lo que yo llamaba originalmente transmisión y formación hacia este concepto.

Aunque desde un inicio tuve claro que quería realizar Historias de vida, más allá de las transcripciones, una de las cuestiones más difíciles a las que me enfrenté fue la organización de los testimonios y estructurarlos de tal manera que siguieran una lógica que los mismos músicos iban estableciendo conforme platicábamos. Respetar sus memorias y seguir trabajando con una mirada crítica fue bastante interesante porque mi papel como investigadora debía ser abierto pero centrado en el trabajo académico.

Como último comentario, esta investigación develó que a través de la recuperación de experiencias es posible dar a conocer cómo es que la educación de un sujeto puede ser enriquecida mediante diversos procesos, personas y contextos. Así, la Educación Musical y, más aún, la Pedagogía no se encierra en un solo aspecto como el escolar, en empresas, centros culturales, etc., ya que son los sujetos quienes intencionalmente, o no, aprenden de distintas maneras. Esta investigación dio cuenta de cómo es que algo que hemos normalizado o que forma parte de un contexto cultural cercano, puede abordarse desde una visión pedagógica más amplia. Por ello, personalmente, queda pendiente preguntarse por la Educación Musical de mujeres dedicadas a ser

mariachis, pues el oficio del mariachi se atribuye comúnmente al género masculino y, por otra parte, ¿por qué no? ahondar en otros oficios que no se han visibilizado.

REFERENCIAS

- Aharonián, C. (2009). La enseñanza institucional terciaria y las músicas populares. *Revista musical chilena*, 63(211), 66-83. Doi: [10.4067/S0716-27902009000100008](https://doi.org/10.4067/S0716-27902009000100008)
- Almeida, J. (2015). *Un siglo de historia musical*. México: Comisión Nacional para la Cultura y las Artes- Dirección General de publicaciones/ Milenio Diario.
- Agüero, M. (2011). Conceptualización de los saberes y el conocimiento. *Decisio*, (30), 16-20.
- Alpízar Vite, A. A. (2018). Tecnologías de la Información y Comunicación, aplicadas en la Educación Musical. *MAGOTZI Boletín Científico De Artes Del IA*, 6(12). Doi: [10.29057/ia.v6i12.3181](https://doi.org/10.29057/ia.v6i12.3181)
- Aróstegui, J. L. (2004). Formación del profesorado en educación musical en la Universidad de Illinois: Un estudio de caso. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, 1, 1-9.
- Báez, J. y De Tudela, P. (2012). *Investigación cualitativa*. Madrid, España: Esic/Alfaomega
- Balán, J. (Ed.). (1974). *Las historias de vida en Ciencias Sociales: teoría y técnica*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Balderas Gutiérrez, I. (2017). Aportes de la investigación cualitativa a la investigación educación. México: Congreso Nacional de Investigación Educativa, 1-11 pp. Recuperado de: <http://www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v14/doc/0503.pdf>
- Barba, J. J. (2013). La investigación cualitativa en Educación en los comienzos del siglo XXI. En Díaz, M. y Giráldez, A. (coords.). *Investigación cualitativa en educación musical*, (23-39). Barcelona: Graó.

- Bassi Follari, J. (2014). Hacer una historia de vida: decisiones clave durante el proceso de investigación. *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, 14(3), 129-170. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/537/53732540006.pdf>
- Beltrán Argiñena, J. y Musikaren Txokoa, H. (2006). Iniciación a la música en la cultura popular” los instrumentos de uso infantil en la educación musical”. *Cuadernos Interamericanos de Investigación en Educación Musical*, 3(006). Recuperado de: <http://revistas.unam.mx/index.php/cem/article/viewFile/7337/6832>
- Benavides, J. y Buenaño, D. A. (2017). El enfoque biográfico como estrategia metodológica de investigación. *Tsafiqui*, (8), 36-41. Doi: [10.29019/tsafiqui.v0i8.164](https://doi.org/10.29019/tsafiqui.v0i8.164)
- Benítez, M. A., Díaz Abrahan, V. M. y Justel, N. R. (2017). Beneficios del entrenamiento musical en el desarrollo infantil: una revisión sistemática. *Revista Internacional de Educación Musical*, (5), 61-69. Recuperado de: <http://www.revistaeducacionmusical.org/index.php/rem1/article/viewFile/100/59>
- Bernal, J. (2000). Implicaciones de la música en el currículum de educación infantil. *Revista de la Lista Electrónica Europea de Música en la Educación*, 1(5), 1-6. Recuperado de <http://musica.rediris.es/leeme/revista/bernal00.pdf>
- Capistrán, R. (2016). La educación musical a nivel preescolar: el caso del Instituto de Educación del Estado de Aguascalientes, México. *Revista institucional educación musical*, 1 (4), 1-10. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes. Recuperado de <http://www.revistaeducacionmusical.org/index.php/rem1/article/view/47/33>
- Cardoso Vargas, H. A. (2009). De la historia a la sociología de las profesiones. En G. Alejandro Ramos; J. Pineda Muñoz. y R. Rodríguez Guillén (coords.). *Sociología de las ocupaciones profesionales. Los procesos de institucionalización*. México: Eón.

- Cazau, P. (2006). *Introducción a la Investigación en Ciencias Sociales*. Buenos Aires, Argentina: Rundinguskín.
- Chao Fernández, R., Mato Vázquez, M. y López Pena, V. (2015). La formación musical del profesorado especialista en los CEIP gallegos. *Revista Portuguesa de Educação*, 28(2), 111-131. Recuperado de http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0871-91872015000200006&lng=pt&tlng=en
- Cisneros, E. y Canto, P. (2010). Análisis de los planes de estudio de formación del profesorado de música: México y Centroamérica. *Revista de curriculum y formación de profesorado*, 14 (2), 127-136. España: Universidad de granada. Recuperado de <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/6981/rev142ART10.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Cote, L. P. A. y Díaz, J. S. S. (enero.-julio ,2017). Evaluación del uso de la realidad aumentada en la educación musical. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 12(1), 1-15. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/2970/297049847002.pdf>
- da Silveira Borne, L. (2016). Tecnologías en la educación musical a distancia en contextos universitarios brasileños. Una mirada hacia la práctica docente. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 11(1), 1-19. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/2970/297046046007.pdf>
- de Garay, Graciela (1997). *Cuéntame tu vida. Historia oral: historia de vida*. México: Instituto Mora.
- de León Mendoza, T. y Rodríguez Martínez, R. (2008). El efecto de la orientación vocacional en la elección de carrera. *Revista Mexicana de Orientación Educativa*, 5(13), 10-16.
- Díaz, M. y Giráldez, A. (coords.) (2013). *Investigación cualitativa en educación musical*. Barcelona, España: Graó.

- Díaz-Bravo, L., Torruco-García, U., Martínez-Hernández, M. y Varela-Ruiz, M. (2013). La entrevista, recurso flexible y dinámico. *Investigación en educación médica*, 2(7), 162-167. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-50572013000300009&lng=es&tlng=es
- Díaz, M. (2004). La educación musical en la etapa 0-6 años. *Revista electrónica de LEEME*, (14), 1-6. Recuperado de <https://ojs.uv.es/index.php/LEEME/article/view/9750>
- Domingo Segovia, J., Luengo Navas, J. J., Luzón Trujillo, A. y Martos Ortega, J. M. (2007). Historias de vida e historia oral en educación. *Perspectivas docentes*, 35, 12-22.
- Duch, L. (1997). *La educación y la crisis de la modernidad*. Madrid, España: Paidós Ibérica.
- Escamilla Salazar, J. y Rodríguez, A. (2010). El método Biográfico en la Investigación Socioeducativa. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Feixa, C. (2018). *La imaginación autobiográfica. Las historias de vida como herramienta de investigación*. España: Gedisa.
- Fernández, A. (2003). La educación artística y musical en México. Incompleta, elitista y excluyente. *Cuadernos Interamericanos de Investigación en Educación Musical*, 2(004). Recuperado de: <http://revistas.unam.mx/index.php/cem/article/view/7322>
- Fernández, A. (2015). Investigación-participación e historias de vida, un mismo camino. Investigación participación. Recuperado de: http://www.fpce.up.pt/iiijornadashistoriasvida/pdf/2_Investigacionparticipacion%20e%20Historias%20de%20vida.pdf.

- Flores Mercado, B. G. (2011). Antes se tocaba papel, se estudiaba con un maestro: Remembranzas de la educación musical rural en Totolapan, Morelos. *Alteridades*, 21(42), 149-163. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172011000200011&lng=es&tlng=en
- Gamboa, A. A. (2016). Educación musical: Escenario para la formación del sujeto o un pariente pobre de los currículos escolares. *Saber Ciencia y Libertad*, 12(1), 211-220.
- García, C. L. (2005). Innatismo y Biología-Hacia un concepto biológico de lo innato (Innateness and Biology-Towards a biological concept of innateness). *THEORIA. Revista de Teoría, Historia y Fundamentos de la Ciencia*, 20(2), 167-182.
- Gómez Arriola, L.I. (2017). De cómo la música de mariachi salió del rancho y se transformó en patrimonio cultural inmaterial de la UNESCO. En Lara Plata, L. (2017). *Comunidades en movimiento: aproximaciones a la expresión inmaterial del patrimonio cultural* (pp. 189-221). México: Secretaría de Cultura, San Luis Potosí. Secretaria de Cultura, Dirección General de Vinculación Cultural.
- González, J. P. (2007). Aportes de la Musicología a la enseñanza de la Música Popular. In *Actas I Congreso latinoamericano de formación académica en música popular*. 1-20
- Gradante, W. (2015). Las aventuras de un mariachero gringo. La enseñanza de la música de mariachi en Estados Unidos de América. En Luis Ku (Ed.). *El Mariachi: regiones e identidades* (pp. 251-272). Jalisco, México: El Colegio de Jalisco.
- Guerrero, P. I. C. y Narváez, G. M. (2013). Retos en la Formación Musical Superior Mexicana. *Atenas*, 2(22), 155-165.
- Gutiérrez-Cordero, R., y Saro, M. I. (2000). Estudio cuantitativo de la música en la Ed. Especial. *Revista electrónica de LEEME*, (5), 1-23.

Hemsey de Gainza, V. (2004). La educación musical en el siglo XX. *Revista musical chilena*, 58(201), 74-81. Doi: [10.4067/S0716-27902004020100004](https://doi.org/10.4067/S0716-27902004020100004)

Hermes, R. (1982). *Origen e historia del mariachi*. México: Kantún.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2014). *A propósito del... día del músico (22 de noviembre)*. Recuperado de: <https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2014/musico0.pdf>

Jáuregui, J. (1999). *Los mariachis de mi tierra: noticias, cuentos, testimonios y conjeturas: 1925-1994*. Dirección General de Culturas Populares.

Jáuregui, J. (2007). De la comarca a la fama mundial. Las transformaciones del Mariachi Vargas de Tecalitlán durante el siglo XX. *Antropología. Revista interdisciplinaria del INAH*, (80), 101-128.

Jáuregui, J. (2008). Immo pectore. Apostillas a El mariachi. *Istor. Revista de Historia Internacional*, 9(34), 52. Recuperado de: http://www.istor.cide.edu/archivos/num_34/dossier3.pdf

Jáuregui, J. (2011). El son mariachero de La Negra: de "gusto" regional independentista a "aire" nacional contemporáneo. *Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, (91), 85-115.

Jáuregui, J. (2012). El Mariachi. Símbolo Musical de México. *Música oral del Sur: revista internacional*, (9), 220-240.

Jiménez Díaz, J. F. (2012). Reflexiones sobre la metodología biográfica en perspectiva sociológica. *Interacción y Perspectiva: Revista de Trabajo Social*, 2(1), 27-45.

- Jorquera Jaramillo, M. C. (2002). ¿Existe una didáctica del instrumento musical?. *Revista de la Lista Electrónica Europea de Música en la Educación*, 9, 1-9.
- Lafarga, M. y Sanz, P. (1998). Habilidad musical y habilidades tonales. Quodlibet, *Monográfico*, (10),102-114.
- Lama Arredondo, G. (2015). Los choznos del mariache. Proyecto de difusión, formación de ejecutantes y participación en mariachis-fandangos. En Luis Ku (Ed.), *El mariachi. Regiones e Identidades* (211-222). México: El Colegio de Jalisco.
- Lines, D. (2009). La educación musical en la cultura contemporánea. En Lines, D. (comp.). *La educación musical para el nuevo milenio* (pp. 13- 20). Madrid: Morata.
- Loizaga Cano, M., Ikaskuntza, E. y Diaz de Haro, M. (2015). Los Estudios de Género en la Educación Musical. Revisión crítica. *Musiker*, 11 (1), 159-172.
- Maestre Castro, A. B. (2009). Familia y escuela. Los pilares de la educación. *Innovación y experiencias educativas*, 14 (1).
- Mallimaci, F. y V. Giménez, B. (2006). “Historias de vida y método biográficos. En Irene Vasilachis (coord.), *Estrategias de investigación cualitativa* (pp. 175-212). Barcelona: Gedisa.
- Márquez Algara, L.A. (2015). Hacia la elaboración de un *curriculum* práctico. México: Tintanueva.
- Martín García, A. V. (1995). Fundamentación teórica y uso de las historias y relatos de vida como técnicas de investigación en pedagogía social. *Aula*, (7), 41-60.

- Martín, R. B. (2013). Contextos de aprendizaje. Formales, no formales e informales. IKASTORRATZA. Revista de Didáctica, (12), 1 – 14. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4786184>
- Martínez Ayala, J. A. (2015). “Los mariachis callaron” el fin del mariachi y la pervivencia de la tradición mariachera. En L. Kún (Ed.), *El mariachi. Regiones e Identidades* (320-336). México: El Colegio de Jalisco.
- Martínez, I. C. y Tovar, P. J. H. (2017). La didáctica musical entre la primera y la tercera persona: hacia una perspectiva de segunda persona en la formación de músicos profesionales. (*Pensamiento*), (*palabra*) y *obra*, 18(18).
- Martínez, J. E., Mesa Restrepo, M. O., Piarpuzán Quiroz, L. H., Moncada Quinto, C. X. y Martínez Riaño, M. S. (2015). *Una adecuada educación musical: alternativa para potenciar el pensamiento crítico en los niños y las niñas de la Institución Educativa la Pamba de la ciudad de Popayán Cauca (Colombia)*. (Tesis de maestría inédita). Universidad de Manizales, Colombia.
- Martínez, S. (2001). Introducción, Los gremios medievales y coloniales y Antecedentes de los aprendices. En S. Martínez. (Ed.), *Sistemas de aprendizaje gremial en obrajes y talleres artesanales en Querétaro (1780-1815)* (pp. 17-28). México: Historiografía Queretana.
- Mendizábal, N. (2006). Los componentes del diseño flexible en la investigación. En *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa. (65-106)
- Mendoza, L., De, T. y Rodríguez Martínez, R. (2008). El efecto de la orientación vocacional en la elección de carrera. *Revista Mexicana de Orientación Educativa*, 5(13), 10-16. Recuperado de <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/remo/v5n13/v5n13a04.pdf>

- Monmany, M. V. (2004). Acerca de la educación musical. *Revista electrónica de LEEME*, (13), 3. Recuperado de http://cecamproducciones.com/wp-content/uploads/2020/06/ACERCA_DE_LA_EDUCACION_MUSICAL.pdf
- Moriña, A. (2017). Investigar con Historias de Vida. Metodología biográfico-narrativa. Madrid: Narcea.
- Muñoz Silva, A. (2005). La familia como contexto de desarrollo infantil: dimensiones de análisis relevantes para la intervención educativa y social. *Portularia*, 2(5), 47-163. Recuperado de <http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/505/b1518923.pdf?sequence=1?>
- NOTIMEX (2 de septiembre del 2012). Crean Comisión Nacional para la Salvaguarda del Mariachi. *Excélsior*. Recuperado de <https://www.excelsior.com.mx/2012/09/02/comunidad/856917>
- Palacios, L. (2006). El valor del arte en el proceso educativo. *Reencuentro*, (46) 1-21.
- Palacios, L. (2013). Cultura oral, cultura escrita: Configuración de un modelo mexicano de educación musical. http://www.sacom.org.ar/actas_eecom/vol1-1_contenido/palacios.pdf
- Pérez Expósito, L. (2006). La educación musical y el aprendizaje de la diversidad cultural. *REencuentro. Análisis de Problemas Universitarios*, (46), 0. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/340/34004608.pdf>
- Porta, A. (2007). Hablemos de educación, hablemos de música. *Revista eufonía*, (40) 1-6. Recuperado de http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/90830/Porta_Eufonia_2007.pdf?sequence=1&isAllowed=y

- Pretto, A. (2011). Analizar las historias de vida: reflexiones metodológicas y epistemológicas. *Tabula Rasa*, (15), 171-194. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/396/39622587010.pdf>
- Quiles, O. L., y Torres, L. H. (2000). Análisis educativo-musical del medio televisión. *Comunicar*, (15), 169-174. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/158/15801526.pdf>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario panhispánico de dudas (2005). Recuperado de <http://lema.rae.es/dpd/srv/search?key=mariachi>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es/srv/fetch?id=Qvw4hM1>>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.2 en línea]. <<https://dle.rae.es/solfeo>>
- Rodríguez Gómez, G., Gil Flores, J. y García Jiménez, E. (1999). Selección de informantes y recogida de datos. En *Metodología de la investigación cualitativa* (pp. 135-147). Málaga: Ediciones Aljibe, pp. 135-147
- Ros, N. (2004). El lenguaje artístico, la educación y la creación. *Revista Iberoamericana De Educación*, 35(1), 1-8. <https://doi.org/https://doi.org/10.35362/rie3512901>
- Ruiz Carrillo, E. y Estrevel Rivera, L. B. (2008). Construcción del sujeto e ideología social. *Tiempo de Educar*, 9 (18), 183-198.
- Sabariego Puig, M., Massot Lafon, I. y Dorio Álcara, I. (2014), Métodos de investigación cualitativa. En Bisquerra, R. (Coord.), *Metodología de la investigación educativa* (pp.293-328). Madrid: La Muralla.
- Salgado Lévano, A. C. (2007). Investigación cualitativa: diseños, evaluación del rigor metodológico y retos. *Liberabit*, 13(13), 71-78.

Samper Rodríguez, R. (2003). La apreciación musical y la formación del oyente. *Revista de la Lista Electrónica Europea de Música en la Educación*, (11), 1-5. Recuperado de https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/16310/file_1.pdf?sequence=1

Secretaría de Cultura, Gobierno de la Ciudad de México (2018). Convocatoria de ingreso a la Escuela de Mariachi Ollin Yoliztli en Garibaldi (EMOYG). Recuperado de <https://cultura.cdmx.gob.mx/eventos/evento/convocatoria-de-ingreso-escuela-de-mariachi-2018>

Shifres, F. y Gonnet, D. H. (2015). Problematizando la herencia colonial en la educación musical. *Epistemus*, 3, 51-67. Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/57728>

Shifres, F. y Tovar, P. H. (2015). Reconsiderando el desarrollo de las habilidades de audición musical. *En El Desarrollo de las Habilidades Auditivas de los Músicos. Teoría e Investigación. La Plata (Argentina): GITeV-Grupo de Investigaciones en Técnica Vocal.* Recuperado de: <https://www.aacademica.org/favio.shifres/202>

Soto, M. (2012). Educación, profesión u oficio? En Asensio, Rodríguez, Asenjo y Castro (Eds.) (2012) SIAM. Series Iberoamericanas de Museología. Vol. 2. (261-269). Recuperado de: https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/11497/57023_23.pdf?sequence=1

Torrado, J. A., Casas, A. y Pozo, J. I. (2005). Las culturas de la educación musical: aprendiendo a interpretar un instrumento. *Estudios de Psicología*, 26(2), 259-269. Recuperado de https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/666792/culturas_torrado_ep_2005_ps.pdf?sequence=1

Torras I Corbella, A. (2015). El mariachi en Europa. Historia, desarrollo y perspectivas. Las aventuras de un mariachero gringo. La enseñanza de la música de mariachi en Estados

Unidos de América. 251-272 En Luis Ku, *El Mariachi: regiones e identidades* (pp. 273-282). Jalisco, México: El Colegio de Jalisco.

Touriñán López, J. M. y Longueira Matos, S. (2010). La música como ámbito de educación. Educación «por» la música y educación «para» la música. *Ediciones Universidad de Salamanca*, (22), 151-181. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3354512>

Triveño Gutiérrez, A. (2012). Mariachis: Letra y Música. *Punto Cero*, 17(24), 49-57. Recuperado de http://www.scielo.org.bo/scielo.php?pid=S1815-02762012000100007&script=sci_arttext&tlng=pt

UNESCO (s/f). El Mariachi, música de cuerdas, canto y trompeta. Recuperado de: [:https://ich.unesco.org/es/RL/el-mariachi-musica-de-cuerdas-canto-y-trompeta-00575](https://ich.unesco.org/es/RL/el-mariachi-musica-de-cuerdas-canto-y-trompeta-00575)

Vasilachis de Gialdino, I. (2006). Estrategias de investigación cualitativa. Barcelona: Gedisa.

Vicente, A. y Aróstegui, J. L. (2003). Formación musical y capacitación laboral en el Grado Superior de Música, o el dilema entre lo artístico y lo profesional en los Conservatorios. *Revista electrónica de LEEME*, (12).

Villacaña Torres, H.E. (2015). Elementos musicales del mariachi antiguo en el mariachi urbano. En Luis Ku (Ed.), *El mariachi. Regiones e Identidades* (184-195). México: El Colegio de Jalisco.

APÉNDICES

Anexo 1

Este escrito tiene la finalidad de dejar constancia e informar sobre las características de la investigación a realizar como parte del proyecto de titulación. Además, mediante este se solicita de manera formal su colaboración y consentimiento en este estudio, así como su autorización para el análisis de los datos recogidos.

En concreto,

- a. Esta investigación, llamada “Educación Musical: el caso del mariachi moderno mexicano. Transmitir los saberes del canto, cuerdas y trompeta”, como ya se dijo se presentará como proyecto para obtener el grado de Licenciada en Pedagogía otorgado por la Universidad Nacional Autónoma de México bajo la autoría de Alma Cecilia Meza Benítez, egresada de dicha carrera impartida en la Facultad de Filosofía y Letras, y la asesoría de la Dra. Yasmín Margarita Cuevas Cajiga
- b. La investigación se centra en la recuperación de las experiencias de los mariachis modernos mexicanos con la finalidad de comprender de qué manera aprendieron su oficio. Esto se llevará a cabo a través de la recopilación de las trayectorias vitales de cada uno de los informantes a través de entrevistas.
- c. Me dirijo a usted ya que se considera primordial el aporte que pueda otorgar para el análisis de su historia de vida.
- d. La información será recogida mediante instrumentos cualitativos además de la entrevista como diarios de campo, observaciones, etc. Así como de los documentos, fotografías, videos, etcétera, que usted pueda y quiera proporcionar a la investigadora para tener una visión más completa.
- e. Además, se solicita permiso para grabar las sesiones de entrevista ya sea sólo la voz o con video, según se indique por el entrevistado.
- f. Me comprometo a que esta investigación, si así lo decide, no aparezcan datos que revelen su identidad. Sus datos personales son confidenciales. Cuando lo decida, podrá rectificarlos o cancelarlos. Así como cuando desee podrá abandonar el estudio.

- g. Como investigadora, me comprometo a difundir los resultados de la investigación, no sin antes tener un previo visto bueno de los participantes.
- h. Por último, quiero agradecer su colaboración en este trabajo de investigación no sólo por la gran importancia de su testimonio sino también por la confianza depositada.

Declaro estar informado y autorizo a Alma Cecilia Meza Benítez a la recopilación y al tratamiento de los datos necesarios para el desarrollo del estudio.

En _____, a _____ de _____.

Colaborador en la investigación

Investigadora:

Ejes de análisis

| Eje de análisis | Concepto | Observable |
|--|---|--|
| <p>Condiciones sociales y culturales del sujeto.</p> | <p>El desarrollo de cada sujeto puede ser común con otros en tanto se desenvuelven en condiciones sociohistóricas específicas, sin embargo, cada sujeto es capaz de resaltar sus particularidades ante los otros, generando heterogeneidad al interior de ese grupo social, debido a que responde a su desenvolvimiento acorde a factores temporales, psicológicos y contextuales que en ocasiones se vuelven comunes o se relaciona con las características de un grupo particular de sujetos. Por lo tanto, “el sujeto es el actor que determina la operación creativa de lo social y al mismo tiempo queda enajenado por sus aprendizajes.” (Ruíz Carrillo y Rivera, 2008, p.184)</p> <p>Específicamente, en los mariachis existe una figura común del mariachi, el cual se fortaleció tras el <i>boom</i> del mismo en el cine y la televisión. Fue aquella imagen del traje y música rancheros la que se ha conservado hasta nuestros días. El mariachi se considera un símbolo representativo de la cultura mexicana.</p> | <p>¿Dónde nació?</p> <p>¿Cuántos años tiene?</p> <p>¿En dónde reside?</p> <p>¿En qué lugares ha laborado?</p> <p>¿Cuál es su formación académica?</p> <p>¿Tiene otra formación además de la de mariachi?</p> <p>¿Algún familiar se dedicó a ser mariachi?</p> <p>¿Qué características de su personalidad cree que lo define?</p> <p>¿Qué significa ser mariachi para usted?</p> <p>¿Qué lo llevó a ser mariachi?</p> <p>¿Qué obstáculos tuvo que superar para ser mariachi?</p> <p>¿Qué obstáculos o carencias tiene o</p> |

| | | |
|--|--|--|
| | | <p>tuvo por ser mariachi?</p> <p>¿Qué satisfacciones le dejó y deja ser mariachi?</p> <p>¿Qué significa para usted su trabajo?</p> <p>¿Cuál fue el primer lugar donde laboró y en qué condiciones lo hacía?</p> <p>¿A qué edad comenzó a laborar como mariachi?</p> <p>¿De qué manera se unió al grupo musical al que pertenece?</p> <p>¿Tiene personas cercanas involucradas con el oficio del mariachi?</p> <p>¿Esto influyó para que iniciara como mariachi?</p> <p>¿Su principal trabajo fue y/o ha sido ser mariachi?</p> |
|--|--|--|

| | | |
|----------------------------|---|--|
| <p>Trayectoria laboral</p> | <p>Oficio: Es una ocupación que se lleva a cabo a partir de un conjunto de conocimientos especializados, además de habilidades y valores que permiten establecer la diferencia entre otras profesiones u ocupaciones. Por lo tanto, la profesionalización requiere de una capacitación educativa, “control sobre el trabajo, auto-organización, autorregulación, altruismo, espíritu de servicio y valores éticos” (Cardoso, 2009, p. 31).</p> <p>La profesión se reconoce a través de alguna forma de licencia.</p> <p>Los miembros más antiguos son capaces y se les permite conceder dichas licencias.</p> <p>Los miembros de una profesión se sienten fuertemente identificados con ésta, por lo que adquieren una identidad fundada en valores, conductas propias de los miembros, una legitimación de las acciones y una normatividad establecida por los grupos dominantes del gremio.</p> <p>Se considera también que las profesiones se forman en espacios universitarios.</p> | <p>¿Conoce alguna certificación con respecto al oficio del mariachi?</p> <p>¿Su principal trabajo fue y/o ha sido se mariachi?</p> |
| <p>Educación Musical</p> | <p>Es la acción de traspasar, dar o enseñar una base (en este caso) intelectual-material (conocimiento, costumbre, léxico, ritual, convencionalismo, etc.) a un sujeto humano que está consciente de recibirlo. (Duch, 1997).</p> <p>Este traspaso se realiza por parte de un sujeto a otro u otros. Con el fin de acoger a un sujeto dentro de la sociedad, las generaciones expertas transmitirán esta base intelectual-material a los más jóvenes o novatos, logrando que el sujeto en proceso de transmisión logre constituirse “en relación con los otros, [pero no de] forma</p> | <p>¿Qué recursos utilizó para aprender el oficio del mariachi?</p> <p>¿Tiene alguien a quien considere su tutor o maestro?</p> <p>¿Cómo diría usted que se promueve la</p> |

| | | |
|--|---|--|
| | <p>terminal, pues se encuentra el proceso de transformación, co-aprendimiento al lado del otro.” (Ruíz Carrillo y Rivera, 2008, p.185).</p> | <p>cultura del mariachi?</p> <p>¿Existen un lenguaje propio de quienes participan del oficio del mariachi?</p> <p>¿Hay una manera específica en la que se relacionan los mariachis?</p> <p>¿En qué lugar mantiene mayormente contacto con otros mariachis?</p> <p>¿Otros mariachis ayudan a su formación?</p> <p>¿Alguien le enseñó a tocar un instrumento y/o cantar?</p> <p>Entre sus compañeros ¿alguno le ha proporcionado material para aprender?</p> |
|--|---|--|

| | | | |
|---------|--|--|---|
| Saberes | Agüero (2011) concibe el saber tanto como razón intuitiva como saber sistemático, ya sea teórico especulativo o práctico que implica un conocimiento específico. La misma autora lo clasifica en tres tipos: el saber técnico, el saber de salvación y el saber culto. | Saber técnico: tiene sus raíces en la práctica | <p>¿Qué saberes son básicos para que alguien se considere mariachi?</p> <p>¿Hay una forma específica de vestirse?</p> <p>¿Existe un repertorio básico para desenvolverse en el ámbito musical de su género?</p> <p>¿Qué instrumento toca?</p> <p>¿Cómo aprendió a interpretar?</p> <p>¿Cómo aprendió las primeras canciones que interpretó?</p> <p>¿Qué cuidados especiales debe tener sobre su cuerpo?</p> <p>¿Existen cuidados especiales para los instrumentos?</p> <p>¿Cómo cuáles?</p> |
| | | Saber de salvación: tiene sus raíces en el | ¿Existe una forma específica de |

| | | | |
|--|--|---|--|
| | | entrenamiento espiritual. | comportarse? ¿Cuál? ¿Qué elementos o situaciones unen al grupo como mariachi? |
| | | Saber de culto: tiene sus raíces en la curiosidad de entender cómo funcionan las cosas. | ¿Existe una cultura del mariachi? ¿Cuáles son los principales saberes que debe tener como mariachi? ¿Qué canciones indispensables para repertorio? |

Guión de entrevista

Entrevistador:

¿Podría decir qué edad tiene?

¿En dónde vive? ¿Ha vivido aquí toda su vida?

¿Cuál fue el último grado educativo que cursó?

¿Tiene otra formación educativa además de la de mariachi?

¿Su principal trabajo fue y/o ha sido el de mariachi? Si no, ¿a qué se dedica?

¿Algún familiar se dedicó a ser mariachi o conoce personas involucradas con el oficio del mariachi?

¿Estas cosas influyeron para que iniciara como mariachi?

¿Qué lo llevó a ser mariachi?

¿A qué edad comenzó a trabajar como mariachi?

¿Alguien le enseñó a tocar un instrumento y/o cantar?

¿Tiene a alguien a quien considere su tutor o maestro? ¿ha sido el único?

¿Qué recursos utilizó para aprender el oficio del mariachi?

¿Qué instrumento(s) toca?

¿Cómo aprendió a interpretar(los)?

¿Cómo aprendió las primeras canciones que interpretó?

¿Conoce alguna certificación con respecto al oficio del mariachi?

¿Cuál fue el primer lugar donde laboró y en qué condiciones lo hacía?

¿Actualmente labora y/o dónde?

¿En qué lugares ha laborado?

¿De qué manera se unió al grupo musical al que pertenece?

Entre sus compañeros ¿alguno le ha proporcionado material para aprender?

¿Otros mariachis ayudan a su formación?

¿En qué lugar mantiene mayormente contacto con otros mariachis?

¿Hay una manera específica en la que se relacionan los mariachis?

¿Qué elementos o situaciones unen al grupo como mariachi?

¿Qué saberes son básicos para que alguien se considere mariachi?

¿Existen un lenguaje propio de quienes participan del oficio del mariachi?

- ¿Existe un repertorio básico para desenvolverse en el ámbito musical de su género?
- ¿Qué canciones son indispensables para su repertorio?
- ¿Existe una cultura del mariachi?
- ¿Cómo diría usted que se promueve la cultura del mariachi?
- ¿Cuáles son los principales saberes, además de la interpretación de instrumentos/canto y el repertorio que debe tener como mariachi?
- ¿Existen cuidados especiales para los instrumentos/voz? ¿Cómo cuáles? ¿Cómo aprendió esos cuidados?
- ¿Hay una forma específica de vestirse?
- ¿Qué cuidados especiales debe tener sobre su cuerpo?
- ¿Existe una forma específica de comportarse? ¿Cuál?
- ¿Qué características de su personalidad cree que lo define como tal?
- ¿Qué significa para usted su trabajo?
- ¿Qué obstáculos o carencias tiene o tuvo por ser mariachi?
- ¿Qué obstáculos tuvo que superar para ser mariachi?
- ¿Qué satisfacciones le dejó y deja ser mariachi?
- Y por último, ¿qué significa ser mariachi para usted?