



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

**DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA
LICENCIATURA EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL**

“Experiencias corporales para la transformación del entorno social de la niñez y juventud: el caso de las Orquestas Sinfónicas Esperanza Azteca en Nayarit y Quintana Roo.”

Trabajo terminal

que para acreditar las unidades de enseñanza aprendizaje de

Trabajo de Investigación Etnográfica Aprox. Interpretativa y Análisis Interpretativo III

y obtener el título de

LICENCIADO EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL

presenta

Rebecca Becerril Gutiérrez

Matrícula No. 2113014012

Comité de Investigación:

Director: Mtro. Federico Bañuelos Barcena.

Asesores: Dra. Mayra Lilia Chávez Courtois.

Dra. Alba Elena Ávila González.

México, D.F.

Septiembre 2016

*Para la persona que ha creído en mí más
que cualquier otra, te amo abuela.*

PALABRAS PREMILINARES

Este trabajo de investigación fue realizado bajo la supervisión de los Profesores Federico Bañuelos Bárcena y Anu Kivinen Möttönen, el apoyo económico de Fundación Azteca de Grupo Salinas y la Universidad Autónoma Metropolitana.

Quisiera agradecer de antemano a todas las personas pertenecientes al programa de Coros y Orquestas Sinfónicas Esperanza Azteca de los Estados de Quintana Roo y Nayarit que compartieron su tiempo, experiencias y vida dentro y fuera de las sedes, brindándome su cariño y amistad.

También quisiera darle las gracias a Arturo Ramos Ortiz por esas tareas continuas de retro-alimentación, asimismo, a mis lectoras de tesis la profesora Mayra Chávez Courtois y Alba Elena Ávila González por aportarme su ayuda y experiencia en el camino de la Antropología.

Gracias a Norma Silva que desde hace varios años me ha inspirado a investigar sobre el arte y me ha enseñado a pensar de manera crítica sobre éste, siendo más que una maestra y gran amiga; al igual que Pablo Linares quien me enseñó a pensar sobre la música, ayudándome a concretar ideas de esta tesis. También quisiera agradecer a mis profesores de la Universidad, compañeros de estudio y amigos de vida que en esas pláticas cotidianas hicieron posible terminar un periodo importante en mi vida.

Agradezco a mi familia, mis padres y mi hermana por la formación que me inculcaron, a mi tía Gabriela Bochelén por ser una gran amiga siempre. Sobre todo quisiera agradecer a mi abuela que siempre ha sido una gran inspiración para mí y fue quien me brindo todo el apoyo para lograr esta investigación, la conclusión de esta tesis, mi licenciatura y para ser la persona que soy ahora.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1.- PRESENTACIÓN DEL PROYECTO: “LA EXPERIENCIA DE LA MÚSICA COMO PROCESO DE INTEGRACIÓN SOCIAL Y HUMANA. EL PROYECTO ESPERANZA AZTECA”.....	5
2.- METODOLOGÍA.....	7
2.1. Justificación.....	7
2.1.1 Justificación académica.....	8
2.1.2. Justificación personal.....	8
2.2. Planteamiento del problema.....	9
2.3. Preguntas de investigación.....	10
2.4. Objetivos de Investigación.....	10
2.4.1. Objetivo Principal.....	10
2.4.2. Objetivo Secundario.....	10
2.5. Método.....	11
2.5.1 Técnicas para la recolección de datos.....	11
2.5.1.1. Observación-Participante.....	11
2.5.1.2. Entrevistas.....	12
2.5.1.3. Talleres-Participativos.....	12
2.5.2. Trabajo de Campo.....	13

3.- UN ACERCAMIENTO TEORICO A LA ANTROPOLOGÍA DEL CUERPO...	15
3.1. Principios de un performance antropológico.....	15
3.2. La educación social y cultural del cuerpo.....	17
3.2.1. <i>Emociones</i>	21
3.3. Herramientas para entender las transformaciones sociales en los campos culturales OSEA.....	22
4.- MÚSICA PARA “SANAR”	26
4.1. Dicotomía.....	27
4.2. Status social de la música orquestal.....	35
5.- ORQUESTAS SINFÓNICAS ESPERANZA AZTECA (OSEA).....	38
5.1. El sistema Venezolano.....	38
5.2. Proyecto Esperanza Azteca.....	39
5.2.1. <i>OSEA Quintana Roo</i>	41
5.2.2. <i>OSEA Nayarit</i>	46
5.2.3. <i>Entre las dos OSEAS</i>	51
5.3 El poder del discurso público.....	54
6.- EL CUERPO EN LA MÚSICA.....	60
6.1. Disciplina.....	61
6.1.1. <i>Disciplinas corporales</i>	63

6.1.2. <i>Conductas disciplinarias</i>	78
6.2. Los conciertos como experiencia ritual.....	80
6.2.1. <i>Antes y sobre el Debut</i>	81
6.3. Interpretación y resistencias performativas.....	91
7.- COMENTARIOS FINALES.....	93
8.- ANEXOS.....	95
8.1. <i>Guía de talleres-participativos</i>	95
8.1.1. <i>Monografía de vida</i>	95
8.1.2. <i>Presentación del compañero</i>	95
8.1.3. <i>Presentación de su instrumento</i>	96
8.1.4. <i>Exposición de videos</i>	96
8.1.5. <i>Escucha de piezas musicales</i>	97
8.1.6. <i>Sombras</i>	97
8.2. <i>Guía de entrevistas</i>	98
8.2.1. <i>Entrevistas para los profesores</i>	98
8.2.2. <i>Entrevistas para Alumnos</i>	99
9.- BIBLIOGRAFIA.....	101

INTRODUCCIÓN

Esta tesis de Licenciatura se centra en seis meses de trabajo de campo en dos de las sedes pertenecientes al programa de Orquestas Sinfónicas Esperanza Azteca. Mis ejes de investigación fueron el cuerpo social en la música, el disciplinamiento de los cuerpos y la enseñanza de nuevos saberes musicales en niños y jóvenes pertenecientes a los estados de Quintana Roo y Nayarit.

El presente trabajo forma parte de un proyecto de investigación más amplio: “La experiencia de la música como proceso de integración social y humana. El proyecto Esperanza Azteca”, cuyo equipo de investigación está constituido por siete estudiantes en etapa de titulación del Departamento de Antropología Social de la UAM-Iztapalapa, dirigidos y coordinados por los maestros Anu Kivinen y Federico Bañuelos.

Auspiciado por la UAM-Iztapalapa y Fundación Azteca del Grupo Salinas, el trabajo realizado tiene un carácter meramente descriptivo, con la aspiración general de entender el impacto social que ha generado en los niños la práctica de la música sinfónica y coral dentro del programa de Orquestas Sinfónicas Esperanza Azteca (OSEA).

La presente investigación sobre el proyecto “Esperanza Azteca”, está basada específicamente en la experiencia musical narrada por los integrantes de las OSEA de Quintana Roo y Nayarit, así como en la observación y análisis de estos campos culturales.

Para el proyecto individual he propuesto una línea de investigación donde mi principal objetivo es resaltar la importancia de la corporalidad y corporeidad en la experiencia musical, recordando que “...corporeidad y corporalidad son dos aspectos diferentes aunque interrelacionados en nuestra condición de seres encarnados: corporalidad es la condición material de posibilidad de la

corporeidad”(Pelinsky, 2005: 8), pensando al cuerpo como parte de un proceso de disciplinas, prácticas y resignificaciones continuas.

Esta investigación es parte de un intento de estudiar prácticas y saberes musicales desde el lente de estudio del performance, el cual se ha desarrollado en las ciencias sociales involucrando al cuerpo, al arte y a la subjetividad como proceso de transformación social.

En el caso de los niños y jóvenes pertenecientes a este programa, me enfocaré en cómo han sido culturalmente transformados por el programa “Esperanza Azteca”, en forma similar a lo que nos dice Luis Antonio Guerrero Cantera (2014), en su trabajo de investigación con peleadores de Kick-Boxing, es entender cómo “una historia se hace cuerpo”.

A manera de introducirnos al proyecto, en el capítulo 1 hablaré brevemente sobre el proyecto Esperanza Azteca y las ambiciones trazadas para el proyecto de investigación general, con el objetivo de que el lector se familiarice con el tema a tratar.

En el capítulo 2 describiré la metodología utilizada para el funcionamiento de la investigación individual, la justificación académica y personal del presente trabajo y las herramientas utilizadas en el trabajo de campo para acercarme a los informantes clave.

Para el tercer capítulo plantearé algunas teorías sociales que han considerado al cuerpo como un producto cultural, para hacer un intento por construir una perspectiva del cuerpo en la música desde la Antropología Social. Enfatizo la importancia de lo simbólico como un acto político, donde el discurso oficial juega un papel importante para la creación de la subjetividad. Asimismo, a partir de la definición del concepto de performance y su enfoque a esta investigación, analizaremos las transformaciones que se han dado alrededor de este campo cultural que son las OSEA.

En el capítulo 4 examinaré la dicotomía mente-cuerpo que ha estado presente en la música occidental, haciendo un pequeño recorrido por algunas épocas del desarrollo de la música, de tal forma que nos permita entender, en alguna manera, el porqué de la música, el discurso que se desprende a partir de la llamada “música clásica”, así como el papel y usos sociales que se le han impuesto.

Al comprender el status que representa la música interpretada por las orquestas en el contexto mexicano, analizaré cómo las orquestas Esperanza Azteca, valiéndose de los adjetivos calificativos que le son asignados, (sanadora, buena, purificadora, etcétera), reclaman su lugar territorial, simbólico y social, que se logra visualizar en la organización interna y externa de las mismas.

Habiéndonos ya acercado al mundo orquestal, en el capítulo 5, abordaré directamente la etnografía de las Orquestas Sinfónicas Esperanza Azteca (OSEA) estudiadas, explicando el Programa, sus antecedentes y surgimiento, así como la estructura y diseño de una OSEA. Aquí describiré las OSEA que fueron parte de mi investigación sobre la experiencia corporal: OSEA Quintana Roo y OSEA Nayarit, su contexto cultural, organización y operatividad, comparando sus diversas circunstancias y tratando de interpretar los problemas que aquejan a cada Sede.

Asimismo abordaré el discurso oficial de la Fundación Azteca para desarrollar el Programa Esperanza Azteca, la forma en la que articula dicho discurso en la estructura de las OSEA y la manera como se extiende desde los directivos hasta los niños y jóvenes, reproduciéndolo y traduciéndolo en sus cuerpos.

En el capítulo 6 hablaré del cuerpo en la música, específicamente en los ámbitos de las OSEA Quintana Roo y Nayarit, con alusión al disciplinamiento corporal al que son expuestos los niños y jóvenes para lograr cantar y tocar un instrumento musical, en el cual se incluyen valores, comportamientos y modos de ser, donde se ejercen premios y reconocimientos.

A manera etnográfica, hablaré de eventos específicos, que ejemplifican la ritualidad de los conciertos, mismos que demuestran al público los conocimientos y disciplinas adquiridas a través de la práctica, gracias a la información recolectada en campo describiré y analizaré actividades y ejemplos que muestran los lazos de comunidad e identidad que se generan entre la gente perteneciente a las OSEA.

Analizando estos procesos sociales desde una teoría del performance, me enfocaré en cómo estas experiencias corporales logran un cambio en la subjetividad de los niños por medio del desarrollo de habilidades, prácticas y hábitos corporales socialmente construidos.

A modo de conclusión, hablaré sobre la manera en que los niños han incorporado o trazado una relación con su instrumento y con los sonidos que ejecutan, siendo un espacio donde, desde su experiencia, le dan un significado propio y una reinterpretación al programa Esperanza Azteca.

PRESENTACIÓN DEL PROYECTO: “LA EXPERIENCIA DE LA MÚSICA COMO PROCESO DE INTEGRACIÓN SOCIAL Y HUMANA. EL PROYECTO ESPERANZA AZTECA”.

La idea de formar coros y orquestas para niños y jóvenes es tomada de la propuesta del economista y músico venezolano José Antonio Abreu quien fundó y desarrolló en el año de 1975 el proyecto social “Acción social para la música” en Venezuela, que tenía como base mejorar la organización social y dar oportunidades a niños en situación de riesgo por medio de una educación musical. Esta educación estaba destinada a crear coros y orquestas sinfónicas infantiles y juveniles.¹

Treinta años después, Fundación Azteca del Grupo Salinas transportó este proyecto al contexto mexicano, el cual se ha desarrollado desde 2009, contando en la actualidad con 82 orquestas sinfónicas y coros, 79 en el interior de la República Mexicana, dos en El Salvador, una en Estados Unidos; beneficiando alrededor de 16 mil niñas, niños y jóvenes de 7 a 25 años de edad.²

Teniendo en cuenta esta realidad, Fundación Azteca buscó la manera de entender cómo es que los niños y adolescentes mexicanos, con vulnerabilidades de tipo económicas, de discapacidad o cualquiera que les impidiera desarrollarse con mayor libertad en la vida cotidiana, respondían a la experiencia orquestal y coral de la música sinfónica que les otorgaba el Programa Esperanza Azteca.

¹< <http://fundamusical.org.ve/el-sistema/#.U72EA5RdWE4>.> [24 de septiembre 2014]

²< <http://www.esperanzaazteca.com.mx/contenido.aspx?p=QuienesSomos>> [28 agosto 2015]

De esta manera, surgió el proyecto de investigación en colaboración con el Departamento de Antropología de la UAM-Iztapalapa, donde participamos siete estudiantes de la licenciatura con temáticas individuales para enfocarlas en diferentes localidades donde se encontraran sedes del programa “Esperanza Azteca”, esto con el objetivo de entender de manera más complementaria los diferentes aspectos que integran el proyecto.

Mi investigación personal, se basa en la experiencia corporal, sensorial y social en las OSEA pertenecientes a los Estados de Quintana Roo y Yucatán, en las cuáles ejemplificaré de manera descriptiva la hipótesis sobre como el aprendizaje musical es eje para una educación social.

El trabajo realizado en los Estados anteriormente mencionados, consistió en tres meses de preparación teórica y metodológica, así como seis meses de trabajo de campo donde mis principales técnicas para obtener información fueron la observación participante, las pláticas cotidianas, los talleres-participativos y las entrevistas.

Alternando y comparando los contextos musicales y sociales mis informantes clave fueron los profesores y alumnos de las OSEA. En el caso de los talleres-participativos, el apoyo constante de los directivos fue de suma importancia para disponer de los espacios y el tiempo de los alumnos.

METODOLOGÍA

2.1. Justificación.

Para saber la función, efectividad y grado de alcance del Programa de Coros y Orquestas Sinfónicas Esperanza Azteca, es de gran importancia el análisis de la experiencia musical y corporal en la cual los niños y adolescentes son expuestos.

Siendo un proyecto que tiene como base la educación musical para promover valores, restaurar el tejido y la interacción social y humana; es necesario estudiar la experiencia musical, desde el entendimiento en cómo los niños y jóvenes aprenden la música, la interpretan, la escuchan, identifican y reinterpretan.

El análisis de la corporalidad y corporeidad en los niños y adolescentes para el estudio de este trabajo, se basa en el presupuesto de que en una experiencia artística-musical el cuerpo, las emociones y sentimientos surgen de manera natural. La escucha, la enseñanza de técnicas y posturas para la ejecución de los instrumentos, las dinámicas de sociabilización y la imposición de valores, ideas y concepciones del mundo posteriormente se llevan a la práctica dentro de la vida cotidiana.

Al elegir las sedes de Quintana Roo y Nayarit, para describir y analizar lo que sucede dentro del programa “Esperanza Azteca”, tiene como objetivo hacer notar dos de las diferentes maneras de cómo se ha desenvuelto el programa, ejemplificar con los integrantes de estas dos sedes la forma de interacción, de adopción del programa, del desarrollo corpóreo, social y musical de los beneficiarios de dos contextos diferentes.

2.1.1. Justificación académica.

Este trabajo de investigación tiene como base la teoría antropológica para analizar los procesos de sociabilización, disciplinamiento corporal y creación identitaria por la cual están pasando los niños y jóvenes del programa de Coros y Orquestas Sinfónicas Esperanza Azteca. Es entonces que la idea del cuerpo y emociones se entiende como parte de una construcción cultural y como una consecuencia de las relaciones de poder que se generan en un proyecto educativo.

Este enfoque de estudio ayuda a comprender a la cultura musical desde una perspectiva más plural, en la cual no se limita simplemente a su funcionalidad estética sino a su carácter ritual, simbólico y social. Por lo tanto, es un intento de demostrar el grado de responsabilidad social que tiene Fundación Azteca con los niños, jóvenes y adultos pertenecientes a la comunidad “Esperanza Azteca”, por el grado de impacto que puede generar una institución como ésta.

2.1.1. Justificación personal.

Siendo una víctima más por el amor a la música, tuve la oportunidad de estudiar, aprender y tratar de comprenderla. Así logré darme cuenta de que no era suficiente el hecho de pensar la música, era necesario vivirla, practicarla, y después de un tiempo, apropiársela. La reflexión que aparece en el texto de Immanuel Kant la Critica del Juicio (1790) y que nos habla de una segunda naturaleza que se vive en el arte, me ayudó a reflexionar sobre cómo las técnicas aprendidas se logran incorporar de tal manera que se vuelven “naturales” e instintivas.

La antropología, por su parte, me enseñó cómo nuestra sociedad y cultura logra modificar nuestro cuerpo mediante prácticas y disciplinas. Un cuerpo del cuál formamos parte como materia, emociones, pensamiento, y que altera, por lo tanto, nuestra subjetividad. Es así que en el momento que se dio la oportunidad de

estudiar y confirmar lo que yo había experimentado años atrás, no dudé en hacer un estudio del y desde el cuerpo.

En el momento en que entré a trabajo de campo, me di cuenta que el cuerpo del antropólogo, de mujer citadina e investigadora, también está involucrado en el proceso de investigación.

2.2. Planteamiento del problema.

Es de suma importancia entender al cuerpo y la subjetividad de los participantes en los procesos sociales que ocurren dentro del programa de Coros y Orquestas Sinfónicas Esperanza Azteca, por la manera en cómo se involucran en las redes de amistad y amor generadas a partir de la continua convivencia en las sedes; así como en los conocimientos musicales otorgados, en las disciplinas y experiencias vividas a lo largo del desarrollo orquestal.

Analizar las disciplinas físicas y sociales en la que están involucradas la corporalidad y corporeidad de los niños y jóvenes, incita también a una importante reflexión sobre los mecanismos de poder que se encuentran insertados dentro del discurso oficial de Fundación Azteca, en el cual se condicionan prácticas, saberes y modos de vida mediante la educación musical.

Por lo tanto, este tema debe ser tomado con responsabilidad, ya que el programa “Esperanza Azteca” como institución encargada de promover la cultura musical para impactar socialmente a niños y jóvenes de escasos recursos, tiene la obligación de fortalecerse mediante la diversidad cultural que ofrecen los mismos integrantes de los coros y orquestas y no limitarse a sustituirla por otra de carácter hegemónico.

2.3. Preguntas de investigación.

Desde mi interés principal por entender a la música cómo un fenómeno social, como un arte que involucra el cuerpo y la mente, busco responder las preguntas: ¿De qué manera la experiencia corpóreo-musical dentro de las OSEA (Quintana Roo y Nayarit) logra un disciplinamiento en el cuerpo de los niños? ¿De qué forma los niños se identifican y apropian la música y el instrumento que interpretan? ¿De qué forma la experiencia orquestal y coral les ha permitido desarrollarse y transformarse en su entorno social?

¿Qué usos sociales y culturales han tomado los sonidos ejecutados por los niños y jóvenes del programa “Esperanza Azteca”?

2.4. Objetivos de investigación

2.4.1. Objetivo principal.

Comprender cómo las técnicas musicales y disciplinas corporales impactan en la subjetividad y la vida social de los participantes del proyecto “Esperanza Azteca”.

2.4.1 Objetivos secundarios.

Entender la importancia del discurso oficial del programa de “Coros y Orquestas Sinfónicas Esperanza Azteca” para el desarrollo corporal, artístico y social.

Saber qué relaciones simbólicas se construyen desde persona-instrumento, persona-sonido.

Entender de qué manera los estudiantes resisten a los saberes impuestos y transforman esos conocimientos.

2.5. Método.

A partir de una etnografía multisituada comparé dos de los contextos culturales atravesados por el proyecto musical de Coros y Orquestas Sinfónicas Esperanza Azteca. La manera de análisis que utilicé para entender las sedes pertenecientes a la ciudad de Cancún Quintana Roo y la ciudad de Tepic, Nayarit fue mediante la Antropología Estructural y teorías sociales que se refieren al cuerpo como un producto social y cultural.

A través de observación-participante, talleres-participativos, entrevistas estructuradas y no estructuradas logré obtener información acerca de las diferentes maneras de acercamiento musical que tienen los niños dentro del programa de Coros y Orquestas Sinfónicas Esperanza Azteca. De igual manera, acerca de cómo los profesores han configurado sus conocimientos para integrarlos a las metas del proyecto mediante sus enseñanzas.

2.5.1. Técnicas para la recolección de datos.

2.5.1.1. Observación – Participante.

Desde la primera estancia en las dos sedes del Programa Esperanza Azteca, observar y registrar en un diario de campo las formas de enseñanza musical fue clave para entender el aprendizaje que tienen los niños desde el cuerpo, con esto me refiero a la manera de tocar, escuchar, trabajar en equipo y los gestos musicales que involucran al momento de tocar un instrumento.

De esta manera, el asistir a las clases de música que se imparten en las OSEA de lunes a viernes, como a los conciertos públicos y privados, hizo darme cuenta de las dinámicas de cada uno de los profesores y la forma en que los niños las reciben, por lo tanto fue de máxima importancia para el tipo de análisis que realicé.

2.5.1.2. Entrevistas.

Las entrevistas estructuradas y semi estructuradas tuvieron un carácter individual, por lo tanto, para el mejor procesamiento de los datos me enfoqué en entrevistar a los profesores sobre su modo de enseñanza, su percepción del Programa Esperanza Azteca y el involucramiento que tiene el cuerpo en la música.

En algunas ocasiones hubo entrevistas realizadas para casos particulares de alumnos, en otras mi criterio de selección fue por el tiempo de pertenencia o dejando que los profesores mandaran aquellos que desearan (tomando en cuenta su selección). Con estas entrevistas pretendí abordar más ampliamente el contexto político, económico y cultural donde se encuentran insertados los alumnos de las OSEA, así como saber específicamente en les ha permitido hacer y cambiar la experiencia de pertenecer a un entorno artístico musical.

2.5.1.3. Talleres-Participativos:

Los talleres realizados a lo largo del trabajo de campo se llevaron a cabo en espacios que permitían desarrollar dinámicas de integración y relajamiento, como juegos y presentaciones de parte mía y de los niños.

Se trabajó con los alumnos de las OSEA las siguientes actividades: monografía de vida, presentación del compañero, presentación de su instrumento, exposición de videos, escucha de piezas musicales y el dibujo de sus sombras.³

Gracias a estos talleres y entrevistas me pude dar cuenta de la manera en que los niños se desarrollan en este campo cultural, además la manera en cómo sienten y reproducen la música y el discurso oficial en sus cuerpos.

³ Para ver una guía de estos talleres ver 8.- ANEXOS

La realización de talleres fue una de las técnicas que me ayudó para acercarme a grupos numerosos de estudiantes. En las cuales aparte de lograr una integración con el grupo, pude obtener información sobre el uso de su cuerpo para/en sus instrumentos, sus sentimientos y emociones hacia estos y hacia la música que interpretan; también saber qué tanto han logrado aprender a trabajar en equipo y cómo el aprendizaje es aplicado fuera de las orquestas.

2.5.2. Trabajo de campo.

Partiendo desde una etnografía multisituada realicé trabajo de campo en dos sedes de las Orquestas Sinfónicas Esperanza Azteca, una en Cancún (Quintana Roo) y la otra en Tepic (Nayarit), en las cuales el método de enseñanza musical y de adiestramiento corporal es aplicado para ambos lugares. Esto me permitió comparar lo que sucede dentro de dos OSEAS del programa de Coros y Orquestas Sinfónicas Esperanza Azteca y comprender la forma de desarrollar el proyecto en diferentes contextos.

El primer acercamiento al campo fue en el mes de octubre de 2014 en la OSEA localizada en Cancún, Quintana Roo. Gracias al contacto anticipado con las personas pertenecientes al programa, la bienvenida y la estancia en la OSEA fue totalmente cooperativa y entusiasta. Posteriormente, en noviembre de ese mismo año me trasladé a Tepic Nayarit, para trabajar en la OSEA de dicho Estado, donde el recibimiento y el trabajo fueron igualmente provechosos.

En el año de 2015 las estancias de campo se realizaron en el mes de febrero en la OSEA Quintana Roo y en el mes de marzo en la OSEA Nayarit. Siguiendo la misma metodología para la recolección de datos, realicé entrevistas a profesores y alumnos, talleres-participativos enfocados a la corporalidad de los niños, haciendo referencia a la manera en cómo se han apropiado de símbolos sonoros y espaciales, cómo han logrado incorporar su instrumento a su vida y a su persona,

y de qué manera el programa “Esperanza Azteca”, ha logrado transformarlos a nivel físico y espiritual.

UN ACERCAMIENTO TEÓRICO A LA ANTROPOLOGÍA DEL CUERPO.

“El cuerpo es el medio por el cual nos producimos como seres sociales dentro de un espacio social construido en realidad por nosotros mismos” (Fernández Consuegra. 2014:309).

3.1. Principios de un performance Antropológico.

En los últimos años ha habido un giro intelectual para analizar ciertos procesos sociales desde un enfoque metodológico llamado *“performance”*. Es así como esta palabra de habla inglesa ha tomado fuerza no sólo en el arte, sino también en las ciencias sociales, y por supuesto, en la antropología.

Pero ¿qué es el performance? o más bien ¿los estudios del performance? ¿Por qué estudiar las Orquestas Sinfónicas Esperanza Azteca desde este lente de estudio?

Aunque existen debates teóricos y epistemológicos que nos hacen reflexionar acerca del significado de la palabra *performance*, casi siempre está relacionada con términos como: representación, teatralidad, espectáculo, discurso, acción, transformación, repetición, arte.⁴ El término hace referencia entonces a diferentes conceptos en español que se engloban en la palabra *“performance”*.

En el ámbito del arte, se traduce como arte acción, un arte que transgrede, que involucra a la audiencia y que tiene propiedades estéticas. *“...performance art se*

⁴Para referencias epistemológicas de la palabra *performance* consultar: Johnson, Anne. 2014. *“¿Qué hay en un nombre?” Una apología del performance*. Revista Alteridades 2014. Núm. 48.

define como un acto efímero, como una interrupción, una provocación en el espacio público” (Taylor, 2012: 143). Es así como desde la década de los años 60s el performance se utilizó como herramienta pública para lograr transmitir a través de elementos estéticos y simbólicos las necesidades políticas y sociales de la época y del contexto.

El arte performativo, involucra indudablemente al cuerpo y diferentes formas de representarlo, pues es en éste, donde los elementos simbólicos se pueden hacer visibles y reconocibles. Es en el cuerpo también donde se produce el *repertorio*, llamado así por Diana Taylor, el que tiene que ver con “...la memoria corporal que circula a través del performance, gestos, narración oral, movimiento, danza, canto...” (Ibíd.: 155).

Es así como podemos encontrar un *performance* en diferentes espacios de la vida social: en rituales estéticos, políticos, artísticos, religiosos, pero que adquieren un significado porque están dentro de una estructura y un discurso que vienen a insertarse en el cuerpo. Hay que reconocer también que no están limitados a contextos occidentales o de resistencia. Por ejemplo los desfiles o eventos políticos que recrean eventos del pasado como las guerras, independencias o tratados políticos son parte de un sistema validado por un poder hegemónico y también son considerados como actos performativos.

Como nos menciona Rodrigo Díaz, el performance “...consiste en una traducción, transformación y, por lo tanto un desplazamiento, una reelaboración, recreación e interpretación de lo relatado [...] como uno de sus ámbitos centrales de operación, el cuerpo dramatiza y experimenta, un cuerpo situado en tiempos, lugares e historias singulares; un cuerpo ciertamente sometido a técnicas, hábitos poderes y disciplinas, uno también destinado a producir efectos” (Díaz, 2008: 34). Así, el acto de *performar* es una acción transformativa en el cuerpo que impacta a su vez diferentes aspectos de la vida social.

3.2. La educación social y cultural del cuerpo.

En primer término debemos recordar que las técnicas y disciplinas corporales han sido desarrolladas por cada cultura y contexto simbolizando las necesidades primarias, tales como comer, dormir, escuchar, actuar. De tal forma que se ha educado al cuerpo según las necesidades y objetivos que se desean alcanzar. En el marco de las ciencias sociales Marcel Mauss nos habló ya de las técnicas corporales como la “...forma en que cada sociedad impone al individuo el uso rigurosamente determinado de su cuerpo...” (Leví- Strauss, 1971: 14).

En el ámbito artístico estas técnicas se han desarrollado más hábilmente en los cuerpos de los artistas, los hábitos específicos que se ejercen van más allá de las técnicas cotidianas y comunes. En el performance artístico se nota un “fuera de balance” que sorprende y emociona, “transgrede”⁵ al público. Tal como menciona Eugenio Barba “...en las situaciones performativas usamos nuestro cuerpo de formas sustancialmente diferente a como lo usamos en la vida cotidiana. En éstas tenemos técnicas corporales que han sido condicionadas por nuestra cultura, estatus social y profesión (...) esta técnica extra-cotidiana está esencialmente sustentada en la alteración del balance...” (Barba en Díaz, 2008:40).

Pienso entonces que, de la misma manera en que se entrena a atletas para correr o hacer giros espectaculares en los aires, los cuerpos de los artistas, en este caso de los estudiantes, son disciplinados para adecuarse a la música y al instrumento, sacando al cuerpo de “balance”⁶, logrando desarrollar técnicas, interpretaciones, emociones, por lo tanto, creando mundos a través del éxtasis que provoca el arte

⁵ Al hablar de transgresión me refiero a la cualidad que tienen los diferentes “performances” de afectar o crear nuestra realidad y nuestra corporalidad, tal como nos explica Rodrigo Díaz un performance puede “...crear y hacer presentes realidades suficientemente vividas como para conmover, seducir, engañar, ilusionar, encantar, divertir, aterrorizar” (Díaz, 2008: 45).

⁶ Entendiendo por balance a “la habilidad humana por mantenerse erecto y móvil en el espacio” (Barba, en Díaz, 2008:40).

de la música. Transportándonos a contextos musicales y exclusivamente a las Orquestas Sinfónicas Esperanza Azteca, pude darme cuenta de cómo los niños han desarrollado habilidades que transgreden corporalidades y emociones de los participantes de este programa, puesto que “...el oído se educa al cabo del aprendizaje y la experiencia [...]. El músico o el ejecutante de algún instrumento se apropiaron de la música para hacer de ella una emanación personal cuando inicialmente la misma le resultaba exterior...” (Le Bretón, 2009:103).

Fue en este contexto que noté la capacidad que tienen las personas para explotar su cuerpo, y la manera cómo “...las capacidades de excitabilidad, los límites de la resistencia *que* son diferentes en cada cultura: los esfuerzos <<irrealizables>>, los dolores <<insufribles>> los placeres <<extraordinarios.>> (...) cada técnica, cada conducta aprendida y transmitida por tradición, están en función de ciertas sinergias nerviosas y musculares que constituyen cada una un verdadero sistema, solidario, por otra parte con un determinado contexto sociológico...” (Leví- Strauss, 1971: 15).

Tanto en la filosofía como en las ciencias sociales, se ha escrito sobre la cualidad que tiene el arte de la música para causar placer e involucrar los diferentes sentidos; así pues, hay que reconocer que hay técnicas desarrolladas para lograr este objetivo musical, mismas que son necesariamente culturales y temporales.

En una entrevista realizada en Tepic Nayarit, un alumno del área de percusiones me explicaba sobre las técnicas de agarrar las baquetas para que sonaran de una forma determinada:

“cada baqueta tiene su sonido... Todo está en lo que tu pienses, todo está en la cabeza..., para saber agarrar las baquetas, debes de tener el conocimiento [de la técnica] al cien, porque si no las agarras bien te va a dar mucho miedo [de equivocarte]...”.

A través de técnicas cuyo objetivo es la enseñanza musical, en las OSEA se educa al cuerpo para saber manipular los instrumentos musicales. Se enseña a los estudiantes a respirar, exhalar, escuchar, a producir sonido, mantener una postura adecuada y sobre todo, se busca una transformación personal en la que el instrumento tiende a convertirse en parte del mismo cuerpo. Es entonces que estas técnicas corporales se vuelven parte de una disciplina que viene a desarrollarse en los cuerpos de los niños de acuerdo a los objetivos planeados por Fundación Azteca.



(Tutti, OSEA Nayarit. 19 de noviembre 2014).

Sigo a Michel Foucault cuando se refiere al cuerpo como “...objeto y blanco de poder”. Y cuando agrega que “...podrían encontrarse fácilmente signos de esa gran atención dedicada al cuerpo, al cuerpo que se manipula, al que se le da forma, que se educa, que obedece, que responde, que se vuelve hábil...” (Foucault, 2009:158). Este cuerpo como signo de poder, no sólo hace referencia a la idea del cuerpo disciplinado de un militar, sino tal y como se ha desarrollado en estudios

sociales y culturales sobre el cuerpo, este puede ser trasgredido desde varias vías.

Por ejemplo, los reconocidos estudios de género que realizó Judith Butler, sobre todo en el libro *El género en disputa* (1990), ayudaron a comprender la identidad del sujeto, en este caso la construcción del género como un proceso corporal que consistía en la repetición continua de actos que la sociedad y la cultura imponían según el sexo al que pertenecía el individuo.

En el caso de la música, se nota el poder ejercido en los cuerpos en la manera de enseñarla y reproducirla, por lo tanto, es pertinente decir que el arte de la enseñanza musical no sólo debe analizarse desde sus aspectos espirituales y artísticos, sino también, desde cómo estas cualidades involucran factores políticos. Así pues, es a partir del programa de Orquestas y Coros Esperanza Azteca que puedo ejemplificar la manera en cómo la música sirve también como herramienta de inserción social, con valores y creencias determinadas que son enseñadas desde y con el cuerpo.

El antropólogo y sociólogo Marcel Mauss nos habla sobre la proyección de la sociedad y la cultura en el cuerpo del individuo, y nos aclara que "...es el hombre (actor socio-cultural) quien siempre y en todo lugar ha sabido hacer de su cuerpo un producto de sus técnicas y de sus actuaciones..." (Leví- Strauss, 1971:16).

Basándome en los principios que estableció Mauss y en el texto de Mary Douglas "Los dos cuerpos" (1974), distingo el cuerpo físico (natural) y el cuerpo social. En el primero, es a través de la experiencia musical que logramos percibir los sonidos y las sensaciones que nos transmiten. En el segundo, a través de las técnicas musicales, de lo aprendido e interpretado, surgen los símbolos sonoros.

Debemos tener en cuenta que esta diferenciación no necesariamente implica una separación directa ya que: "La experiencia física del cuerpo, modificada siempre por las categorías sociales a través de las cuales lo conocemos, mantiene a su

vez una determinada visión de la sociedad. Consiste pues, en un continuo intercambio entre los dos tipos de experiencia de modo que cada uno de ellos viene a reforzar las categorías del otro...” (Douglas, 1974: 89). Sería un error tratar de analizar la *corporalidad* sin prestar atención al hecho de que ésta implica también sensaciones, emociones, discursos y representaciones.

3.2.1. Emociones.

Me parece esencial considerar a las emociones que se generan y expresan en los cuerpos bajo un lente social. En el quehacer artístico-musical las emociones juegan un papel fundamental en la creación e interpretación de las obras musicales, pues es de este aspecto precisamente de donde emana la creatividad individual y la interpretación.

Se han enunciado diferentes definiciones de “emoción” bajo diversas ópticas sociales; no obstante, considero conveniente para esta investigación la que David Le Bretón propone, se refiere a ésta como “... una emanación social relacionada con circunstancias morales precisas y con la sensibilidad particular de lo individual, no es espontánea, sino ritualmente organizada en sí misma y con significado para los demás; moviliza un vocabulario, un discurso, gestos, expresiones faciales...” (Le Bretón, 2012: 70).

Es indudable que se generan sensaciones en el arte de la música, no sólo en los artistas sino también en los espectadores y escuchas. Sin embargo, las emociones no cobrarían sentido si no fuera porque pertenecen a un sistema de signos. El contexto cultural nos brinda las claves o códigos para interpretar esas sensaciones, a través de gestos, movimientos.

Los gestos musicales, que por una parte son imitaciones casi inconscientes de una manera de hacer música, también van más allá evocando sentimientos reconocidos por la audiencia e interpretando las piezas con movimientos que logran dar pie a una explicación de la misma.

3.3. Herramientas para entender las transformaciones sociales en los campos culturales OSEA.

Prácticas corporales consideradas culturales, van desde el movimiento y gesticulación de la cara de los ejecutantes, hasta las maneras correctas de comportarse dentro de ciertos espacios, tales como salas de conciertos.



(Tutti OSEA Nayarit, 19 de noviembre 2014).

Dichos comportamientos corresponden a un campo social y cultural, entendiendo por este “... un espacio social estructurado y estructurante compuesto por instituciones, agentes y prácticas...” (Vizcarra, 2002: 57), donde se logran experiencias de tipo corporal, en las cuales están implicados discursos, emociones, sentimientos y apropiaciones de los imaginarios que se forman alrededor de ese campo y que ayudan a la creación identitaria de los participantes. Así debemos recordar que “... Para que funcione un campo, es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los habitus que implica el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego...” (Bourdieu en Vizcarra, 2002: 58). Este conocimiento es reconocido desde

disciplina, prácticas, enseñanzas diarias, las cuales plantean una manera de “hacer las cosas”, que corresponde necesariamente a un fin determinado.

En las Orquestas Esperanza Azteca se ha enseñado a los niños un sistema y una manera de hacer música afín a la idea occidental clásica de educación musical, para eso es necesario que los métodos vayan de acuerdo a esa idea.

Estos métodos contemplan un horario establecido, y cotidianamente se enfatiza el discurso oficial de Esperanza Azteca en los salones de clase, eventos, televisión, internet, conciertos, etcétera. Así debemos recordar la teoría del performance propuesta por Judith Butler (1990), en la cual hace un gran énfasis en el poder del discurso hegemónico para construir el cuerpo social y por lo tanto la subjetividad del individuo, el cual aprende y actúa por medio de una repetición ritualizada de sus acciones “...tal performatividad alude en el mismo sentido al poder del discurso para realizar (producir) aquello que enuncia, y por lo tanto permite reflexionar acerca de cómo el poder hegemónico heterocentrado actúa como discurso de realidades socioculturales...” (Duque Acosta, 2010: 3); por lo tanto, la experiencia vivencial y reproductora del discurso es aquella que tiene un efecto en la creación del yo.

El objetivo de este trabajo es estudiar las Orquestas Sinfónicas Esperanza Azteca desde un punto de vista que nos permita responder a las preguntas iniciales de esta investigación. ¿De qué manera la experiencia corpóreo-musical dentro de las OSEA (Cancún y Nayarit) logra un disciplinamiento en el cuerpo de los niños? ¿De qué forma los niños se identifican y apropian la música y el instrumento que interpretan? ¿De qué forma la experiencia orquestal y coral les ha permitido desarrollarse y transformarse en su entorno social?

Para así entender tres procesos fundamentales: a) cómo se educa al cuerpo de los niños desde una perspectiva musical dentro de las orquestas y coros Esperanza Azteca, b) qué reflejan y actúan los niños al momento de eventos o

conciertos, y c) qué pasa después de tales rituales artísticos. Es importante tener en cuenta estas tres fases para hablar de una transformación espiritual y cultural, objetivos planteados por Fundación Azteca para este sistema de orquestas.

Así pues, para entender de qué forma la experiencia social musical, y por supuesto corporal, logra hacer efectivas las metas del programa Esperanza Azteca (formación de mejores seres humanos, integración y organización social, práctica de valores, etc.), inevitablemente debemos referirnos al papel de la reproducción del discurso como puente creador de estas nuevas realidades sociales desde el campo musical de las OSEA. “En pocas palabras, como aseguran los estudios de performance en la música es cuestionarse qué pasa cuando la música sucede...” (L. Madrid: 2009).

Si entendemos la transformación de los niños como parte de una experiencia con la música y su entorno social, donde se involucra el cuerpo tanto biológico (sensorial) como cultural (construido), podemos adoptar el término *embodiment* que se ha trabajado en las ciencias sociales. Para Miguel Ángel Aguilar “... implica formas de conocimiento y acción que no sólo poseen una dimensión textual, sino también sensorial y se estructuran a partir de prácticas sociales que reproducen o transgreden. Se trata de acción encarnada en los sujetos que ponen en juego su propia condición corporal (posicionamiento, punto de vista, situación sensorial) en relación a la elaboración del sentido de lo vivido” (Aguilar, 2014: 323). Asimismo, la acción de *embodiment* o incorporación “...busca re-crear la articulación entre entidades discretas, los cuerpos y los saberes socialmente construidos que le proporcionan secuencias de acciones social y culturalmente pertinentes...” (Ibíd.: 325).

De modo que al mencionar la palabra performance en este trabajo, no sólo lo haré para referirme al performance artístico que efectúan los niños, además de ello, retomaré esta palabra para hacer referencia a la manera en que viven este proceso de transformación, puesto que es importante la manera en cómo los

niños, como actores sociales activos en una realidad, se involucran, apropian y resignifican el discurso oficial Esperanza Azteca en y desde su propio cuerpo.

Víctor Turner (1980), en cuyo trabajo sobre los símbolos en rituales ndembu, nos habló de la cualidad performativa que tiene el hombre al estar insertado en una estructura social, "...a través de las performances crea su presencia, pero también su presencia es recreada, una conducta restaurada inevitablemente por otras performances..." (Turner, 1980: 51). Así, es necesario analizar cómo estos procesos de transformación no son pasivos, pues involucran códigos culturales insertados en una relación continua entre las personas que participan.

MÚSICA PARA “SANAR”

“...el sonido nos invade, nos empuja, nos arrastra, nos atraviesa. Abandona la tierra, pero tanto para hacernos caer en un agujero negro como para abrirnos a un cosmos...” (Deleuze, 2004: 351).

Al abordar el tema de las Orquestas Sinfónicas Esperanza Azteca, considero pertinente referirme al imaginario social que se tiene de la música sinfónica y en general de la música que proviene de ámbitos académicos. En contextos mexicanos, la popularmente llamada “música clásica” contiene cargas simbólicas que difícilmente pueden estar separadas de un programa que se basa en ideas platónicas y espirituales de la música occidental. Como se explicará más adelante, la música para Platón era una de las artes más nobles y libres por su naturaleza sensible y su relación con el cosmos.

Recordando los objetivos de Fundación Azteca, es necesario hacer una breve reflexión acerca del discurso de la música, para poder así entender por qué este tipo de arte ha sido la forma más pertinente para que Fundación Azteca pueda cumplir con sus objetivos sociales a partir de la experiencia musical y poder analizar de qué manera ha logrado transformaciones en los participantes.

El sonido es materia prima de la música y un medio de auto-conciencia corporal. Al momento de escuchar, transmitir y vivir la música sería difícil ignorar sus cualidades estéticas y transgresoras que impactan en la subjetividad de las personas.

Aunque es en la corporalidad donde el sonido penetra, a partir de nuestras prácticas y estructuras sociales-morales adquiere un rol ritual y transformador (*performativo*). Tal y como nos dice Víctor Turner la cualidad de un símbolo ritual

es de acción y dinamismo: “El símbolo viene a asociarse a los humanos intereses, propósitos, fines, medios, tanto si están explícitamente formulados como si han de inferirse a partir de la conducta observada. La estructura y las propiedades de un símbolo son las de una entidad dinámica, al menos dentro del contexto de acción adecuado...” (Turner, 1980: 22); reside por una parte en el orden moral y social y por otra en lo corporal-sensorial.

Uno de los objetivos de este trabajo es poder analizar cómo la música comprende a la corporalidad y corporeidad, por lo tanto, entender la manera como se involucra lo social, cultural y sensible en estos ámbitos de enseñanza. En este sentido, es importante pensar a la música cómo un símbolo por sí mismo, dinámico, que contiene significados, valores y diversos usos sociales

4.1 Dicotomía

Desde la Antropología, Leví- Strauss nos habló de un espíritu humano que aludía a un pensamiento de contrarios en su reconocido texto *Le cru et le cuit* (1964). En él se mencionaba, a partir de un mito de los indios bororo de Brasil, la clasificación social como un sistema lógico en el pensamiento humano. Así mismo, “...la función clasificadora no consiste únicamente en construir grupos sino en jerarquizarlos, es decir, en construir un sistema...” (Olavarría, 2012: 104). Esta función jerarquizadora es parte de un sistema simbólico que según Lévi-Strauss conforma una cultura⁷. Así pues, en nuestro sistema simbólico con herencia de un pensamiento occidental es una constante pensar en una división entre cuerpo y mente, que marcan de gran manera diferentes aspectos de la vida social.

⁷ Para Leví-Strauss una cultura es “...un conjunto de sistemas simbólicos que tienen como finalidad expresar determinados aspectos de la realidad física y social. Este conjunto de sistemas simbólicos tiene situado en primer término el lenguaje, las reglas matrimoniales, las relaciones económicas, el arte, la ciencia y la religión” (Lévi-Strauss en Olavarría. 2012: 105).

La mente se ha privilegiado y referido a lo espiritual, como nos dice Elsa Muñiz: “...el caso específico de las dicotomías naturaleza/cultura, cuerpo/razón, sujeto/objeto, femenino/masculino, que han de considerarse como pilares fundamentales, no solamente de la ciencia y el conocimiento del mundo en Occidente, sino de la modernidad misma...” (Muñiz, 2010: 17). La ciencia exacta por ejemplo, al ser objetiva y racional se ha valorado más que otro tipo de enseñanza y saberes.

Pero ¿qué pasa cuando hablamos de la música? Si bien no nos encontramos en un medio puramente occidental, la música que es aprendida desde ámbitos como las “Orquestas Sinfónicas Esperanza Azteca” se ha sustentado en su papel espiritual y transformador, con la cual se cultiva el alma del hombre. Recordemos la popular frase que proclamó Platón: “...*la música es para el alma, lo que la gimnasia para el cuerpo...*”, que se ha hecho famosa y reconocida actualmente.

Además de categorizar la música en un nivel espiritual, la manera de hacer música ha sido en gran parte racionalizada, ya que en primera instancia, se ha reflexionado desde hace mucho tiempo sobre su función y su existencia. También su estructura se ordena (escalas, tonalidades), se mide y se clasifica desde tiempos antiguos.

Pitágoras, filósofo y matemático durante la época de los antiguos griegos, separó los tonos mediante la división de una cuerda tensada e identificó las octavas para construir las bases de la música actual. La apropiación de la materia sonora por parte del hombre, separó el ruido de un sistema clasificado de tonos. Posteriormente identificó los elementos musicales: ritmo, melodía y armonía; los cuáles sirven para un fin o para satisfacer una necesidad.

La medición aritmética de la música se ha aplicado en diferentes etapas de la historia musical, sobre todo en la armonía y en la composición musical. Max Weber nos habla de una manera más detallada acerca de este tema en su texto “Fundamentos racionales y sociológicos de la música” (1922), en el cual incluye de

manera crítica el papel de la racionalidad en la música académica, analizando su estructura nos dice que "... nuestra música armónica de acordes racionaliza el material sonoro mediante división aritmética, o respectivamente armónica, (...) intervalos formados con fracciones de los números 2,3 y 5 (Weber, 2002:1118).

La racionalidad de la música y la necesidad de convertirla en un arte no son exclusivas de la música occidental. Estas tendencias aparecen en diferentes civilizaciones tales como la hindú, la japonesa (solo por mencionar dos de las más reconocidas); pero tal como lo dice Max Weber (1922), contienen objetivos y sentidos diferentes. Así pues, nos enfocaremos a la "occidental", ya que es la que nos ocupa.

Párrafos arriba expliqué que además de las mediciones aritméticas, la música se ha vinculado a su función espiritual. En este sentido la construcción de la música "clásica" ha variado de acuerdo al momento histórico y social, pero gracias a sus cualidades se ha relacionado a lo sagrado.

Debemos recordar que la finalidad de este trabajo no es hacer un análisis exhaustivo de la música como vehículo de espiritualidad, sino contemplar la corporalidad y corporeidad como aspectos que aparecen en la música. Por lo tanto, me limitaré en este punto del capítulo a reflexionar sobre distintos momentos de la historia y del pensamiento musical en los que la música abarca aspectos corporales y espirituales, que si bien en un principio estaban estrechamente unidos, el hombre moderno en su racionalidad, se encargó de separar.

Nuestra cultura se ha edificado en gran medida con bases de la Antigua Grecia, en el caso de la música las ideas platónicas prevalecen. Aunque es necesario tener en cuenta que el concepto del arte tal y como lo conocemos hoy en día no era el

mismo que tenían los griegos⁸, grandes pensadores de ese tiempo desarrollaron ideas filosóficas a partir de la música.

Platón nos habló de la música en sí misma, en la cual existía una “naturaleza” que se relacionaba con las matemáticas, la física, la astronomía y por lo tanto con lo estético, sagrado y mitológico. En *La República*, Platón describe “...las órbitas de los astros y planetas en torno a esferas que rodeaban la Tierra. Cada una de ellas aloja una sirena que pronuncia y canta el tono musical correspondiente (...) la música es la expresión de ese canto de las sirenas, monstruos de mar que asaltan al navegante, aves que revolotean sobre el infortunado marino. Así en la *Odisea*, lo embelesan, lo adormecen, o le provocan la muerte...” (Trías, 2007: 882). La estrecha relación de la música con el cosmos⁹ la hizo perfilarse como una de las artes más importantes para la vida sagrada.

Así pues, se encontró en ella una valorización positiva con respecto a sus usos y su estética, al contener un carácter dual entre lo carnal y espiritual se consideraba un equilibrio necesario en el mundo del greco.

La música tenía, un carácter ritual ligado a lo apolíneo-dionisiaco¹⁰, es decir, la música podía llevarte a la máxima espiritualidad y alimentar al alma con

⁸La palabra “arte” no tiene las mismas significaciones que en la actualidad “...la única clasificación general de las artes en el mundo antiguo que se parece de modo significativo a las ideas modernas es la división tardo-helenística y romana entre artes liberales y artes vulgares (...) la <<música>>considerada como arte liberal era sobre todo la *ciencia* de la música dedicada a explorar las teorías de la armonía. La destreza o habilidad al cantar o ejecutar un instrumento solo eran consideradas arte liberal cuando formaban parte de la educación o el esparcimiento de la clase alta...” (Shiner, 2004: 49).

⁹La idea griega de belleza estaba se refería a la perfección y al orden, aspectos que aparecían de manera aparente en el cosmos y que, por sus cualidades matemáticas y físicas en la música, “... a partir de los pitagóricos << la belleza consiste en las proporciones de las partes, para ser más precisos, en las proporciones y en el ordenamiento de las partes y sus interrelaciones>> o, mejor dicho, en su orden, en su *Kósmos*, justamente (Lombardo,2008:19).

¹⁰Los dioses de la cultura Griega que representaban la dualidad de la vida eran Dioniso (Dios del vino) y Apolíneo (Dios de la verdad) (Tomasini, 2008).

instrumentos de aliento como los aulos, mientras instrumentos como la lira estaban destinados a despertar sentidos más corporales y envolventes destinados a Dionisio.

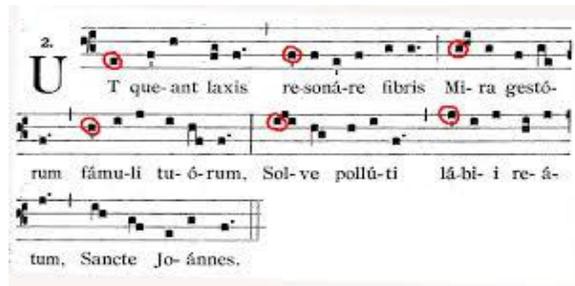
Fue en el momento en que el Imperio Romano cayó y el poderío de la iglesia católica envolvió cada parte de la vida hegemónica, cuando la música tiene específicamente la misión de acercar a Dios. El cuerpo se olvida, se pena y se castiga, por lo tanto se enfatiza la separación y el antagonismo entre el alma y el cuerpo. En la Edad Media (siglos V al XV) “...una de las principales tensiones es la que se produce entre el cuerpo y el alma [...] el cuerpo es despreciado, condenado, humillado. En la cristiandad, la salvación pasa por una penitencia corporal. En el umbral de la Edad Media, el papa Gregorio Magno califica al cuerpo de <<abominable vestimenta del alma>>...” (Le Golff y Truong, 2005: 12).

A partir de la necesidad de la salvación del alma y de separar al hombre de su parte animal¹¹, se considera a la música como una manera de lograrlo, el filósofo Boecio por ejemplo, “... consideraba que la música era una de las ciencias que permitía al hombre alcanzar la sabiduría...” (Tomasini, 2003: 15).

Aparecen los cantos gregorianos, y la división de tonos antes obtenida por la escuela pitagórica¹², es adaptada y nombrada a partir de las primeras letras de cada frase del himno a San Juan Bautista; (Ut, re, mi, fa, sol, la, si) que posteriormente serán do, re, mi, fa, sol, la, sí, las notas musicales usadas hasta la actualidad.

¹¹ La influencia de la religión cristiana en la época medieval, provocó en el hombre una obsesión por el desapego con su parte animal o “natural” (Morales,1998 :322).

¹² “... Los fundamentos matemáticos de la música, estudiados y enunciados por los pitagóricos, construyen la base de todos los manuales que se elaboraron posteriormente, (como la escala utilizada actualmente), al pulsar una cuerda tensada se obtiene un sonido. El sonido obtenido dependerá de la longitud de la cuerda. Cuando la cuerda se divide e proporciones iguales, entonces surgen ocho sonidos, que se conocen como las ocho notas de la escala musical...” (Tomasini, 2003: 15-16).



13

Como bien sabemos a partir del “descubrimiento” del nuevo mundo (1492), las concepciones culturales y religiosas se transforman, aparece lo que conocemos como “el triunfo de la razón” con la aparición de las universidades¹⁴, y con ello nuevas formas de hacer arte y por supuesto de hacer música.

Surgen músicas como la *cantata*, la cual no tenía necesidad de apelar a un texto religioso, sino que muchas veces aludía a temas del teatro clásico, a églogas pastoriles, a la poesía renacentista, entre muchos otros (Salazar, 1978: 265). Es también en este periodo donde empiezan a aparecer los nombres de los autores.

Juan Sebastián Bach, gran exponente del periodo barroco que desarrolló a partir de los nuevos descubrimientos de la ciencia, la famosa pieza *El clave bien temperado* “ajusto” la sucesión de tonos (escala) y la transformó a las doce tonalidades que utilizamos actualmente. Este tipo de cálculos fue posible gracias a la aportación científica de John Neper (1550-1617) y su invención de la función logarítmica (Tomasini, 2003: 25).

¹³ <http://musica2.ieslasencinas.org/wp-content/uploads/2014/10/mus2_17.jpg> [14 octubre 2015].

¹⁴ A partir de la Alta Edad Media, la educación antes destinada solamente a las esferas religiosas se transforma con la aparición de la universidad, es entonces cuando “... con el triunfo del aristotelismo, la universidad se vincula cada vez más con la ciencia, pero ya no era considerada en su aspecto mágico y atesorador, sino ahora como un saber racional y práctico, comunicando no por medio de la iniciación sagrada sino a través de un aprendizaje técnico...” (González 1995:171).

En el barroco tardío, surgen pensadores como Immanuel Kant quien desarrolla su gran idea de la estética. De la música, se refiere como aquel arte que no sólo se vive a partir de un pensamiento crítico del juicio, sino que también se siente a través del cuerpo, pues es a partir de éste que el sujeto "...no puede decidir si aquella tiene su principio en los sentidos o en la reflexión (...) cuando se piensa en la velocidad de las vibraciones de la luz o del aire, que excede mucho en apariencia, toda nuestra facultad de juzgar inmediatamente en la percepción, las proporciones de la división del tiempo por estas vibraciones, se creará que no sentimos más que el efecto sobre nuestras partes elásticas de nuestro cuerpo..." (Kant, 1876: 99). Kant reflexiona de una manera extraordinaria sobre cómo esta facultad de sentir también conlleva conceptos y técnicas necesarios para que se produzca una experiencia estética total.

Podríamos seguir mencionando diferentes etapas de la historia de la música para ejemplificar la manera como se ha pensado el cuerpo, la espiritualidad y los sentimientos en la visión occidental, pero sería una tarea que rebasa los objetivos de este trabajo.

El pensamiento de la humanidad moderna ha dejado para nuestra sociedad una idea del cuerpo como objeto de adquisición tal como nos dice Le Bretón: "...El cuerpo moderno pertenece a un orden diferente. Implica la ruptura del sujeto con los otros (una estructura social de tipo individualista), con el cosmos (las materias primas que componen el cuerpo no encuentran ninguna correspondencia en otra parte), consigo mismo (poseer su cuerpo más que ser su cuerpo)..." (Le Bretón, 2002: 8).

Asimismo la música se ha olvidado del cuerpo. Actualmente, pareciera que la música es sólo un proceso de creación limitado al control y producción del sonido, independiente de lo corporal y sustentado en clichés románticos respecto a la música académica; aunque no debemos generalizar a toda la música en estos

términos, la música producida masivamente ha reproducido discursos de este tipo para desarrollarse.

Por ejemplo, las cargas simbólicas que tiene la música académica en el contexto mexicano ha logrado un desapego de la “música popular” por parte de las masas; es decir, aunque hay una cierta aceptación de la música no académica, ésta corresponde a lo que el capitalismo y el mismo consumismo televisivo o mercantil ha dejado que pueda producirse y reproducirse.

Como bien Néstor García Canclini nos ha mencionado “...La diversidad de patrones culturales, de objetos y de hábitos de consumo, es un factor de perturbación intolerable para las necesidades de expansión constante del sistema capitalista. Al ser absorbidas en un sistema unificado todas las formas de producción (manual e industrial, rural y urbana) son reunidas, y hasta cierto punto homogenizadas (...). La homogenización de las aspiraciones no implica que se igualen los recursos [...] pero se crea la ilusión de que todos pueden disfrutar efectiva o virtualmente, de la superioridad de la cultura dominante...” (García Canclini, 2002: 69).

Aunque la pequeña descripción de algunos procesos musicales no basta para explicar la manera en que la dicótoma corporal-espiritual fue adquiriendo forma hasta nuestros días, ni en la cual evolucionó el discurso musical, creo que es suficiente para entender que se han desarrollado diferentes usos sociales de la música. En el contexto mexicano actual tiene su propio valor y status social, el cual es de suma importancia para analizar la efectividad del programa “Esperanza Azteca”.

4.2 Status social de la música orquestal.

A un nivel jerárquico, la música “*académica clásica*” se ha instaurado en un nivel más elevado que otro tipo de saberes musicales. El método europeo de aprender y hacer música ha ganado espacio en el campo musical, trayendo consigo prácticas, disciplinas, instrumentos y espacios determinados. Con esto último me refiero a salas de conciertos y escenarios que ayudan a los músicos a mejorar el sonido y a dar un mayor valor a su presencia.

Tal como nos menciona Pierre Bourdieu, cuando se instaura una hegemonía en un campo cultural determinado “...los poseedores de la legitimidad, es decir, los ocupantes de una posición dominante, utilizarán siempre el discurso vago y ostentoso del inefable “cae por su propio peso,” al igual los dominantes en el campo de las relaciones entre clases, poseen estrategias defensivas, conservadoras, que permanecen silenciosas, tácitas, ya que sólo tienen que ser como son para ser como hay que ser” (Bourdieu, 1974:3).

Dentro de la organización de la misma orquesta sinfónica hay un estatus jerárquico, el valor es significativo dependiendo del instrumento y según el contexto, los violines por ejemplo, tienen un protagonismo en todas las orquestas y un determinado “carácter” que debe corresponder con la identidad de los instrumentistas. Tal como comentó un alumno:

“...El violín es para música clásica, seriedad, ser aplicado y concuerdo mucho con el violín, la seriedad y estar estudiando [...] [Alguien que fuera un buen ser humano] Tendría que ser aplicado, así pacífico, y listo... antes no era... no, tocar el violín y ser concertino no se me daba, ahora soy más tranquilo...” (Alumno OSEA Nayarit).

En el caso del rol de los instrumentos lo podemos ejemplificar con el *concertino*¹⁵, el cual tiene un carácter especial frente a sus compañeros, pues representa seriedad, liderazgo. Durante el tiempo de mis estancias en las OSEA Nayarit y Quintana Roo, constaté que los dos concertinos tenían un poder muy influyente sobre sus compañeros, asimismo esto hacía que el concertino tuviera que adoptar una actitud congruente frente a la orquesta, sus maestros y sus compañeros respecto a lo que se espera de un violinista. En una entrevista hecha al concertino de la OSEA Nayarit me comentó que:

[Ser concertino implica] responsabilidad en toda la sección de cuerdas, la orquesta. Es estar atento a lo que me dice la maestra... a marcar el tiempo. Seguir bien la rítmica, las dinámicas y el tiempo de la maestra, eso me hace buena persona..." (Alumno OSEA Nayarit).

Considero que esto arroja información sobre cómo la estructura y organización interna de la orquesta juega un papel importante para el orden y disciplinamiento de los niños, cuyos valores fomentados por Fundación Azteca para el programa orquestal y coral influyen también en la manera de comportarse externamente, es decir, en su personalidad y vida cotidiana. El pertenecer a una orquesta sinfónica implica responsabilidad, respeto, disciplina, trabajo en equipo, etcétera; es así que los niños aprenden en este tipo de espacios a tener una conducta acorde a ser músicos, es decir, recrear un performance.

Los usos sociales que se le dan a la música clásica en el contexto mexicano, también idealiza la idea de la música clásica como única manera de llegar a un

¹⁵ El llamado concertino es perteneciente a la sección de los primeros violines y es comúnmente llamado "la mano derecha" del Director de una Orquesta Sinfónica.

goce pleno, también a una transformación trascendente. Por ejemplo, su uso terapéutico o su utilización para la crianza de bebés más inteligentes (efecto Mozart).

El programa social-musical de Orquestas Sinfónicas Esperanza Azteca, también ejemplifica este argumento, pues como lo hemos señalado antes, los niños son “afectados” por la música, y nos encontramos alrededor de varios casos de transformación individual. Por ejemplo una profesora de la OSEA Nayarit atribuía a la forma de aprender e interpretar la música el logro de una transformación individual:

“...Yo pienso que si hubiera una esperanza azteca de pintura... [o] una esperanza azteca de deportes, la diferencia [sería] que que la música, no es sólo ponerte a tocar notas sino que tienes que interpretar..., para interpretar no puedes estar triste y tocar, y luego feliz y tocar de la misma manera, si no que todos tus sentimientos influyen... entonces, nosotros como maestros de música, canalizamos eso [de lo] que nos damos cuenta por el tipo de arte que es la música...” (Profesora OSEA Nayarit).

A manera de hipótesis, me atrevo a adelantar algunos elementos que a mi juicio hacen que este programa sea efectivo: el discurso público y simbólico que hay de este tipo de música, el papel individual que recrea este simbolismo y por supuesto lo corporal desde donde se siente, se interpreta, se aprende y donde se vive la música.

ORQUESTAS SINFÓNICAS ESPERANZA AZTECA

5.1. El sistema venezolano.

En el año 1975 el economista y músico venezolano José Antonio Abreu fundó y desarrolló el proyecto “Acción social para la música” en Venezuela, la cual tenía como base mejorar la organización social y dar oportunidades a niños en situación de riesgo por medio de una educación musical. Esta educación estaba destinada a crear Coros y Orquestas Sinfónicas infantiles y juveniles.¹⁶

Con el lema “Tocar, Cantar y Luchar” ofrecía una oportunidad para el desarrollo personal, intelectual, espiritual, social y lo profesional, “...rescatando al niño y al joven de una juventud vacía, desorientada y desviada...”.¹⁷ Incorporándolos al sistema social y laboral de Venezuela.

El programa de orquestas y coros sinfónicos, tuvo un gran éxito en este país, beneficiando a más de “... 700.000 niñas, niños, adolescentes y jóvenes venezolanos, con 1.305 orquestas juveniles, infantiles y pre-infantiles; 1.121 coros infantiles y juveniles, y un personal docente de 9.010 profesores en los 24 estados de Venezuela...”¹⁸ desarrollando su educación musical.

A partir del proyecto venezolano se desarrollaron en México diferentes programas musicales, por ejemplo se creó desde CONACULTA el Sistema Nacional de

¹⁶< <http://fundamusical.org.ve/el-sistema/#.U72EA5RdWE4>.> [24 de septiembre 2014]

¹⁷< <http://fundamusical.org.ve/category/el-sistema/mision-y-vision/>> [6 de junio de 2015]

¹⁸< <http://fundamusical.org.ve/category/el-sistema/impacto-social/>> [6 de junio de 2015]

Fomento Musical, las Orquestas RED 20-25 en Baja California y el proyecto de Coros y Orquestas Sinfónicas “Esperanza Azteca”, creadas con el fin de fomentar valores a partir del involucramiento musical.

5.2. Proyecto Esperanza Azteca.

Después de más de 30 años de efectividad del “Sistema” venezolano, la reconocida Fundación Azteca transporta este proyecto al contexto mexicano para desarrollarse en entornos vulnerables, el cual se ha implementado por toda la república y que lleva por nombre “Esperanza Azteca”.

Teniendo en cuenta el contexto mexicano donde está insertado el programa y los alcances que desea obtener sobre los niños, retomaré el concepto de vulnerabilidad como aquel incluido en un sistema neoliberal que “...amplía su cobertura a grupos sociales donde se observan situaciones de riesgo que atentan a las características de reproducción social, física e incluso de desarrollo cultural en aquellos estratos que se supondría exentos de dichos grados de afectación o carencia...” (Elías, 2013: 64).

Esto quiere decir que el alcance de vulnerabilidad no siempre es sinónimo de pobreza económica, sino que ser vulnerable conlleva diferentes factores “...tales como ingresos, patrimonio, género, origen étnico, lugar de residencia, enfermedad, derechos o condiciones ambientales...” (Villa citado en Elías, 2013: 70). Por lo tanto, se puede aplicar a diferentes ámbitos de la vida implicando carencias multidimensionales.

A partir de la realidad actual, éste programa musical y social pretende que la enseñanza musical de oportunidades y opciones a los niños y jóvenes en diferentes niveles de vulnerabilidad social.

El programa de Coros y Orquestas Sinfónicas Esperanza Azteca cuenta actualmente con alrededor de ochenta sedes, las cuales funcionan como fuente de conocimientos musicales que van desde aprender a tocar un instrumento o a cantar, hasta conocimientos de teoría musical.

Los instrumentos que se enseñan a tocar son los que componen una orquesta sinfónica tradicional: cuerdas (violín, viola, violonchelo, contrabajo), alientos maderas (flautín también llamado piccolo, flauta transversal, oboe, clarinete, fagot), alientos metales (trompeta, corno francés, trombón, tuba) y percusiones.

El repertorio musical puede variar en compositores y géneros pero siempre van de la mano con un sentido “clásico” de tocar¹⁹, las composiciones que tocan están adaptadas para ser tocadas por una orquesta sinfónica y en algunos casos con coro.

Cada OSEA está liderada por un Director, cuyo rol es representar y dirigir la orquesta, además de impartir clases de su especialidad. En su ayuda está un Coordinador Local, el cuál se encarga de las labores administrativas de la OSEA, además de ser “amigo, madre, padre o consejero” según necesiten los niños.

Los maestros encargados de impartir las clases de instrumento deben hacerse cargo de los niños que tienen en su clase, esto hace que se teja una red de relación estudiante-maestro, en la cual se comparten saberes y experiencias.

Además de la ardua participación de los maestros, directivos y coordinadores dentro de sus sedes, Fundación Azteca de Grupo Salinas, presidido por Esteban Moctezuma Barragán, ha encargado a Julio Saldaña la función de Director Artístico Nacional; entre sus múltiples funciones están ser el director de la OSEA

¹⁹ Resaltando que se ocupan instrumentos tradicionales de una Orquesta Sinfónica y se busca tocar en espacios cuya estructura corresponda a Teatros o las de concierto, donde el comportamiento de los niños sea el convencional de los Coros y Orquestas Sinfónicas.

Fundadora Puebla y organizar el repertorio musical de todas las orquestas Esperanza Azteca del país.

Con ya más de 6 años de vida, la OSEA Fundadora Puebla, fue la primera orquesta del programa (de ahí el nombre “Fundadora”). Su sede es la “Constancia Mexicana”; edificio emblemático del Estado de Puebla que en el siglo XIX albergaba una fábrica textil y que gracias a la aportación de 50 millones de pesos de Fundación Azteca, el apoyo del Gobierno del Estado de Puebla y del Gobernador Rafael Moreno Valle se remodeló y acogió en sus instalaciones a la OSEA y a la Dirección Artística Nacional del proyecto Esperanza Azteca.²⁰

La Constancia Mexicana alberga en sus espacios a 4 coros y 4 orquestas sinfónicas, un museo dedicado a la música (La Casa de la Música de Viena en Puebla) y también al Instituto Superior de Música “Esperanza Azteca”. Representando una muestra del logro y poder que se genera para mantener una organización y avance musical del programa de coros y orquestas sinfónicas Esperanza Azteca.

5.2.1. OSEA Quintana Roo.

Sede de la orquesta: Escuela Alfredo V. Bonfil- Cancún, Quintana Roo.



Escuela primaria Alfredo V. Bonfil -Sede OSEA Quintana Roo (Martes 3 de febrero 2015)

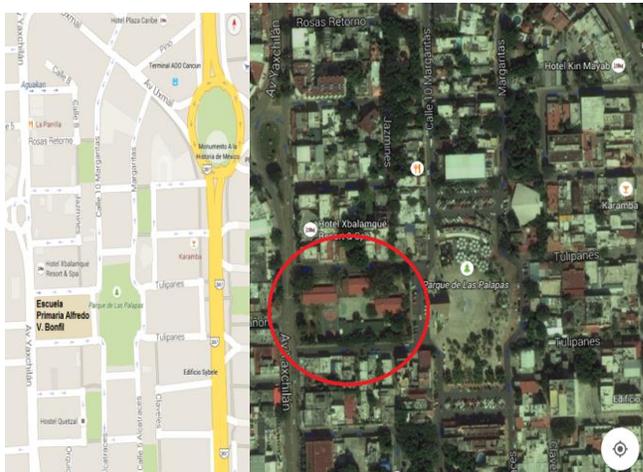
²⁰ < <https://www.youtube.com/watch?v=CAMdFKSn7go> > [19 de junio de 2015]

El trabajo de campo en la sede de la OSEA Quintana Roo, consistió en 2 periodos de tiempo, el primero se realizó del 8 al 21 de octubre del 2014; y el segundo periodo fue del 2 al 18 de febrero del 2015.

La instrucción musical se imparte de lunes a viernes en un horario de 3:00 a 7:00 PM en la escuela primaria Alfredo V. Bonfil Pinto, cuya dirección es Súper Manzana 22, Calle Gladiolas Ret-7 Margaritas, Cancún. CP. 77500, Municipio Benito Juárez, Quintana Roo.

La ubicación de la Sede es céntrica, un referente clave es la cercanía al Parque de las Palapas, el cual es un espacio utilizado para eventos y actividades culturales. De parte del Gobierno de Quintana Roo se ha presentado la Orquesta Sinfónica del Estado y de parte de la comunidad la gente se ha apropiado de este espacio para la práctica del teatro, danza aérea, venta de dulces y postres típicos. (Ver mapas A, 1. A,2).

Cabe mencionar que aunque las actividades realizadas en este parque hacen que no sea un espacio vacío, el parque también ofrece tanto para turistas como para gente local un punto rojo para la compra y venta de drogas y además negocios clandestinos.



Mapa A, 1

Mapa A,2 OSEA QROO

La escuela primaria es un edificio conservado, con patio y salones alrededor, todo en planta baja, no es muy grande pero tiene un tamaño suficiente para albergar a más de 200 niños. Está pintada de blanco con rayas verdes y rojas, las puertas y ventanales de los salones son de madera, y aunque cada aula cuenta con pequeños ventiladores se percibe un fuerte calor.

Los alumnos llegan acompañados de sus padres ya sea en auto o caminando, mientras Sergio el portero les da la bienvenida a todos los niños y jóvenes, surge un desfile de niños que llevan uniformes de colegios privados, tales como el “Británico”, “La Salle”, “Anáhuac”, mientras otros pocos portan uniformes de escuelas públicas.



(Entrada a Clases en la OSEA Quintana Roo, 5 de febrero 2015).

En la primera etapa de campo pude observar un mayor entusiasmo en la asistencia de los alumnos y en su puntualidad. En las fechas del 2 al 18 de febrero del 2015, que fue mi segunda estancia, observé el desgano y falta de compromiso en algunos de los asistentes, tanto en maestros como alumnos. Esto pudo ser consecuencia de la falta de un Coordinador Local en ese entonces, y el hecho de que la orquesta había pasado por la etapa del Debut²¹, de la cual hablaré más específicamente en el capítulo 6.

²¹Concierto en el cuál la OSEA se vuelve parte ya una Orquesta “oficial” del proyecto “Esperanza Azteca.”

Alrededor de 14 maestros son los encargados de impartir clase en esta OSEA, la mayoría no son originarios de Cancún, estos vienen de diferentes precedencias como Cuba, Estados Unidos, Xalapa, Morelos, Distrito Federal y Chetumal.

Creo que es necesario señalar la identidad multicultural de la ciudad de Cancún y de la OSEA, recordando que en toda sociedad en la que conviven diferentes colectivos culturales, estos intentan coexistir en comunidad intentando y a la vez conservar algo de su identidad “original”.²² Parte de la identidad multicultural de la orquesta tiene que ver con factores como que profesores, alumnos y padres han llegado a la ciudad Cancún de diferentes lugares de la república o de países como Argentina y Cuba; otro factor que influye a esta identidad multicultural es el continuo contacto con el turismo otorgándoles saberes de diferentes las partes del mundo.

En el horario establecido cada maestro está encargado de impartir su clase instrumental o coral, de acuerdo a su especialidad. Las dinámicas de clase son grupales, las cuales pueden consistir en más de 5 niños por salón con edades y conocimientos musicales diferentes en la ejecución del instrumento.

En el caso de la OSEA Quintana Roo, los grupos con mayor cantidad de alumnos son las cuerdas y el coro. Para el coro ha sido más sencillo dividir las clases entre los más pequeños de 3 a 4:30 pm y los adolescentes de 5 a 7pm. Es así, como el profesor Noé, encargado del Coro, ha podido desarrollar más fácilmente las habilidades y la voz de más de 70 niños a su cargo.

Las cuerdas con 5 maestros en sus respectivos instrumentos, han tenido que adecuarse a los horarios y espacios que les otorga la sede, ideando un sistema de turnos entre los niños más avanzados y los nuevos. Usando parte de los patios y jardines de la escuela primaria, dividen sus clases dentro del salón y fuera de él.

²²< <http://www.ram-wan.net/restrepo/hall/la%20cuestion%20multicultural.pdf>> [19 de junio de 2015].

Puede que a los avanzados les toque fuera mientras el maestro trabaja con los nuevos o viceversa.

Este tipo de sistema, que han adoptado algunos otros maestros con alumnos nuevos ha ocasionado que algunos de los padres asistentes a las juntas y clases abiertas, reclamen un abandono de sus hijos por parte de los profesores.

El Director de la OSEA Quintana Roo es el flautista Gerardo Tlapa, cuya personalidad y carisma logra un ambiente relajado y didáctico en los niños. Esta energía es un continuo devenir por parte de los integrantes de la OSEA, ya que tanto los maestros y estudiantes, en su mayoría adolescentes, bromean, gritan, son expresivos y despiertos. Es esta esencia la cual da personalidad a la OSEA y es Tlapa, quien toma la batuta y logra trabajar con este dinamismo.

En los *tuttis* donde se despliega toda la energía del coro y la orquesta, se nota también, la falta de un lugar adecuado para llevarlos a cabo. El patio central ocupado para la realización de estos ensayos, no cuenta con un techo que impida que el fuerte sol de la ciudad de Cancún caiga sobre los niños. Asimismo, al no contar con el inmobiliario fijo, es necesario que los niños transporten sillas, atriles e instrumentos hacia el lugar de trabajo, y en el caso de las percusiones puede ser un trabajo pesado.



(Ensayo de la sección de cuerdas, foto tomada de la página oficial de Facebook OSEA Quintana Roo.)

Como mencioné anteriormente, en el periodo de trabajo de campo del 2 al 18 de febrero del 2015, la ausencia de un Coordinador Local que se encargara de las tareas administrativas o de la logística de organización desencadenó un ambiente de desorden en la OSEA. Asimismo, las diferentes actividades de los que tienen los profesores dentro y fuera de la sede, y el paso reciente del debut, provocaron un ambiente de desánimo por parte de los participantes.

Surgieron problemas como: pérdida de interés de los niños en asistir o en tocar las piezas del repertorio inicial, presión de parte de los padres para que los maestros enseñen solfeo, historia de la música y demás conocimientos musicales, cambio de los niños a otro instrumento, y la pérdida de integrantes de coro; también surgió el tema sobre los niños que quieren tocar en eventos o con otros maestros de música.

5.2.2. OSEA Nayarit.

Sede de la Orquesta: Casa de Colores- Tepic, Nayarit



Retiro cristiano “Casa de Colores” -Sede OSEA Nayarit (Lunes 2 de marzo 2015).

El trabajo de Campo en la OSEA Nayarit consistió en dos estancias de campo que fueron realizadas del 10 al 22 de noviembre 2014 y del 2 al 19 de marzo 2015.

La Sede de la Orquesta Sinfónica se encuentra en “Casa de Colores”, un recinto cristiano ubicado en la Calle esperanza número 30, colonia Miguel Hidalgo, entre

calle Independencia y Avenida Insurgentes, de la ciudad de Tepic, Nayarit. (Ver mapa B, 1 y B, 2).



B,1

B,2 OSEAN

Este espacio es rentado por Fundación Azteca para el aprovechamiento de la orquesta y coro nayarita. Más de 10 profesores residentes del Estado de Nayarit, la mayoría oriundos de éste, imparten clases de lunes a viernes con un horario de 4:00pm a 8:00 pm.



(Entrada a clases OSEA Nayarit, 10 de noviembre 2014)



(Patio principal OSEA Nayarit, 10 de noviembre 2014).

En ese horario se imparten diversos saberes musicales que van desde aprender un instrumento y cantar en el coro, hasta clases de solfeo y apreciación musical para los nuevos integrantes. Entre sus actividades también se encuentran los *tuttis*. Después de tres años de actividad, se diferencia de la OSEA Quintana Roo por los ensayos más continuos y un repertorio con un mayor grado de dificultad técnica.

El espacio donde se realizan estas actividades es amplio. La sede cuenta con bodega y salones para cada instrumento, mismos que comparte con el recinto cristiano, además de una oficina para labores administrativos que es solamente de uso exclusivo de la OSEA.

El salón para el *tutti* es el salón de usos múltiples y salón de percusiones. La ventaja de este amplio espacio es que ayuda a la buena agrupación de la gente, los instrumentos pesados no se mueven para los ensayos generales, además de contar con una buena acústica y un buen aislamiento sonoro.



(Tutti, OSEA Nayarit. 19 de noviembre 2014).

La encargada de la OSEA Nayarit es la profesora Fátima Corona que funge como Directora de la sede. Violinista y Originaria de Tepic, transmite energía, astucia y fuerza a los niños. Su carácter logra motivar a la orquesta y en algunas ocasiones abrumar a los participantes que no son tan disciplinados, hay ocasiones en que ha cancelado los ensayos porque no todos los alumnos y maestros están poniendo atención.

La OSEA Nayarit ha venido a ocupar un lugar importante en el campo musical en un Estado donde hay poca enseñanza musical y escasa ejecución orquestal. Existen algunas orquestas de cámara pertenecientes al INBA o a la UAN (Universidad Autónoma de Nayarit), que cuenta con una nueva escuela de música; sin embargo, aún no logra integrar una Orquesta Sinfónica. Es así como profesores pertenecientes al equipo de la OSEA Nayarit, también complementan sus estudios o imparten clases en los limitados espacios artísticos de la zona, como por ejemplo la profesora Fátima, quien también es profesora de la Licenciatura de Música en la UAN.

Si bien es verdad que los conocimientos musicales que se imparten en la sede de la orquesta provienen de una estructura propuesta por Fundación Azteca, es importante destacar que estos conocimientos son reproducidos localmente ya que, en su mayoría, los profesores provienen y se han desarrollado en el mismo contexto musical nayarita.

Hay que reconocer que los profesores desempeñan un papel importante para el funcionamiento de la orquesta. Es cada maestro quien frente a su grupo desarrolla dinámicas y estrategias para que el modelo de Orquestas Sinfónicas Esperanza Azteca se adapte al contexto y personalidad de los niños.

Parte del buen funcionamiento de la sede también se debe a la experiencia acumulada y a la habilidad de los directivos y coordinadores para adaptarse a nuevas situaciones, por ejemplo la deserción e inclusión de nuevos integrantes. Gracias a esto la OSEA Nayarit ha logrado que siempre esté progresando con nuevas ideas.

Un ejemplo de esto es que la orquesta ya cuenta con una organización de los horarios y los espacios. Se dieron a la tarea de incorporar grupos como cantera, 1,2 y 3 para los alumnos principiantes, organizándolos dependiendo de su edad en Orquesta A y Orquesta B; además de solfeo para todos los estudiantes.

Los profesores tienen juntas periódicas, la Directora Fátima organiza y propone las metas a plazos de tiempo definidos como el repertorio, los próximos conciertos y las actividades recreativas que también son parte de las actividades de la OSEA.

Cada familia de instrumentos de la orquesta cuenta con un coordinador, quienes se encargan de la organización interna de las diferentes secciones. Esta medida ayuda también a que sea más fácil resolver cuestiones prácticas como la recaudación de fondos para arreglar instrumentos averiados o comprar material para fotocopias.

Algunas de las herramientas que utilizan para conseguir recursos financieros son conciertos y los llamados “domingos familiares”, que son kermeses donde se realizan juegos, actividades didácticas y donde los padres de familia aportan comida para generar ingresos.

Es necesario generar ingresos porque la orquesta no cuenta con el apoyo suficiente por parte del Estado de Nayarit, el cual ha quedado distanciado de Fundación Azteca. Esto resalta la condición del Estado a nivel República mexicana, pues tanto en educación²³ como en otros ámbitos ha quedado rezagado, lo cual afecta de alguna manera, al desarrollo de la Orquesta. Tal como lo menciona una profesora de la OSEA Nayarit:

“Específicamente aquí en Nayarit, nos hace falta que nos tomen más en cuenta, como que no sé si por la distancia, o porque Nayarit a nivel estado no destaca mucho en ningún sentido. Hace falta que sean más parejos (refiriéndose a la Fundación Azteca)... hace falta el apoyo.”

5.2.3. Entre las dos OSEAS (Quintana Roo y Nayarit)

Atravesado por el mismo programa social de Coros y Orquestas Sinfónicas Esperanza Azteca, los diferentes contextos culturales (Quintana Roo y Nayarit) han reaccionado y se han adaptado de maneras diferentes. Tanto en la OSEA Quintana Roo como en la OSEA Nayarit se ha generado un espacio para

²³ En 2004, el 53.3% de la población del estado de Nayarit, estaba considerada con rezago educativo. << http://www.pa.gob.mx/publica/rev_44/estadisticas/estad%C3%ADsticas.pdf>> [02 febrero 2016]

desarrollar habilidades musicales donde la convivencia crea relaciones sociales muy fuertes.

En varias OSEA observo esta coincidencia: la importancia de las sedes como espacios de sociabilización. Lugar donde se generan redes de confianza, amistad y amor; donde los niños pueden desarrollar no sólo su musicalidad sino también su carácter social y personal. Pero es también un lugar donde el desarrollo musical se adapta a un modelo económico, como es el caso de la ciudad de Cancún, con sus eventos turísticos-musicales, recreativos y actividades en la zona hotelera.

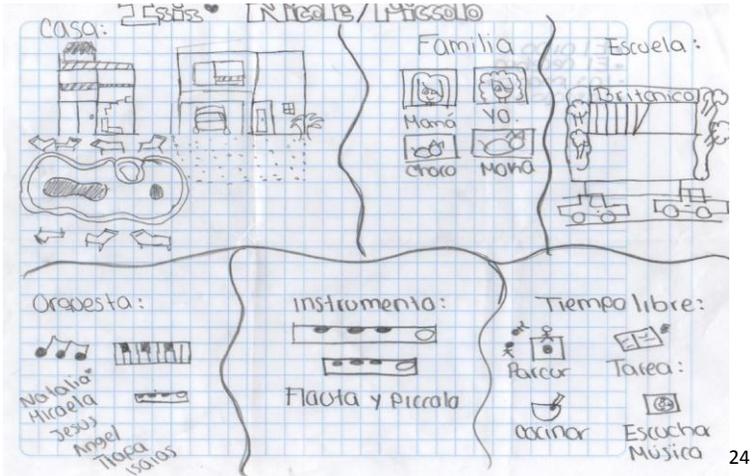
Teniendo esto en cuenta, los profesores han reflexionado sobre los conocimientos que brindan y la manera en como los alumnos pueden desarrollarse en diferentes ámbitos de la vida. No todos los niños desean ser músicos profesionales, y tampoco es la meta del programa “Esperanza Azteca”.

Por ejemplo un caso que surge en una entrevista con una profesora de la OSEA Nayarit:

“Aprenden un oficio, sin querer, niños de escasos recursos que tal vez no pueden seguir estudiando o que en su casa no tienen una atención. [Es el] caso de un alumno que tengo, que tiene que ir a trabajar de 7 de la mañana a 3 de la tarde y de ahí irse a la orquesta. Bueno si tú tocas un instrumento te puedes ir a la calle y ganar lo que ganas en una semana en un día, en dos horas o tres. Entonces para ese tipo de niños de ese sector económico, pues es muy bueno porque ya les estás enseñando un oficio, una profesión.”

Esta entrevista me hace reflexionar sobre la manera en cómo los conocimientos otorgados por parte del proyecto “Esperanza Azteca” cuentan con limitaciones que están fuera de su alcance, ya que la orquesta se encuentra insertada en un contexto y estructura político-cultural. Donde la práctica orquestal profesional no es accesible para la mayoría de los mexicanos y que el tocar un instrumento musical se llega a desarrollar como un “oficio”, obteniendo bienes económicos inmediatos, como es el caso del contexto nayarita donde a los niños les ayuda a combatir la vulnerabilidad económica que presentan.

En la OSEA Quintana Roo en el contexto que se desarrolla la OSEA, los niños asistentes muestran una forma de vulnerabilidad que no es de carácter económico ni de educación, pero si encontramos casos de violencia, discapacidad y en algunos casos de abandono por parte de los padres. Muchas de las familias de los niños y jóvenes se desarrollan en una estructura no “tradicional”, donde la madre soltera, padre soltero, o ambos, trabajan para una economía como la de la ciudad de Cancún, los niños frecuentemente se encuentran solos o en actividades extraescolares más allá de la OSEA.



²⁴Dibujo obtenido en taller: “Monografías de vida”. Cuyo objetivo era que los niños a manera pictográfica mostraran su estructura familiar y vida cotidiana. [4 de febrero 2015. OSEA Quintana Roo].

Quisiera mencionar la importancia que tienen los profesores de ambas sedes para identificar los diferentes casos de vulnerabilidad y canalizar los problemas de los niños en habilidades musicales. Es así como los profesores también han creado lazos con sus alumnos, y aunque el entusiasmo es evidente en la mayoría de los profesores, algunos de estos piden un mayor apoyo como empleados de Fundación Azteca. Tal y como lo comenta un profesor de la OSEA:

“En la cuestión docente el hecho de no poder contar con servicios médicos que nos ayuden a nuestra integridad física, es algo que hace falta poner un poco de énfasis, y solucionar esa parte, no tenemos seguridad social, no podemos calificar para beneficios de programas federales como FOVISSSTE, a adquirir vivienda, no poseemos antigüedad, esos aspectos deberían de cambiar y hacerlos positivos.”

Creo de manera personal que tener derechos laborales sería un cobijo de Fundación Azteca que motivaría y ayudaría a los profesores a desenvolverse de mejor manera.

5.3. El poder del discurso público.

Para poder entender el peso que tiene el discurso oficial “Esperanza Azteca” sobre el desarrollo del programa de orquestas sinfónicas, es importante analizar la manera en que un discurso “... posee un valor para una colectividad, que implica creencias y convicciones compartidas...” (Iñiguez, 2006: 109). El desarrollo del discurso depende de qué tanto las personas involucradas en el campo crean en él y que lo reproduzcan.

En el programa de Orquestas y Coros Sinfónicos “Esperanza Azteca”, Fundación Azteca ha manejado y construido un discurso de oportunidad para los niños a

través de la enseñanza musical: "...impactamos favorablemente a familias y comunidades de miles de niños y jóvenes, en todo el territorio mexicano y demás países donde opera Fundación Azteca de Grupo Salinas, para contribuir a la transformación y fortalecimiento del tejido social, principalmente en comunidades vulnerables..."²⁵ A partir de ello, se han creado métodos de enseñanza, la difusión y reproducción de una experiencia artística cuyo objetivo es, una transformación social y espiritual.

Hay que tener en cuenta que el discurso oficial "Esperanza Azteca", esta insertado dentro de un contexto político, económico, histórico y cultural y sería un error no analizarlo dentro de este. En primer lugar debemos recordar que los valores artísticos, estéticos y sociales en los que se basa la ideología del programa tienen como estructura la idea de la enseñanza e interpretación de un coro y orquesta sinfónica tradicional de las escuelas europeas, que corresponde a una estética de la llamada "alta cultura". Tal y como nos ha mencionado Pierre Bourdieu en su ya aclamado texto la "Distinción" que "...no existe nada que permita a uno afirmar su "clase" como los gustos en música, nada por lo que se sea tanto por lo que se sea tan infaliblemente calificado, es sin duda porque no existe práctica más enclasante, dada la singularidad de las condiciones de adquisición de las correspondientes disposiciones, que la frecuentación de conciertos o la práctica de un instrumento de música "noble" (Bourdieu, 2006 : 16).

Es importante mencionar esto porque en el contexto mexicano las orquestas sinfónicas y la música "clásica" le han dado un estatus social más elevado que otro tipo de música, tal como lo mencionamos en el capítulo anterior la música aprendida desde las aulas y con instrumentos orquestales, tiene una carga simbólica referente a lo bueno, espiritual y transformador. En palabras de Bourdieu "...ser "insensible a la música" (este tipo de música) representa, sin duda, para un

²⁵< <http://www.esperanzaazteca.com/contenido.aspx?p=Visiones>> [9 de junio de 2015]

mundo burgués que piensa su relación con el pueblo basándose en el modo de relacionarse el alma y el cuerpo, algo así como una forma especialmente inconfesable de grosería materialista...” (Ídem).

Es claro, que el discurso de la música “clásica”, con carácter espiritual ha estado en nuestra ideología antes de que Fundación Azteca la incorporara para sus propios objetivos. En el contexto en el que vivimos el “hacer música” y sobre todo música “culta” es un tema de talento, suerte y oportunidades. Aunque esto podría caer en el misticismo, son ideas que están en el imaginario social y son base firme para la reproducción del discurso “Esperanza Azteca”.

Sentando la base de que la música juega un papel transformador, la idea de una música académica instaurada en el orden y disciplinamiento es funcional. Evidenciando las relaciones de poder ejercidas con un fin determinado, las cuales no pueden limitarse sólo a la palabra, deben, por decirlo de alguna manera, llevarlos a la práctica y desarrollarse en espacios que legitiman estas ideas, tales como teatros, escenarios, internet y por supuesto en la televisora TV Azteca. Debemos recordar que “... la cuestión de la legitimidad está inscrita hasta en el estado práctico de la existencia de una pluralidad de poderes concurrentes que hacen surgir inevitablemente la cuestión de su propia justificación...” (Bourdieu, 1999: 392).

Las instituciones de poder tal como es Fundación Azteca, se encargan de otorgar y legitimar los saberes y las prácticas. Es de gran importancia mencionar esto, porque el programa “Esperanza Azteca” al ser un proyecto social e inclusivo, no debería generar y promover solo una manera de ser humano y ser músico, esto podría ocasionar a lo que llamamos en las ciencias sociales como una violencia simbólica, que es aquel poder que “...logra imponer significados e imponerlos como legítimos disimulando sus relaciones de fuerza en las que se basa su fuerza, agrega su propia fuerza, es decir, una fuerza específicamente simbólica...” (Bourdieu y Passeron, 1996: 27).

Al hablar de una violencia, no nos referimos a una violencia física, sino que la violencia ejercida desde la acción pedagógica, “...es objetivamente un violencia simbólica en cuanto impone, a través de un poder arbitrario, una arbitrariedad cultural” (Ídem).

Fundación Azteca tiene a su disposición mecanismos de gran impacto social. Un ejemplo de esto es el papel de la televisora para impulsar el proyecto. Teniendo en cuenta que en México 41% de las personas se dedican a ver televisión en su tiempo libre²⁶ y que TV Azteca es la segunda televisora más fuerte en México²⁷, la televisora ha sido fundamental en la difusión de la información de audiciones, entrevistas y conciertos que se llevan a cabo, siendo una gran motivación para que los niños se desarrollen en estas orquestas.



(Coro de la OSEA Quintana Roo visita a televisora en Cancún, para promover el debut, 13 de octubre 2014).

²⁶ < <http://cinco-itesm.com/catedraTelevisa/indica1.html> > [16 de junio de 2015]

²⁷ < http://www.milenio.com/negocios/empresa-gana-publicidad-mercado-Tv_0_281372246.html > [16 de junio de 2015]



(Grabación del video promocional del debut de la OSEA Quintana Roo. Foto obtenida de la página oficial de Facebook OSEA Quintana Roo.)

Otro factor importante para que se desarrolle el discurso oficial, ha sido la educación y la disciplina impartida en las aulas de las sedes, las prácticas corporales y técnicas musicales específicas han logrado incorporar a la vida de los asistentes una idea de formación desde la música.

Entendiendo las prácticas corporales como “...sistemas de acción en la medida que están habitados por el pensamiento, implican una racionalidad o regularidad que organiza el hacer de los sujetos, tienen un carácter sistemático (saberes, poder, ética), son de índole general y recurrente, por ello constituyen una experiencia o un pensamiento” (Muñiz, 2010: 38). Estas prácticas ayudan a desarrollar y movilizar el discurso oficial.

A partir de una institución firme como es Fundación Azteca, con recursos como son los medios de comunicación masiva (internet y televisoras), además de poseer capital económico y cultural²⁸ reproduce una ideología sobre la música

²⁸Conceptos de Bourdieu que hacen referencia a “...la competencia cultural, aprendida mediante la naturaleza de los bienes consumidos y la manera de consumirlos, [y que] varían según los campos a los cuáles se aplican. (Bourdieu, 2006: 11).

“clásica”, donde se recrea la importancia de un tipo de valores y también el poder de la Fundación.

El que los niños interioricen y asuman el rol de acreedores al programa es también un mecanismo de legitimación y un juego de poder, donde las dos partes se complementan para hacer “efectivo” y funcional el programa de Orquestas y Coros Esperanza Azteca. Tal como nos ejemplificó Lévi- Strauss al hablar de una curación shamánica en su texto la “eficacia simbólica” la “cura”, en realidad no importa si proviene de una realidad objetiva sino como “...“la enferma cree en esa realidad, y es miembro de una sociedad que también cree en ella...” (Leví-strauss, 1995: 22) es así como la eficacia “...apela simultáneamente a dos planos, el propiamente simbólico y el social. [...] Esta operación se desarrolla en un nivel distinto al lenguaje articulado propio del discurso consciente...” (Olavarria, 2012: 161). Así pues, tal como la cura shamánica que nos menciona Lévi-Strauss, necesita una sociedad que crea y reproduzca estos elementos simbólicos para que se haga efectiva. Así como, el programa “Esperanza Azteca” necesita del imaginario social sobre las orquestas para que pueda seguir reproduciéndose y aplicándose.

EL CUERPO EN LA MUSICA

“...Sería erróneo interpretar la insistencia en la corporeidad de nuestras experiencias musicales como un intento ingenuo de sustituir la razón por el cuerpo, o la racionalidad intersubjetiva por la experiencia subjetiva. El cuerpo no está en la mente, ni la mente está en el cuerpo: ambos fenómenos están a tal punto imbricados en la vivencia musical que es difícil- y probablemente innecesario- crear representaciones “claras y distintas” del uno y del otro...” (Pelinski, 2009: 29).

De manera etnográfica, refiriéndonos únicamente a las OSEA Quintana Roo y Nayarit, en este capítulo trato de analizar y explicar cómo se ve la música desde el cuerpo, como los niños son disciplinados y de qué manera aparecen marcas corporales como traducciones de prácticas y enseñanzas; mismas enseñanzas que son apropiadas y reproducidas para confirmar el discurso oficial.

También hablaré de la experiencia que son los conciertos, la ritualidad que aparece en ellos y la importancia de esta para lograr comunidad y hábitos determinados. Como mencioné en los primeros capítulos de esta tesis, al analizar esta etnografía con la teoría antropológica del performance tiene como objetivo entender la importancia de los niños como actores sociales que adoptan un papel determinado, el cuál representan y ritualizan para incorporarlo a su propia subjetividad.

6.1. Disciplina.

Desde la perspectiva de Michael Foucault la disciplina consiste en “...métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad...” (Foucault, 2009:159). Me atrevo a indagar sobre las disciplinas por las cuales son sometidos los cuerpos de los músicos para un fin estético, político y económico determinado.

Siguiendo la hipótesis de Pelinsky (2009), en la cual el cuerpo de los músicos se entrena de igual manera que un atleta o un bailarín, el contexto de las OSEAS me ayuda a ejemplificar esta idea, ya que pude darme cuenta gracias a talleres-participativos, entrevistas y a la observación participante (método del cual el antropólogo se ayuda para un constante análisis), la manera en la cual los cuerpos *dóciles*²⁹ de los niños eran sometidos a técnicas para la ejecución musical.



(percusionistas, OSEA Nayarit, 17 de marzo 2015.)

²⁹ El término cuerpos *dóciles* es propuesto por Michael Foucault en el texto *Vigilar y Castigar* (1975), a partir de la idea de la formación y desarrollo de habilidades corporales en los soldados con objetivo de guerra.

Desde el momento en que pude observar las clases de las OSEA, empecé a notar que los profesores mencionaban la importancia de ser disciplinados para lograr a tocar un instrumento y ser mejores músicos, en ocasiones, los profesores se dirigían a mí ejemplificando con un niño la manera para aprender a tomar un instrumento. También me hablaban de la importancia de valores como el respeto y la responsabilidad continua para avanzar.

La música a fin de cuenta es disciplina, porque si no tienes una disciplina marcada en cuanto a tu desarrollo instrumentista, pues tu capacidad no va a crecer... (Entrevista profesor OSEA Nayarit).

Para comenzar con esta idea, me gustaría aclarar que la manera de elegir el instrumento es un proceso personal por parte de los participantes, aun así, gracias a las entrevistas realizadas y a los talleres participativos logré vislumbrar que en la elección juegan factores como el status social del instrumento, el contexto, la presión de los padres y sobre todo el sonido que produce. Para los niños y jóvenes, el sonido del instrumento ha sido pieza clave para elegirlo, desde las sensaciones físicas que les genera escucharlo, hasta lo que representa para ellos su sonido y ejecución.

En el caso del coro, la elección de pertenecer o no tiene que ver con otros factores, aunque está presente la manera en cómo se sienten los niños al cantar, también se involucran aspectos como la edad de los niños y la metodología de los profesores.

En el caso específico de la OSEA Quintana Roo donde el número de integrantes del coro es grande y la edad de los niños oscila entre 5 a 20 años, la energía y entusiasmo que el Profesor Noé, encargado del coro, pone a sus clases y la

manera en como contextualiza las canciones que interpretan, ayuda a que sus alumnos se identifiquen con lo que cantan y que les guste hacerlo.

6.1.1. Disciplinas Corporales.

En las dos diferentes OSEAS donde estuve trabajando, la metodología para la enseñanza para la ejecución de un instrumento cambia según el profesor que estuviera a cargo, adecuan sus propios saberes musicales mismos que transmiten a sus alumnos, pero teniendo claros los objetivos de Fundación Azteca. Así, se les enseña a adecuar su cuerpo para amoldarse al instrumento que por elección propia van a estudiar. En el mes de marzo de 2015 en el cuál estuve trabajando en la OSEA Nayarit, tuve la oportunidad de presenciar un proceso en el cuál, nuevos integrantes se estaban incorporando a la Orquesta y Coro Esperanza Azteca. Por lo tanto pude observar las técnicas de enseñanza que tienen los profesores.

Por ejemplo la profesora de flauta en la OSEA Nayarit, aplicaba una metodología de enseñanza a dos de sus nuevos alumnos que consistía en ir “armando” o integrando poco a poco la flauta a su persona. En primer lugar, les pidió una botella de plástico para que aprendieran a soplar adecuadamente en el orificio, después de una semana y si la emisión de aire era correcta, pasaban a un siguiente paso donde se les otorgaba la parte de la embocadura, donde seguían haciendo ejercicios para fortalecer el sonido. Poco después se armaba toda la flauta y comenzaban con las escalas. Todo este proceso iba acompañado de la formación de la postura correcta, es decir, cada paso mencionado lo realizaban recargados en la pared para que sintieran su espalda erecta.



(Clase de Flauta OSEA Nayarit 17 de marzo 2015).

Otro ejemplo que puedo mencionar, fue la forma en que el profesor de corno enseña a los niños a tocar. Debe haber una posición “natural” para que no se lastimen, una correcta columna de aire, en la cual, toda la caja torácica se involucra con el movimiento de la boca para lograr un tono correcto.

“Se les enseña la postura, la emisión de aire... en este caso, el corno es un instrumento circular de aliento, la emisión de aire, la afinación, la digitación que van a utilizar, la vibración de labios que es lo más importante en un instrumento circular, esa es la cuestión física y el la cuestión emocional, trato de hacerlos analizar lo que ellos están produciendo, al momento de producir un sonido trato de

decirles ¿qué sientes cuando estas tocando esa nota? ¿Te gusta? ¿Crees que puedes mejorarla? Utilizo metáforas al explicarles por ejemplo: un sonido suave, cálido es como si el sonido tuviera textura y si se pudiera tocar sería como un peluche... un terciopelo, ese es el sonido que se necesita para el corno... Yo les digo enamórense de su instrumento, con pasión... que lo interioricen que no solo se mecánico ni tocar por tocar”. (Profesor Rodolfo, OSEA Nayarit).

Esto me recuerda a lo que nos dice Rafael Sánchez (2013), cuando nos habla de las conductas aprendidas culturalmente y las no-aprendidas (instintivas) y como están en constante relación. “... El caso actual de nuestra especie, podemos decir que ha sido provista por condiciones biológicas para construir conocimiento y, a su vez controlar sus comportamientos...” (Sánchez, 2013: 77). Conductas no-aprendidas que él menciona como reírse, enojarse, llorar, se transformaron en dinámicas de aprendizaje social, que se alteraron y se simbolizaron. Así mismo pasa con el hecho de saber respirar y exhalar o de producir un sonido, aunque parecen mecanismos meramente biológicos, al generar un emoción, el humano los adopta, simboliza, les da un objetivo y los reconstruye.

Estas técnicas también han logrado que los niños no se lastimen físicamente, pues el instrumento al ser un objeto externo a su cuerpo puede hacer que al principio se tenga dificultades para adaptarse a él. Una de las técnicas más utilizadas por los profesores, para que los alumnos comiencen a tener la postura adecuada, es la ponerlos frente del espejo. Según el profesor de violín de la OSEA Quintana Roo Mario Contreras, también ayuda a concientizar su cuerpo visiblemente para que luego ya inconscientemente se logre una buena postura.

Esto arroja información de cómo tocar un instrumento ayuda inevitablemente a un desarrollo psicomotriz, cognitivo y también simbólico, en el cual se desarrolla una conciencia corporal y espacial. Otro ejemplo clave surgió después de realizar un taller de “sombras” en la OSEA Nayarit, en el cual los niños utilizaron pliegos de papel kraft para marcar su contorno corporal.

Esta actividad fue realizada el 9 de marzo de 2015 y contó con el apoyo de los profesores y alumnos de la OSEA Nayarit, prestándome espacio y tiempo para llevarla a cabo. Así pues, trabajé en un salón con alumnos de los diferentes instrumentos y del coro, pidiéndoles que rellenaran su sombra con las partes importantes de su cuerpo para tocar el instrumento, así como con las marcas que el instrumento les había dejado en su cuerpo, como callos o cicatrices.

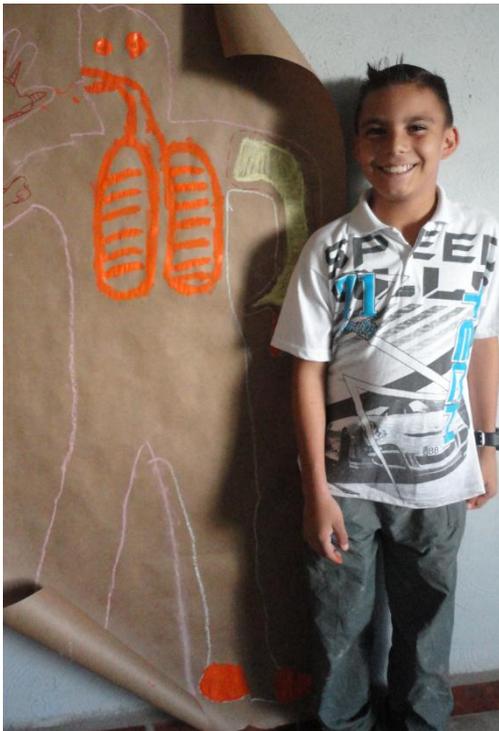
A parte de lograr un mayor acercamiento a responder las preguntas de investigación, la actividad se enriqueció al momento en que acababan de dibujar y pasaban al frente a explicar su dibujo, ya que no solo yo aprendía cómo hacían funcionar el instrumento con su cuerpo, sino que los demás compañeros preguntaban y participaban sobre esto.



Actividad de Sombras. OSEA Nayarit. (Lunes 9 de marzo 2015)

Este ejercicio ayudó a darme cuenta cómo los niños han descubierto su propio cuerpo a partir de tocar un instrumento. Así, este taller también me hizo saber, cómo el tocar un instrumento no solo se limita a la parte obvia del cuerpo, sino, que ejecutar hace que se unan diferentes partes y formas de pensamiento como el psicomotriz y el deductivo.

Un ejemplo de lo dicho anteriormente fue el caso del alumno de trompeta llamado Alan, quien mencionó las partes importantes de su cuerpo que fueron: los pulmones, su boca, sus brazos, dedos y para sorpresa mía también mencionaba los ojos para ver la partitura y el pie para marcar el ritmo. Mencionaba la manera en cómo él pensaba con diferentes partes para lograr hacer un trabajo completo con el cuerpo al tocar. Hizo hincapié en como vio desarrollar una marca en su dedo meñique por el continuo frote del instrumento, y cómo ahora sabía dónde colocar exactamente el instrumento sobre su mano.



Sombra de Alan de Trompeta. OSEA Nayarit. (Lunes 9 de marzo de 2015)

Esto me recuerda la filosofía de Merleau-Ponty cuando piensa sobre “... las diferentes partes de mi cuerpo, sus aspectos visuales, táctiles y motores no están simplemente coordinados [...] todos estos movimientos están a nuestra disposición a partir de nuestro significado en común. Por eso, en las primeras tentativas de presión, los niños no miran su mano, sino el objeto: los diferentes segmentos del cuerpo sólo son conocidos en su valor funcional y su coordinación no es aprendida [...] Este poder me pertenece también para las partes de mi cuerpo que no he visto nunca...” (Merleau-Ponty, 1945: 166).

Merleau-Ponty me hace reflexionar sobre la manera en cómo nosotros podemos sentir partes de nuestro cuerpo que no vemos, pero que el hecho de hacerlas funcionales nos recuerdan que están ahí. En el caso de una alumna de coro llamada Ana que dibujó partes de su cuerpo que eran importantes en su instrumento (su voz), resaltó la importancia de las cuerdas vocales, sus pulmones y su boca.

Este tipo de respuestas, que hacían referencia a las partes del cuerpo que son importantes para cantar, las pude encontrar en un taller realizado en la OSEA Quintana Roo, el cual tenía como objetivo descubrir qué partes del cuerpo los niños utilizaban y pensaban que eran importantes en un coro. El taller lo pude realizar gracias al apoyo del profesor Noé que me dejó trabajar con los integrantes del coro de adolescentes, los cuales tienen una edad de más de 11 años.



Actividad con coro de adolescentes. OSEA Quintana Roo. (Jueves 5 de febrero 2015)

En este grupo les encargué que realizaran una monografía de vida (explicada en el capítulo anterior) acompañada de su comentario sobre lo que consideraban importante para cantar. Aunque la mayoría de los chicos son inquietos, se entusiasmaron por dibujar y cooperaron respetuosamente.



Actividad con coro 2. OSEA Quintana Roo. (Jueves 5 de febrero 2015)

Aunque fue un grupo numeroso, pude notar patrones que se repetían en las respuestas, como la manera de ver a la OSEA como un espacio de amistad y convivencia, la manera en que incluyen la música no solo en la sede de la orquesta; algo más que me parece importante mencionar es la manera que incorporan su cuerpo a la hora de cantar. Por ejemplo en la monografía de una chica que ha tenido un acercamiento más grande con Esperanza Azteca, puesto que participó este 2015 en el concierto nacional que se ofrece para los chicos más sobresalientes de la República.



Monografía de Madeline de Coro 2. OSEA Quintana Roo. (Jueves 5 de febrero 2015)

Otros chicos me mencionaron tanto en el taller anterior como en el de sombras la importancia de la postura, también la emisión y respiración del aire. Las manos, las piernas para sostener su instrumento, así como el hombro. Un estudiante de chelo me decía que también había desarrollado más fuerza física en sus brazos por consecuencia de tocar el instrumento.

En la OSEA Quintana Roo, pude obtener respuestas parecidas con un taller realizado con los integrantes de percusiones. Gracias a la continua convivencia, me di cuenta que entre estos chicos hay un fuerte lazo de amistad y amor, autodenominándose como una familia, donde cada uno de ellos juega un rol importante.

Como dinámica de relajamiento utilicé un juego en el patio de la escuela con globos, cada uno de los estudiantes debía perseguir su globo y no dejarlo caer, aunque la actividad fue un poco accidentada por el aire que había, ayudó para que los chicos se relajaran y se divirtieran.



Actividad Percusiones. OSEA Quintana Roo (Viernes 6 de febrero 2015).

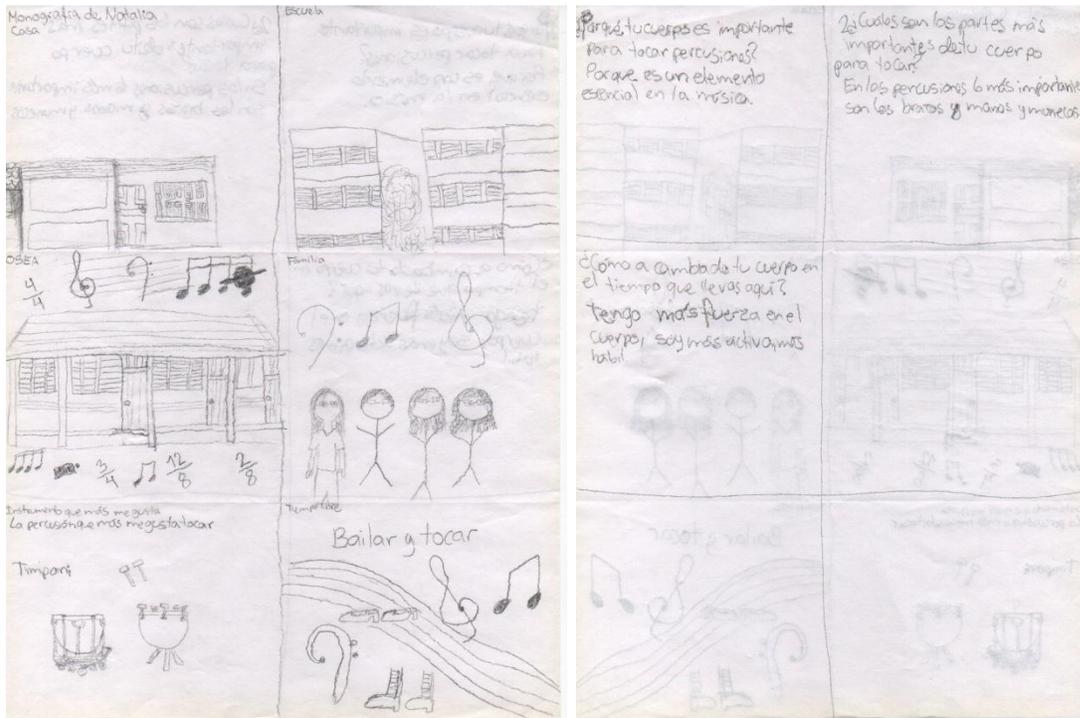
La siguiente parte de la actividad consistía en la realización de la monografía (explicada anteriormente). Como es un grupo pequeño pude poner más atención a sus pláticas y al comportamiento, también se dio la oportunidad para el dialogo más fluido.



Actividad Percusiones. OSEA Quintana Roo (Viernes 6 de febrero 2015).

Un ejemplo que puedo dar a través de la realización de Monografías fue el caso de *Natalia*, una chica más grande que los demás que toma el rol de autoridad entre los chicos que conforman la familia de percusiones. Les dice que se comporten, que sean educados y al mismo tiempo los ayuda con lo que no pueden o no quieren hacer.

Al pertenecer a una familia de músicos hace que priorice la música y en el baile en entre sus actividades. Estudia la prepa abierta y sus padres están de acuerdo que estudie música profesionalmente.



Monografía de Natalia de percusiones. OSEA Quintana Roo (Viernes 6 de febrero 2015)

En este grupo además de la monografía les hice estas tres preguntas:

¿Por qué tu cuerpo es importante para tocar percusiones?

¿Cuáles son las partes más importantes de tu cuerpo para tocar?

¿Cómo ha cambiado tu cuerpo en el tiempo que llevas aquí?

Las respuestas que fueron más comunes fueron: la importancia de su cuerpo como base para tocar, mencionaban a sus manos y sus brazos como las partes más elementales de su cuerpo para tocar percusiones; en efecto su cuerpo había cambiado, contaban que ahora eran más fuertes, ágiles y podían hacer mejor las actividades, como jugar futbol, eso les había ayudado a ser más sociables.

Así mismo, los profesores mencionan como las técnicas musicales que se ejercen en los cuerpos de los niños en las horas de clase también tienen como objetivo:

“Resistencia, capacidad, podemos estar tocando arpegios para desarrollar cierta resistencia... como un atleta [...] es igual con el instrumento, debemos calentar, haciendo escalas, arpegios, para que esa resistencia y condición física que necesitamos la podamos adquirir y tener la capacidad de aguantar cuando sea necesario, hay obras musicales que exigen mucho, mucha resistencia...”
(Profesor OSEA Nayarit).

Dentro de este modo de resistencia y conciencia corporal ya mencionado, también aparece la manera en cómo el tocar un instrumento ayuda a desarrollar o “controlar” su cuerpo. Según Merleau-Ponty “...nuestro cuerpo no es objeto (simplemente) para un <<yo pienso>>: es un conjunto de significaciones vividas (experiencia) que va a su equilibrio. A veces se forma un nuevo nudo de significaciones: nuestros movimientos antiguos se integran en una nueva identidad motriz, los primeros datos de la vista en una nueva identidad sensorial [...] cuyo advenimiento reorganiza de pronto nuestro equilibrio...” (Merleau-Ponty, 1945:170) o podría decirse nuestro propio cuerpo.

Desde la propia experiencia de una profesora, la cual padece de asma, quiso compartir como el tocar un instrumento le permitió controlar la enfermedad por medio de aprender a respirar de diferente manera.

“...En el caso del fagot... yo soy asmática, es mi caso, a mi como asmática que soy me convino porque el asma es que tienes demasiado aire en los pulmones, el hecho de

soltar el aire me ayudó mucho a mi respiración, entonces toda la parte respiratoria, los instrumentos de viento y en mi caso el fagot te ayuda a la respiración y a desarrollar la parte física y la parte mental también, porque aunque se desarrollen las manos y la parte respiratoria, te ayuda a pensar, por ejemplo como vas a hacer un picado, como vas a usar lengua y a la vez el dedo...” (Profesora OSEA Quintana Roo).

Necesariamente hay que hablar sobre la experiencia musical como un involucramiento de los niños con su corporalidad, ya que su audición, su voz y la respiración es entrenada adquiriendo un nivel social y estético. Esta disciplina se ve materializada en huellas físicas. Los informantes me reportaron cambios en su cuerpo como callos, moretones, ampollas, postura y fortaleza. También me mencionaron esas huellas sociales y mentales como su habilidad psicomotriz y emocional.

Al estar en un constante uso de su cuerpo, las técnicas musicales son ritualizadas, se van incorporando de tal manera que adquieren un papel transformador, por ejemplo, cuando a un niño se le enseña a cantar, al principio se le enseña la postura recta que debe adquirir para que el aire entre y salga con facilidad. Luego se le enseña los movimientos de los labios para emitir el sonido que desea producir. Aunque al principio el niño va a estar atento a la escucha y a todos los movimientos que debe seguir al pie de la letra para hacerlo correctamente, va a llegar un momento en el cual va a surgir de manera “natural” sin tener que pensar cada movimiento. Esto nos puede recordar el término de *habitus*³⁰ de Bourdieu.

³⁰ El cual: “...aporta una explicación de cómo se produce la incorporación no intencional y no liberada de las normas...” (Boutler, 1997: 232 en Yábenes, 2015: 71)

Las prácticas y técnicas corporales en las cuales se involucra un objeto externo al cuerpo, como es el caso de los instrumentistas, ayudan a evitar lesiones. A medida de las repeticiones, el cuerpo se va adaptando al instrumento “naturalizando” ciertas acciones.

En las dos OSEA donde estuve trabajando pude notar la manera en como los instrumentistas se adaptaban al instrumento según su nivel y experiencia.

“El instrumento es algo ajeno cuando empiezas a tocar, cuando ya tienes un tiempo tocando, tu instrumento... hay algo que se llama memoria muscular... tú instrumento ya es parte de ti, es como una extensión [...] como que tu mente sin querer tu estas tocando, aunque no toques su mente se va moviendo... a veces olvidad alguna cosa, no piensas mucho en realizarlo pero tus dedos ya saben que hacer...”
(Entrevista de profesora OSEA Nayarit)

Dicho proceso hace que posiciones se vuelvan de alguna manera inconscientes. Tal como nos dice Pelinski: “...Los hábitos de ejecución musical transforman y enriquecen el esquema corporal. Gracias a ellos el instrumento musical se integra al cuerpo como su prolongación: el aprendiz “incorpora” el instrumento a su esquema corporal como una extensión “natural” de su cuerpo [...] el aprendiz sabe ejecutar el instrumento sin saber cómo lo hace...” (Pelinski, 2005:13).

Esta idea del instrumento como una extensión del cuerpo puede sonar mecanicista, y por una parte lo es, puesto que ayuda al humano a lograr cosas que no podría hacer con la simple estructura de su cuerpo. Pero también es una extensión de deseos y emociones como pude observar en el taller realizado en el mes de marzo en la OSEA Nayarit. La actividad consistió en saber cómo los alumnos de la OSEA Nayarit, pertenecientes a las diferentes secciones de la

Orquesta y Coro, pensaban e imaginaban su instrumento, asimismo, cómo se relacionaban con él.

Para esto les pedí que dibujando o escribiendo en una hoja, me respondieran las siguientes preguntas:

¿Qué significa para ti tu instrumento?

¿Qué es lo que más te gusta de tu instrumento?

¿Qué parte de tu instrumento es tu favorita?

¿Cómo crees que suena tu instrumento?

¿Cómo crees que tu instrumento se relaciona contigo?



Actividad de preguntas sobre instrumento. OSEA Nayarit. (Martes 10 de marzo 2015)

A lo largo de esta actividad pude obtener información sobre lo que a los niños les gustaba de sus instrumentos y sobre su personalidad, al momento en que me explicaron su trabajo y me respondieron las preguntas hechas anteriormente, saltaron a mi vista dos instrumentistas. Uno de ellos me comentaba que la manera en que se parecía a su instrumento, como tenía que ver con su persona. Decía que, al igual que él, su violín a veces estaba afinado y otras veces desafinado, “*Yo veces me siento así, unas veces triste y otras feliz*”.

Otra niña me comentaba que ella y su violín siempre estaban juntas, que eran parte de una misma persona, puesto si ella estaba triste, el violín también lo estaba ya que eran un equipo para tocar.

Gracias a esto, me pude dar cuenta que la relación que tenían con su instrumento, también consistía en crear lazos de confianza y amistad. Por ejemplo, en una entrevista realizada a uno de los estudiantes de los más avanzados de la OSEA Nayarit, al preguntar qué tipo de relación tenía con su instrumento me comentaba que:

“El instrumento es una extensión de ti, es algo que siempre va a estar ahí, que siempre vas a estar viendo, estudiando, que nunca se va a separar de ti” (César OSEA Nayarit).

Además de este estudiante, en la OSEA Quintana Roo, tuve la oportunidad de entrevistar a una de las alumnas más avanzadas, que por su gran habilidad en el violín, su edad y sus clases extras con el profesor Mario Contreras, resaltaba en la orquesta. En esta entrevista, cuyo principal objetivo era profundizar en la relación que había desarrollado con su instrumento, me comentaba que se sentía protegida y me comentó algunas características que tendría su violín si acaso fuera una persona:

“mi violín sería muy amigable, muy chistoso, sería mi mejor amigo, tendría el pelo café los ojos verdes y ¡sería muy guapo!...” (Dana, OSEA Quintana Roo.)

Así pues, creo que el continuo acercamiento entre los alumnos y estos con su instrumento crea no solamente relaciones de afecto, sino que también hace que se vaya re simbolizando la manera en que estos ven su propio cuerpo y su vida en general.

Así mismo, aparece esta idea donde un estudiante de música logra a medida de un entrenamiento constante dejar de “pensar” todo el tiempo en las normas y discursos que lo hacen tocar, sino que comienza un proceso en cual el conocimiento adquirido con anterioridad se vuelve acción. Pues “... las prácticas corporales no aportan un significado simbólico que está ahí para ser descifrado, sino que son performativos, hacen cosas. Desde esta perspectiva, sin ser actos de habla funcionan de manera análoga: aquello a lo que se refieren se constituye en la acción misma. Crean cierto tipo de sujetos, de disposiciones, de emociones y deseos...” (Yábanes, 2015: 73).

6.1.2. Conductas disciplinarias.

Cabe mencionar, que el disciplinamiento ejercido en los cuerpos, también genera un impacto sobre la sociabilidad. El enseñar también implica un método de recompensas y premios que los alumnos pueden obtener de acuerdo a un comportamiento o actitud determinada.

“...sirve la recompensa, como si tocas hasta aquí te voy a dar una calcomanía... después esas calcomanías se vuelven tocar en un concierto, el que mejor toca se va... por ejemplo a Guadalajara, entonces al principio el que mejor toque va tocar en algún concierto a la mejor no les importa pero depende de cómo va siendo su nivel las recompensas van siendo diferentes...” (Profesora OSEA Nayarit).

La experiencia que se menciona de Guadalajara ocurrió durante mi segunda estancia de trabajo de campo en la OSEA Nayarit. Este importante evento que pude presenciar a una semana de mi llegada logró levantar varias inquietudes y voces en la OSEA. Ya que se solicitó a los niños de la orquesta y coro para tocar

en un evento privado para Ricardo Salinas Pliego en Guadalajara. Este evento consistía en que los niños tocaran de manera sorpresiva en una reunión de negocios que Salinas Pliego tenía el día 6 de marzo y donde se pretendía presentar el proyecto Esperanza Azteca.

Fue así como cada uno de los profesores de la OSEA Nayarit se dio a la tarea de escoger a sus alumnos que viajarían a Guadalajara. La selección consistió en el tiempo que dedicaban a la orquesta o también el talento que estos presentaban a la hora de interpretar las piezas.

Mientras que los niños que fueron elegidos estaba felices de viajar y presentarse, los que no, levantaron quejas sobre la manera en cómo se eligió a los estudiantes de la orquesta reducida, y mencionaron la arbitrariedad de la selección. Mientras los profesores y directivos trataban de explicar cómo fue la selección, los niños elegidos ensayaban las piezas que serían parte del repertorio en Guadalajara.

El viaje transcurrió el día 5 de marzo la cita fue en la sede de la OSEA y los alumnos fueron divididos en dos camiones para trasportarlos a Guadalajara. En el transcurso uno de los camiones que estaba encargado del viaje se averió y todos los integrantes debimos subirnos a un solo camión para llegar a salvo al hotel que ya nos esperaba con habitaciones y comida.

Después de comer los niños fueron trasladados con otro camión a la plaza comercial Andares, que se encuentra en una zona exclusiva de Guadalajara. Los niños fueron guiados a la terraza VIP de la plaza comercial. Donde después de una hora se pudo realizar un ensayo general de las piezas que tocarían al día siguiente.

A la mañana siguiente, el procedimiento fue el mismo, después de un desayuno que ofrecía el hotel, se desocuparon los cuartos para poder llegar al último ensayo antes de la presentación.



Ensayo General para Concierto en Guadalajara. OSEA Nayarit. (Viernes 6 de marzo 2015).

La presentación tuvo una duración de 10 minutos aproximadamente, los niños nerviosos interpretaron las piezas rodeados de una lujosa decoración y frente a Ricardo Salinas y sus acompañantes. Después uno de los trabajadores explicó a los invitados la situación de vulnerabilidad en que vivían estos niños, como el programa ayudaba a sacarlos de las calles o prevenir que estuvieran en ellas. Sin más se les dio las gracias y se les pidió a los niños y profesores que se retiraran.

En el regreso a Tepic los niños cansados disfrutaron de su sándwich y jugo otorgado por la Fundación, mientras sus padres esperaban su regreso en la sede de la orquesta.

6.2. Los conciertos como experiencia ritual.

Al hablar de los conciertos es indispensable hacer mención sobre el orden y la manera de comportarse durante ellos, además de que se requiere una disciplina de parte de los niños y jóvenes ejecutantes, también en los oyentes y en los padres de familia.

Los conciertos representan, a mi punto de vista, el evento público donde todo lo enseñado en aulas es mostrado a un público que reconoce y exalta los saberes. Un ejemplo más claro es el concierto debut de la OSEA Quintana Roo.

En la primera estancia de campo en octubre de 2014, la OSEA Quintana Roo se encontraba en un proceso en el que todas las orquestas Esperanza Azteca pasan: “el debut”. Este es un ritual en el cual la orquesta se vuelve *oficial*, a partir de entonces los niños se podrán presentar en más lugares usando el nombre de Esperanza Azteca y el uniforme que los representa. A dos años de ser creada, la OSEA Quintana Roo está preparada para dar el gran paso.

6.2.1. Antes y sobre el Debut.

La experiencia del Debut, dejando el miedo y la emoción de empezar el trabajo de campo, fue lo que más marco esta primera estancia. Me di cuenta de la importancia que tiene el ritual del debut para el grupo de personas que integran la orquesta y el coro, ya sean alumnos, directivos, trabajadores o maestros.

Días antes hay un ambiente caracterizado por el nerviosismo y entrega. Se ve y se siente que están concentrados y comprometidos. ¡El esperado debut al fin llegó! Después de dos años de espera los niños y maestros están ansiosos.

El ensayo es arduo, y me llama la atención que aunque no cuentan con un espacio apropiado para el *Tutti*, los ensayos generales (diarios) transcurren de la siguiente manera: después del receso, los niños, la mayoría de manera tranquila, van por atriles e instrumentos. Los acomodan de la forma correcta. Esto toma aproximadamente 30 min. Si hubiera un salón especial el proceso sería más rápido y menos cansado.

Los niños, en su mayoría adolescentes, son muy activos, bromean, gritan y juegan con su cuerpo. Hay chicos que por su carácter o su talento destacan más que otros entre mis ojos. Les pregunto sobre el debut y casi siempre consigo la misma

respuesta: “seremos oficiales, tendremos más conciertos, podremos usar nuestro uniforme”. Todas esas palabras me hacen reflexionar acerca de todo lo que implica el debut.

En la semana previa al debut acontecen eventos preparativos. Se realizaron entrevistas y grabaciones para la promoción del debut en la tele, radio e internet. Estos videos fueron grabados en los escenarios más característicos de la ciudad de Cancún, como su playa y sus avenidas. También se convocó a niños del coro y la orquesta para ir a la sede local de TV Azteca para hacer una pequeña presentación frente a la cámara. Así mismo se les realizaron entrevistas al director y a la coordinadora por radio.

Los conciertos de “fogueo” (preparatorios para el debut), que se presentaron en este tiempo en las principales universidades de la ciudad, hicieron que los niños y maestros estuvieran cada vez más emocionados por el día del debut. La repartición de uniformes e invitaciones a familiares, personalidades importantes de la política y el estado aumentó la tensión y el entusiasmo. Al parecer: ¡La niña creció y es hora de presentarla a la sociedad!



Invitación Debut OSEA Quintana Roo. (Octubre 2014)

Quisiera reflexionar sobre cómo estas expectativas, anhelos, son elementos simbólicos que se generan sobre el debut y que hacen que esta ceremonia tenga atributos performativos y de un ritual de paso, recordando lo que dice Victor Turner al respecto "...El mismo Van Gennep ha definido los rites de passage como ritos que acompañan a cualquier tipo de cambio de lugar, de posición social, de estado o de edad. (...) los ritos de paso incluyen tres fases: separación, margen (liminidad) y agregación..." (Turner: 1980 Pp.104).

El día del debut fue toda una fiesta, y como en todas las fiestas se necesita un lugar, que en este caso fue el centro de convenciones de Cancún. La cita fue desde las 12 pm. El lunes 20 de octubre fue un día laboral, así que los niños tuvieron que pedir permiso en sus escuelas y los padres en sus empleos para estar presentes.

Pude observar que desde el momento en que llegaron al centro de exposiciones Cancún fueron separados de sus padres, para solo convivir con aquellos que eran de la OSEA Quintana Roo, los padres e invitados no pudieron pasar con ellos.

Se inició el ensayo general en poco tiempo de haber ingresado al recinto y en compañía del profesor Julio Saldaña se hicieron pequeñas correcciones y se dieron otras indicaciones que serían parte del espectáculo oficial. Los maestros dieron los últimos detalles para la afinación de los instrumentos y aconsejaron a sus alumnos sobre las emociones y dudas que se iban generando. Terminando los niños corrieron a comer un refrigerio, se prepararon con su uniforme y peinado. Ya era hora de salir a escena.

Los invitados empezaron a ingresar pasadas las 5 de la tarde, todos vestidos con ropa pertinente. Los edecanes fueron acomodando a las personas según el tipo de boleto que tenían las filas de enfrente fueron llenadas por los maestros de la OSEA, el área administrativa, gente del Gobierno del Estado de Quintana Roo y personas que venían en representación de Fundación Azteca.

En la parte de alrededor y trasera, fueron acomodados los familiares y amigos que tenían boletos generales. Algunos padres expresaron su descontento al no alcanzar a ver a la perfección a sus hijos, algunos más desconcentrados quisieron acomodar sus cámaras para tomar fotos o grabar la ceremonia que a las 6 de la tarde dio inicio.



Programa de Mano Debut Osea Quintana Roo (lunes 20 de octubre 2014).

Al comenzar el evento fue llamado Roberto Borge Angulo, Gobernador de Quintana Roo, para subir al escenario junto con su esposa Mariana Zorrilla; esto para agradecer a él y a su Gobierno por la ayuda en la realización de la OSEA en la ciudad de Cancún. El Gobernador dio un discurso sobre la importancia de la música para la realización de “buenos” ciudadanos. Fue entonces que Esteban Moctezuma y Julio Saldaña, también desde el escenario, agradecieron por sus palabras al Gobernador y le otorgaron las medallas que colocarían a los niños de la OSEA. Roberto Borge Angulo le colocó la medalla a la niña que representaría a todas las niñas de la OSEA y por su parte su esposa Mariana Zorrilla colocó la medalla al niño que representaría a todos los niños de la OSEA Quintana Roo.

Después de un largo protocolo político y fotográfico empezó el concierto. A manera totalmente organizada y estructurada el primer violín entró al escenario donde sus compañeros aguardaban en silencio, dio una reverencia al público a manera de saludo y respeto, y otro más a la orquesta y coro, después dio la orden para que se diera el tono 442 del oboe, instrumento que da la afinación a los demás compañeros, así en un momento se unieron para dar el último detalle a su sonido.



31

Pasado esto, se dio paso al director de la Orquesta Esperanza Azteca Quintana Roo, Gerardo Tlapa, quien dando las gracias al *concertino* o primer violín, a la audiencia y a todos los integrantes de la Orquesta empezó a dirigir y a escucharse las piezas del ya ensayado repertorio.

El concierto inició con la reconocida *Carmina Burana* y todos los presentes (coro, orquesta, espectadores) participaron de forma activa en el concierto, siguiendo actitudes y roles, suscitando emociones, aplausos, gestos. Recuerdo a Le Bretón cuando dice que: "...El efecto psíquico de los sonidos es la consecuencia de su eficacia simbólica, no de un efecto acústico. No es una sensación en funcionamiento, sino un signo, es decir, una percepción vinculada con un sentido

³¹<<<https://www.facebook.com/oseagroo/photos/pb.203831433101943.-2207520000.1448060018./407159459435805/?type=3&theater>>>[20 noviembre de 2015]

eminente para el adepto, un sonido que identifica, pues se le ha enseñado a reconocerlo y a actuar en consecuencia (...) el trance es desencadenado por el canto o la palabra, una particularidad de la música cargada de sentido y de afectividad para el adepto, inscripta en una memoria del cuerpo. (Le Bretón, 2009: 128).

Los niños vistieron el uniforme con los colores representativos de Fundación Azteca: verde, azul, amarillo y rojo. Subdivididos por familias de instrumentos, interpretaron las piezas transmitiendo energía, entusiasmo y sensaciones entre ellos y los espectadores. Los maestros, siempre atentos a sus alumnos, disfrutaron del concierto. Los padres viendo a sus hijos se emocionaron, aplaudieron y sonrieron.

Después de tocar piezas clásicas, de las cuales algunas iban acompañadas por el coro, se interpretó la más aclamada de todas de parte del público: la canción “Ya me voy para Cancún”, ésta logró hacer bailar a unos tantos, y llenó de aplausos la estancia.

Así llegó la última etapa de la ceremonia, el final del concierto hizo que la estancia se llenara de aplauso y luces por los *flashes* que salían de las cámaras. Agradeciendo al público y a la orquesta se despidió nuevamente el director Gerardo Tlapa, estaba claro que la función había terminado, pero una nueva etapa de la orquesta comenzaba.



(Victoria, Alumna de Coro en OSEA Quintana Roo.)

Debemos recordar que "...en todos los cambios rituales, de crisis vitales se producen cambios en las relaciones de todas las personas estrechamente vinculadas al sujeto del ritual..." (Turner, 1980: 10). Con esto me refiero a que tanto los padres, como profesores y alumnos que estuvieron presentes en la ceremonia y que son parte de un proceso continuo en la estancia de la OSEA, tendrán que asumir el nuevo rol social que representará su hijo como miembro oficial de una Orquesta Sinfónica Esperanza Azteca.

Cuando se acaba el espectáculo me doy cuenta de la euforia que llenó los cuerpos de los niños, de los padres y de todo aquel que trabajó para lograr el concierto. Antes de regresar con sus padres, los niños regresan al camerino, llegan gritando, brincando, con una gran adrenalina. Al ser reintegrados a sus padres son felicitados, algunas familias me comentaron que saldrían a cenar para seguir festejando, hubo un caso en específico donde los niños emocionados me comentaban que irían a comer pizza.

Así pues, creo que además de cumplir con los tres pasos que representan un proceso ritual todos, alumnos, maestros y espectadores juegan según reglas, que conllevan símbolos y creencias, se logra que el ritual sea efectivo. Debemos tomar en cuenta lo que nos dice Olivia Kindl cuando nos menciona que "... si bien los rituales pueden incluir tanto objetos de arte como otros que no sean considerados así, y aunque no todas las obras artísticas son rituales la pertinencia de analizar esta articulación en sus procesos concretos surge cuando, por ejemplo, el efecto expresivo de las creaciones artísticas contribuye o produce eficacia en el ritual y, por ende, en el social..." (Kindl, 2015: 32).

El ritual conlleva un conjunto de símbolos que son identificados por los ejecutantes y los oyentes, estos van desde lo estético, los valores, la idea de buena música, los discursos de poder de los políticos y de la Fundación; al igual que los discursos corporales, que como niño y músico se performan. Estos al momento que son apropiados y reproducidos logran que se genere un proceso de efectividad en la ceremonia del "Debut" puesto que "...en cuanto a la eficacia, ésta constituiría,

quizá, la intencionalidad realizada con éxito, pues se ha planteado que indica el cumplimiento de la función esperada y el alcance de la meta trazada...” (Kindl, 2015: 35).

Algo que se genera indudablemente en este tipo de conciertos es la comunidad entre intérpretes y oyentes. El ritual del concierto entrelaza un conjunto de ideas y símbolos colectivos que logran este sentimiento, desde la comunicación continua que se genera a través de los movimientos y los ojos, en los que el director da las indicaciones a sus alumnos y donde los escuchas también se hacen presentes poniendo atención o aplaudiendo por dar un ejemplo.

Así es como en momentos consigue que los ejecutantes y el público funcionen como una sola agrupación, identificándose con lo que está sucediendo. Tal como Steven Feld explica en su trabajo realizado en la comunidad Kaluli, “...el significado no está en las notas porque el modo en que las notas se forman, se interpretan y se escuchan deriva siempre de una imposición social anterior. Los oyentes del sonido kaluli comparten una lógica que ordena sus experiencias...” (Feld, 2001: 353). A través de estas experiencias los alumnos comienzan a identificar sonidos y sensaciones que después forman parte de una identidad Esperanza Azteca.

En uno de los talleres realizados en la OSEA Quintana Roo y en Nayarit pude empezar a darme cuenta cómo los chicos recrean los sonidos de las piezas y logran identificarse con ellas. La actividad consistió en que los niños escucharan 3 piezas. Las cuales fueron: El Danzón num.2 de Márquez (pieza que ellos mismos interpretan), Concierto para Trompeta de Haydn, (pieza que se toca en el concierto de la Nacional Esperanza Azteca) y El pájaro de fuego de Stravinsky.

A partir de ellas contestaran las siguientes preguntas:

¿Qué oyes y que piensas cuando escuchas esta pieza?

¿Cómo crees que son las personas que tocan?

¿Qué instrumentos reconoces en esta pieza?

¿Quién crees que sea el autor de esta pieza?

¿De qué época crees que sea la pieza?

Descríbela.

Con este taller pretendía ver qué relación habían creado con piezas que ya conocían e interpretaban, como es el caso del Danzón. Además de saber si identificaban los instrumentos o cuáles para ellos eran los más importantes en cada pieza.

Logré notar que hubo tres tipos diferentes de respuestas. Algunos reproducían clichés cinematográficos con respecto a las piezas que escuchaban, por ejemplo hablaban de atmósferas musicales que son comunes en películas o simplemente mencionaban que era de una película de tal género.

“...Piratas del Caribe o Danzón, son las que más me gustan... se me hacen bonitas las canciones, tienen como una historia, de la película de lo que pasó...”
(Entrevista Toño, OSEA Nayarit)

Había también estudiantes, cuyo capital cultural les permitía reconocer las tres piezas, de estos alumnos la mayoría pertenecía a familia de músicos. Siguiendo la línea propuesta anteriormente por Steve Feld, el cual nos hablaba del significado mediante la experiencia (corporal, sensitiva y de educación) más que un significado rígidamente musical. “El estudio del sonido como sistema simbólico, implica tanto dar cuenta de las condiciones físicas o materiales de la producción del sonido, como de las condiciones sociales, e históricos de su innovación y su interpretación...” (Feld, 2001: 332).

Me atrevo a indagar sobre la construcción de significados que se han creado a partir de la pieza del Danzón de Márquez, al ser parte de su repertorio constante. La mayoría de los niños imaginaron que la tocaban ellos o niños de su edad. También identificaron a la perfección todos los instrumentos y mencionaron encontrar mayor agrado en esta pieza porque sabían cómo era tocarla. Un alumno en especial mencionaba que era su pieza favorita de todo el repertorio “Esperanza Azteca” porque él hacía un solo en su trompeta.

Aunque es de gran importancia el hecho que muchos alumnos les guste el protagonismo de los solos, también hay a quienes el tocar con toda la orquesta les genera un sentimiento más agradable. En entrevistas siempre se mencionaba por parte de los niños un mayor agrado de tocar con toda la orquesta cuando se preguntaba sobre este tema.

“Me gusta más tocar con la orquesta, se siente chido tocar todos juntos... porque con la orquesta oyendo todos los instrumentos se oye bien bonito...” (Toño, Alumno de OSEA Nayarit)

Un vez más surgen los sentimientos, que se generan a través de la escucha y que se simbolizan de acuerdo a los códigos sociales. Pero también hay esas escuchas que remontan a experiencias pasadas y que se reinterpretan y le dan su propio significado a la pieza. Por ejemplo, en esta misma entrevista surgió el comentario donde Toño mencionaba como lograba interpretar su música y sentirla partir de revivir un momento doloroso en su vida:

“...Perdí un familiar y había una canción y esa canción ya la había escuchado y cuando la estaba escuchando me dijeron, se me quedo, y le agarré como el sonido y el movimiento de la canción y me lo imagino y lo siento cuando lo toco.”

La interpretación musical juega un papel sumamente importante en este análisis, ya que gracias a esta se tejen relaciones de comunidad que sobrepasan los límites temporales del concierto. También, es a partir de la interpretación que se performa el ser músico, ser oyente y sobre todo el pertenecer a la comunidad “Esperanza Azteca”.

6.3. Interpretación y resistencias performativas.

Creo que al hablar del cuerpo y el performance en la música necesariamente debemos hablar de la interpretación. Aunque sería pretencioso decir que es objetivo final de esta tesis, creo que es a partir de allí donde se pueden abrir nuevas preguntas para futuras investigaciones. Mientras tanto, podríamos dejar claro la importancia de reflexionar sobre la palabra performance, su análisis, y el objetivo del porqué entender a las OSEA desde esta perspectiva.

Por una parte, es evidente que la idea de performar o interpretar un papel no sólo se limita al momento de subir a un escenario, sino que, a manera de una repetición continua, se incorpora de tal forma que el papel representado se vuelve parte del habitus. En este caso el ser comunidad “Esperanza Azteca” y músico transforma identidades y subjetividades. Aun así es en la interpretación musical, donde se muestra de una manera más clara cómo los niños han encarnado valores, prácticas, sonidos y a la música misma.

En estas nuevas formas de presentarse y representarse, los niños actúan reproduciendo el discurso en el escenario y en lo cotidiano, pero también resisten. Como vimos al inicio de este trabajo, performar es parte de un proceso dinámico, como lo es la sociedad y la música como herramienta de creatividad ayuda a los niños pensar y a desarrollarse más activamente.

A partir de la creatividad y la interpretación musical, los niños se apropian y movilizan el discurso. Es así como dejan de ser cuerpos dóciles para lograr una transformación individual del mismo proceso artístico- social.

Para ejemplificar lo anterior, creo que los niños que llevan más tiempo en Esperanza Azteca han buscado, adaptado y realizado diferentes formas de hacer música. Por mencionar uno de varios casos, recuerdo de una de las primeras visitas realizadas a una OSEA de la Republica pudimos presenciar de parte de los percusionistas de la OSEA Puebla,³² una presentación donde hacían música desde objetos que no eran instrumentos tradicionales, tales como bandejas, botes, botellas, mostrando diferentes maneras de hacer percusiones.

Así podríamos mencionar muchos casos de la OSEA Nayarit y Quintana Roo, como discutimos líneas arriba. Cada niño logra darle su propio significado a la pieza de acuerdo a su contexto social, familiar; resignificando su escucha, su cuerpo y porque no, el programa Esperanza Azteca.

³² Debemos recordar que es la OSEA que tiene más tiempo de haber sido formada.

COMENTARIOS FINALES

La etnografía recolectada a lo largo del trabajo de campo me hizo analizar y entender el proceso corporal por el que están pasando los niños y jóvenes del programa de Orquestas y Coros Esperanza Azteca, proceso que es sólo un ejemplo de una de las formas en que el programa ha logrado transformar de múltiples maneras la subjetividad de los participantes.

En primer término el uso de técnicas musicales especializadas muestra cómo la cultura por medio de prácticas modifica habilidades físicas, es decir, el esquema biológicamente dado, construyendo y deconstruyendo procesos sociales y culturales. En un músico la repetición continua de ejercicios es un ejemplo de esto. Al principio se transgrede al cuerpo obligándolo a adoptar posturas, movimientos y objetos que les son ajenos a la persona, pero que a medida que se va “naturalizando” se incorporan de tal forma que se vuelven inconscientes.

Este mismo proceso pasa con esas prácticas corporales de sociabilidad. Hay un proceso de enseñanzas donde el estudiante adopta valores que afectan su identidad de niño o joven, por medio de una repetición continua que se va integrando a su vida cotidiana. Este proceso que por Bourdieu es llamado *habitus*, no sólo modifica y transforma la subjetividad de los participantes, sino también su entorno social. Porque desde su propio performance afecta los diferentes ámbitos de sus vidas.

Estas prácticas sociales que se viven dentro del campo de las OSEA, corresponden por una parte a un discurso oficial dado por Fundación Azteca, que pone en calidad de cuerpos *dóciles* a los integrantes, pero también se reproduce gracias a un sistema de creencias y valores colectivos sobre la música clásica y la construcción social de las orquestas sinfónicas en México que son parte de una estructura cultural más amplia.

El conjunto de ideas sobre la televisora (TV Azteca), las orquestas sinfónicas y las presencias políticas en el espacio de las OSEA, a mi parecer, ha logrado dar legitimidad al proceso de formación social a partir de la música clásica. Desde el poder del discurso de la música en sí misma, los participantes han logrado apropiarse de éste proceso.

El programa de Coros y Orquestas Sinfónicas Esperanza Azteca ha permitido a los niños y jóvenes transformarse en un ámbito personal, donde las habilidades psicomotrices, afectivas y de interacción se desarrollan.

Al hablar sobre las transformaciones a nivel social es importante reconocer que el programa aún se encuentra en etapa de desarrollo y cuenta con limitaciones, como es la falta de espacios adecuados para contener a grupos tan numerosos como los de una OSEA, la educación musical que tiene tropiezos y la percepción de los padres de familia hacia las OSEA como un lugar de entretenimiento o una herramienta para que sus hijos salgan en televisión.

Por otra parte, desde mi experiencia en trabajo de campo y lo aprendido a lo largo de mi carrera universitaria, me doy cuenta de la importancia de generar estudios interdisciplinarios que permitan un estudio del humano como un ser más integral, que tome en cuenta a éste como un actor social, cultural, psicológico y biológico. La meta es lograr una antropología más completa, donde el estudio de las artes y del cuerpo se entienda como una de las diferentes maneras de experimentar, vivir y pensar el mundo. Pues los humanos somos un conjunto de experiencias, saberes, pensamientos y formas de sentir donde se atraviesan conexiones biológicas, sociales y culturales.

ANEXOS

8.1. Guía para Talleres-Participativos.

Cada Taller-participativo estuvo acompañado de una dinámica de relajamiento e integración, en la cual la presentación de mi persona y la de los participantes era indispensable. Posteriormente se realizaban juegos en equipo para activar su cuerpo y su sociabilización.

8.1.1. Monografía de vida.

Este taller fue pensado principalmente para los Alumnos de las OSEA, aunque hubo ocasiones en que los profesores participaron, mi mayor interés era conocer los contextos personales en los cuáles se desarrollan los niños y jóvenes. De igual forma, la manera en cómo simbolizaban su instrumento o la orquesta a la que pertenecían.

Casi siempre se realizó en salones amplios. Los niños dibujaban en una hoja de papel dividida en seis secciones elementos de su vida diaria: casa, familia, escuela, orquesta, instrumento, tiempo libre.

8.1.2. Presentación del compañero.

Esta actividad estaba destinada para un grupo de personas más grande, igual que en todas, se proponía un juego para quitar la tensión, después de que los niños se activaban por el juego les pedía que se pusieran en parejas. Al estar en parejas la actividad seguía, entonces entre ellos platicaban sobre sus gustos personales.

Cuando estaban preparados les repartía una hoja para que dibujaran a su pareja, no era necesario dibujarla tal como era, sino dibujarla de acuerdo a sus gustos y preferencias, el objetivo era que todos pudiéramos identificar a las personas.

Los colores y el material didáctico se puso en el centro del salón para no generar disputas de la pertenencia de los colores. Los niños explicaron con sus propias palabras cada detalle de su dibujo.

8. 1.3. *Presentación de su instrumento.*

A los alumnos les pedí que realizaran una exposición sobre todo lo que sabían acerca de su instrumento, así como la parte favorita de éste. Gracias a ello me di cuenta de cómo se han apropiado de su instrumento y las ideas que se generan a través de él. Desde la expectativa de una posibilidad laboral remunerada o la construcción de imaginarios sonoros a partir del instrumento.

8.1.4. *Exposición de videos.*

En esta actividad la participación fue exclusivamente del coro de la OSEA Nayarit. Se realizó gracias a la facilitación de materiales sonoros y visuales de parte de los directivos.

Se proyectó un video de los cantos inuits y la explicación de estos, posteriormente música massai y de igual forma su explicación. La mayoría de las reacciones entre los niños fue de curiosidad y duda. Los sonidos fueron extraños para ellos, no se sentían identificados y no creían que los intérpretes pudieran estar cantando.

Gracias a esta actividad conseguí algunos comentarios de sorpresa y admiración. Además de conseguir la reflexión sobre sus propias voces, donde me explicaron la importancia de trabajar en equipo en un coro.

Links de videos:

<https://www.youtube.com/watch?v=fLPey4at0Bg>

<https://www.youtube.com/watch?v=nXKBx67GzVo&list=RDnXKBx67GzVo#t=1>

8.1.5. Escucha de piezas musicales.

Primer Bloque: Picasso- Stravinsky, Bach- Concierto para Violín, 1. Allegro Moderato y Cuarteto Latinoamericano- Wapango de Paquito de Rivera. A partir de estas obras los niños debían escribir palabras o momentos que les recordaran cada una de ellas.

Segundo Bloque: El Danzón num.2- Márquez (pieza que ellos mismos interpretan), Concierto para Trompeta – Haydn, (pieza que se toca en el concierto de la Orquesta Nacional Esperanza Azteca) y El pájaro de fuego- Stravinsky.

A partir de ellas contestaron las siguientes preguntas:

¿Qué oyes y que piensas cuando escuchas esta pieza?

¿Cómo crees que son las personas que tocan?

¿Qué instrumentos reconoces en esta pieza?

¿Quién crees que sea el autor de esta pieza?

¿De qué época crees que sea la pieza?

Descríbela.

8.1.6. Sombras.

En un pliego de papel craft les pedí a los niños que dibujaran el contorno de su cuerpo como si de una sombra se tratara. Posteriormente debieron rellenarla con las zonas importantes de su cuerpo que utilizan para tocar su instrumento así como con las marcas, cicatrices o callos que les ha dejado el tocar un instrumento musical.

8.2. Guía de entrevistas.

8.2.1 Entrevistas para los profesores.

Nombre/Origen.

¿Cuál fue tu primer acercamiento a la música?

¿Me puedes contar de tu formación como músico y cómo llegaste a la OSEA?

¿Cuáles son tus funciones en la OSEA?

¿Para ti que es Esperanza Azteca?

¿Me podrías dar tu punto de vista sobre aciertos y errores que tiene el programa?

¿De qué manera crees que la experiencia orquestal transforma a los niños?

¿Específicamente el tocar un instrumento?

¿De qué manera se educa a un niño para que aprenda a tocar?

¿Para qué es importante la técnica en la ejecución de los instrumentos?

Hablando exclusivamente de técnicas y enseñanzas. ¿Cómo crees que el cuerpo sea importante en este proceso?

¿Cómo se involucran los sentimientos en esta experiencia?

¿Tú cómo involucras los sentimientos y el cuerpo al momento de enseñar e interpretar las piezas?

¿Cómo te ha transformado Esperanza Azteca?

GRACIAS.

8.2.2 .Entrevistas para Alumnos.

Nombre.

Edad.

Instrumento.

¿Cómo llegaste a la Orquesta?

¿Por qué elegiste este instrumento?

¿Por qué crees que suene así?

¿Crees que lo elegiste por tu personalidad?

¿El instrumento tendrá personalidad?

¿De qué manera reflejas tu personalidad cuando tocas?

¿Crees que exista una relación de ti y tu instrumento?

¿Para ti que es ser una buena persona?

¿Cómo crees que te ayuda a ser buena persona venir y tocar?

¿Crees que el cantar o tocar un instrumento te ayudará a tener más oportunidades en la vida? ¿Cuáles?

¿Además de las piezas que tocas, te gustaría tocar otro género musical?

¿Te gusta más tocar solo o con la orquesta entera?

¿Qué actividades musicales haces además de la OSEA?

¿Cómo involucran la música en tu casa?

¿Alguno de tus papás son músicos?

¿A que se dedican?

¿Qué haces en tu tiempo libre?

GRACIAS.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Díaz (2014) “Corporalidad, espacio y ciudad: rutas conceptuales.” *Cuerpo y Afectividad en la sociedad contemporánea*. García Andrade, Adriana. Sabido Ramos, Olga. *Coordinadoras*. Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. México.

Araiza, Elizabeth/Kindl, Olivia (2015) “Performance y antropología del arte”. *Estudios del performance: quiebres e itinerarios*. Diario de campo tercera época 6-7. INAH.

Bourdieu, Pierre (1974) “Alta costura y alta cultura”. Conferencia presentada en *Noroit, Arras* y publicada en *Noroit*, núm. 192.

Bourdieu, Pierre y Passeron, Jean-Claude (1996) “La reproducción”. *Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Ed. Laia S.A. México.

Bourdieu, Pierre (1999) “Los Poderes y su Reproducción”. Dentro de “Lecturas de Antropología para educadores”. Coordinadores. M. Velazco, Honorio. García, F. Javier. Díaz, Ángel. Ed. Trolla. Madrid.

Bourdieu, Pierre (2006) “La Distinción”. *Criterios y bases sociales del gusto*. Ed. Taurus. Colombia.

Deluze, Gilles (2004) “Del Ritornello”. *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. PRE-TEXTOS. España.

Díaz, Rodrigo (2008) “La celebración de la contingencia. Sobre la Antropología de la performance.” *Nueva Antropología*. Volumen XXI. Núm. 69 (Pp. 33-59).

Douglas, Mary (1974) “Los dos cuerpos”. *Símbolos naturales. Exploraciones en antropología*. Ed. Alianza.

Duque Acosta, Carlos Andrés (2010) “Judith Butler: performatividad de género y política democrática radical”. *La manzana de la discordia*. Vol. 5. No. 1. Universidad Javeriana de Cali.

Elías Salazar, Marco Antonio (2013) “El concepto de vulnerabilidad Sociodemográfica” *Elementos que ayudan a entender los alcances de la crisis actual*. Ed. Taberna librería. México.

Fernández Consuegra, Celia Balbina (2014) “El simbolismo social del cuerpo”. Body art (algunos ejemplos. *Revista de Antropología Experimental* 14. (Artículo 21).

Feld, Steven (2001) “El sonido como sistema simbólico: El tambor Kaluli”. *Las culturas musicales*. Editorial Trotta. Madrid.

Foucault, Michel (2009) “Vigilar y castigar”. Edito Siglo XXI. México.

García Canclini, Néstor (1986) “La producción simbólica”. *Teoría y método en sociología del arte*. Ed. Siglo XXI. México

García Canclini, Néstor (2002) “Culturas populares en el capitalismo”. México. Grijalbo.

Guerrero, Antonio (2014) “Aprendizajes corporales del Kick Boxing. Una etnografía carnal. *Tesis de Licenciatura Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa*. México.

González Ochoa, César (1995) “A lo invisible por lo visible”. *Imágenes del occidente medieval*. UNAM- México.

Iñiguez Rueda, Lupicina (2006) “Análisis del discurso”. *Manual para las ciencias sociales*. Editorial UOC. Barcelona.

Johnson, Anne (2014) “¿Qué hay en un nombre? Una apología del performance”. *Revista Alteridades*. Núm. 48.

Kant, Immanuel (1876) “Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentamiento de Lo bello y lo sublime”.

L. Madrid, Alejandro (2009) “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. *TRANS-Revista Transcultural de Música* 13 (artículo 4).

Le Bretón, David (2002) “Antropología del cuerpo y modernidad”. Ediciones Nueva visión Buenos Aires.

Le Bretón, David (2012) “Por una antropología de las emociones”. *Revista Latinoamérica de Estudios sobre cuerpos, emociones y sociedad* 10. “Cuerpos y emociones: experiencias situadas”. (Artículo 5).

Le Bretón, David (2009) “El sabor del mundo”. *Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Le Goff, Jaques y Truong, Nicolas (2005) “Una historia del cuerpo en la Edad Media”. Edito Paidós. Barcelona.

Lévi-Strauss, Claude (1995) “Antropología Estructural”. Ed. Paidós. España.

Lombardo, Giovanni (2008) “El orden bello y los principios de la estética antigua”. *La estética antigua*. España: La bolsa de medusa.

Morales Múniz, María Dolores (1998) “Los animales en el mundo medieval cristiano-occidental: actitud y mentalidad”. *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III. Madrid.

Muñiz, Elsa (2010) *Las prácticas corporales. De la instrumentalidad a la complejidad*. Dentro de “Disciplinas y prácticas corporales” una mirada a las sociedades contemporáneas. Coordinadora Muñiz, Elsa. Universidad Autónoma Metropolitana. México.

Pelinsky, Ramón (2005) “Corporalidad y experiencia musical”. *TRANS-Revista Transcultural de Música* 9 (artículo 13).

Olavarria, María Eugenia (2012) “Lévi- Strauss” Universidad Autónoma Metropolitana. México.

Rojas, Sergio (2004) “Los ruidos del sonido (Notas para una filosofía de la música)”. *Revista musical chilena*, 58(201), 7-33. Recuperado en 02 de febrero de 2016, de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-

Sánchez Aguirre, Rafael Andrés (2013) “Apuntes sobre la construcción conceptual de las emociones y los cuerpos” *Revista Latinoamérica de Estudios sobre cuerpos, emociones y sociedad* 13 “Cuerpos en Juego: acción colectiva, estética y política”. (Artículo 6).

Salazar, Adolfo (1978) “La música como proceso histórico de su invención”. Fondo de cultura Económica. México.

Shiner, Larry (2004) “Los griegos no tenían una palabra para arte”. *La invención del arte: Una historia cultural*. Paidós. España.

Sola Morales, Salomé (2013) “El cuerpo y la corporeidad simbólica como forma de mediación”, *Mediaciones Sociales. Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación*, nº 12, pp. 42-62.

Taylor, Diana (2012) “Performance”. Ed. Asunto Impreso ediciones. Buenos Aires.

Tomasini, María Cecilia (2003) “El fundamento matemático de la escala musical y sus raíces matemáticas”. Universidad de Palermo.

Tomasini, María Cecilia (2008) “Música y placer en la antigua Grecia. Imágenes en la cerámica griega.” Ponencia presentada en las IV Jornadas sobre *el mundo clásico, el amor y el placer en el mundo antiguo*, Universidad de Morón.

Trías, Eugenio (2007) “El hilo de Ariadna musical”. *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Círculo de Lectores Galaxia Guttenberg editores. Barcelona.

Turner, Víctor (1980) “La selva de los símbolos”. *Aspectos del ritual ndembu*. Ed. Siglo XXI. España.

Vizcarra, Fernando (2002) “Premisas y conceptos básicos de la sociología de Pierre Bourdieu”. Estudios sobre las culturas contemporáneas. *Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. Sistema de Información Científica*. vol. VIII, núm. 16. Universidad de Colima México.

Weber, Max (2002) “Fundamentos racionales y sociológicos de la música”. *Economía y Sociedad*. Fondo de Cultura Económica. España.

Yévenes Escardo, Zenia (2015) “Performatividad, prácticas corporales y procesos de subjetivación” *Estudios del performance: quiebres e itinerarios*. Diario de campo tercera época 6-7. INAH.