

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES CULTURALES-MUSEO



**Representaciones sociales de la figura del músico en Mexicali: del capital
cultural a la práctica social del trabajo**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTORA EN ESTUDIOS SOCIOCULTURALES

PRESENTA

ANA PAULINA SÁNCHEZ RUBIO TERÁN

BAJO DIRECCIÓN DE
DR. CÉSAR ENRIQUE JIMÉNEZ YAÑEZ

Lectoras y lectores:

Dra. Susana Gutiérrez Portillo
Dra. Zicri Evelyn Colmenares Díaz
Dr. Álvaro Gabriel Díaz Rodríguez
Dr. Marco Antonio González Pérez

Mexicali, Baja California, diciembre, 2023

Dedicatoria

A César, Andrea, Alexia, Luis Enrique y Aleksis.

**A mi hijo Paulo André, deseo de todo corazón que siempre logres lo que te
propongas, pero sobretodo deseo que seas feliz.**

Agradecimientos

Esta tesis no habría sido posible sin el inmenso respaldo de las personas que estuvieron a mi lado, siendo mi red de apoyo constante a lo largo de este camino. Les debo gran parte de este logro y quiero expresar mi profundo agradecimiento.

A mi familia, quiero agradecerles por la paciencia infinita que me han tenido, el apoyo y el amor incondicional. Gracias por estar siempre presentes, a su manera, cuidándome, ofreciéndome consejos que, aunque no sigo al pie de la letra han sido un pilar para no detenerme.

A mis maestras y maestros, les agradezco sinceramente por sus valiosas enseñanzas y por haberme guiado en estos tres años. En especial agradezco a Susana por siempre creer en mí, alentarme a seguir y por su constante disposición para escucharme y compartir conmigo. A César, agradezco por todos sus esfuerzos, ya que su enfoque organizado me permitió descubrir un documento completo en medio de mi aparente desorden. A Fernando, gracias por compartir sus experiencias, de las cuales he aprendido tanto. A Manuel, porque siempre recibió mi trabajo con entusiasmo.

Mis lectoras y lectores, Álvaro, Ben, Leonora, Marco, Zicri, han sido una parte crucial de este proceso, agradezco sus comentarios pertinentes y por mostrarme mi potencial

A mis compañeras y compañeros de trabajo, en especial a Brenda, Marcos, Tony, Tere, Julián, Maricruz y Karo, que les tocó soportar mis momentos de crisis y por vivir conmigo todo este proceso. A mis jefes, Christian, David y Erika, les agradezco por su paciencia infinita.

Haber sido parte de este programa, además de brindarme conocimientos, me dió la oportunidad de conocer personas extraordinarias con las que he creado vínculos inquebrantables como mis compañeras de clase, Valeria, Ale, Angélica, Lourdes y Nilesh; a

la red de estudios sobre mujeres. Han sido una parte fundamental y una fuente constante de inspiración en mi camino académico, me han dado el ejemplo de la persona que quiero ser en este mundo académico. Gracias Daina porque con tan poco tiempo de conocerme te convertiste en incondicional y estuviste conmigo fines de semana, y hasta el último momento. Por apapacharme y darme palabras de aliento.

A las Classical Femmes, Lesly, Andrea y Astrid quiero expresar mi profundo agradecimiento por obligarme a explorar nuevos caminos. Su manera única de pensar tan diferente y que a la vez encaja perfectamente como piezas de un rompecabezas. Las adoro y estoy agradecida porque han hecho este camino más sencillo, deseo siempre poder compartir con ustedes proyectos nuevos. Nunca dejen de sonar.

Agradezco a los músicos que colaboraron conmigo para esta tesis, que dedicaron su valioso tiempo y compartieron sus historias, sus sentimientos, y sus pensamientos, les estoy eternamente agradecida.

Un especial agradecimiento a Edgar y Amilcar. Pocas veces se encuentran amistades con las que se puede ser sin ser juzgado. Ustedes saben encontrar el lado divertido hasta en la peor de las situaciones.

Gracias al programa de Conahcyt por haber dado el financiamiento para la realización de este trabajo investigativo.

Por último, quiero agradecer a mi hijo, por ser mi motor, porque no estaría aquí tratando de ser una persona de la cuál puedas estar orgulloso. Gracias por tus abrazos y tus consuelos. Gracias por recordarme por qué hago las cosas.

Gracias a todas ellas y todos ellos, a las personas que estuvieron, a las que están y a las que ya no están.

Índice

Introducción	7
Ser músico en la frontera norte de México, ser músico en Mexicali	12
¿Por qué estudiar al músico?	17
Un estudio sobre las representaciones del músico	19
Capítulo 1	
Formación y oficio del músico	26
Fomento de la música en Mexicali: historia y desafíos de las orquestas juveniles	30
El trabajo de las madres gestoras	41
Alcances y límites de las orquestas juveniles en Baja California	52
La música y la formación integral de la juventud: el papel de la música clásica europea en la educación musical	57
Orquestas y músicos profesionales de Mexicali: escenario actual	63
Diferencias entre norte y sur: tradiciones en el estudio musical	69
Capítulo 2	
Componiendo al músico: la construcción de su representación	73
Las representaciones sociales	73
El proceso de formación de las representaciones sociales	76
Relaciones intergrupales e identidad social	80
Campo, capital cultural y <i>habitus</i>	86
¿Melodías para el éxito? La música en la formación de los niños	90
Representaciones del músico	97
Las instituciones y la representación del músico	99

Capítulo 3

Trayectorias musicales, retos y vivencias: una estrategia metodológica	110
Los músicos participantes	113
- Primer caso	118
- Segundo caso	120
- Tercer caso	122
- Cuarto caso	124
- Quinto caso	127
La utilización de <i>focus group</i>	129

Capítulo 4

Reflexiones y consideraciones: melodías y coda	134
Influencias: entre la formación, el capital cultural y la práctica laboral	134
Influencia del contexto de la frontera. Transitar la frontera	141

Conclusiones	146
---------------------	-----

Referencias bibliográficas	152
-----------------------------------	-----

INTRODUCCIÓN

Desde niña he tenido contacto con la música gracias a mi familia. Recuerdo que cada domingo por la mañana, mi mamá ponía un disco de *The Beatles*, a veces de *The Mamas & The Papas*, o *60's Best Hits*, que sabíamos, junto con mi hermana, que era la señal y alarma para despertar e ir en apoyo de mi mamá con las labores de limpieza en el hogar. La música inundaba toda la casa sonando por toda la calle y las casas contiguas. Mi papá, por su parte, era de esos personajes que sacaba la guitarra en las fogatas de los campamentos o en las fiestas familiares. Hay ciertos hits que todavía resuenan en mi memoria y me remontan a esos momentos cuando viajábamos por carretera en familia.

La música, de a poco se posicionó en mi vida, a tal grado que ver a mi hermana mayor entrar a la primaria y comenzar con sus clases de música con la flauta dulce despertó en mí esa curiosidad de poder también tocar un instrumento. Mi hermana Edna y yo tuvimos la oportunidad de asistir a una pequeña escuela primaria privada de nueva creación (en ese momento), que utilizaba el método Montessori y ofrecía varios talleres deportivos y artísticos. En los años 90, los talleres extracurriculares eran una novedad y no era obligación de las escuelas ofrecerlos, sino que representaban más bien un capital cultural al que solo se podía acceder a través del capital económico.

Nuestra escuela no era de élite, era una escuela que en su tiempo fue novedosa por el enfoque humanista integral, de grupos pequeños donde la prioridad era apoyar el desarrollo de habilidades de los estudiantes, según sus intereses. El ver a algunos de mis compañeros y amigos cargar con su teclado y ponerlo en una esquina del salón, me generó el deseo de ser también una de esas personas, así que pedí estar en ese taller de piano, donde tuve mi primer acercamiento formal con la música. Recuerdo a mi primer maestro de música durante la educación básica que fue Manuel Güereña, quien, por cierto, es de profesión dentista.

Actualmente toca el saxofón y otros instrumentos de viento en uno o varios grupos versátiles de mucha fama en la ciudad de Mexicali.

Pasaron algunos años y mi mamá, al final de una reunión familiar, nos comentó que le habían platicado de un nuevo proyecto de orquesta de jóvenes que tenía un año de iniciar actividades y que si queríamos nos podía llevar a ver si nos interesaba o al menos ver de qué se trataba. Como en la escuela unas compañeras también hablaban de esa nueva orquesta juvenil, me interesó ingresar. Me emocionaba la idea de hacer música y de tocar algún instrumento, aunque no sabía de qué se trataba todavía.

La orquesta en ese entonces (1998) ensayaba en el Teatro del Estado, donde los camerinos se utilizaban como salones de clases. Al llegar, nos dieron un recorrido por cada camerino para que conociéramos los diferentes instrumentos. Recuerdo que el salón con más niños era el de violín, y a pesar de ser un instrumento atractivo y bonito, el sonido que hacían no era nada agradable. Si alguna vez han escuchado a un violinista tocar un solo o un concierto, seguramente habrán disfrutado y pensado que es un sonido sublime, pero deben saber que antes de llegar a eso, los primeros sonidos que salen cuando uno recién comienza a estudiar, son más bien sonidos rechinantes.

A medida que avanzábamos por los camerinos, llegamos donde estaban los violonchelos y contrabajos, de este último no había maestro, por lo que inmediatamente quedó descartado de mi atención, aunque a Edna, mi hermana, fue el que más le atrajo; sin embargo, eligió el violín. Al entrar al salón de trompetas, trombones y tuba, estos instrumentos eran visualmente atractivos y el sonido era interesante (aunque un poco escandalosos), pero se veían pesados y solo había hombres en el salón, por lo que en estapa de mi vida entendí que esos instrumentos no eran para mujeres. Cruzando el pasillo, en un salón en la esquina estaban las flautas transversales, donde entré. La clase era muy diferente

a las otras, me parecía más dulce, más juguetona, y además el instrumento era más ligero que los demás. Elegí la flauta traversa, brillaba y sonaba muy bien.

Así comenzó una relación formal con la música. Inicialmente en los ensayos con la orquesta no entendía nada de lo que escuchaba, nada tenía forma para mí. (Luego supe que al primer ensayo al que asistí, estaban tocando la “Sinfonía 1812” de Tchaikovsky). Con el avanzar del tiempo, los ensayos, las clases y con práctica, empecé a entender mejor lo que pasaba y la música se convirtió en un juego, donde trataba de ver cuántas notas correctas podía tocar sin “perder”. Me acostumbré a que lo que hacía con mi instrumento tenía más sentido cuando se tocaba en grupo, con el resto de la orquesta, por eso cuando en casa me pedían que tocara algo para la familia y así demostrar lo que había aprendido, no quería; había aprendido a tocar acompañada de los otros instrumentos, la flauta no tenía sentido ni brillaba igual sin la orquesta completa.

Este entendimiento de mi instrumento cambió cuando comencé a salir a representar a la ciudad en los diferentes encuentros estatales y nacionales de música. Me di cuenta de que el resto de mis compañeros tenían un repertorio solo para su instrumento y eran bastante buenos porque tenían más tiempo practicando. Cuando salíamos de la ciudad y le preguntaban a mi hermana cuánto tiempo teníamos tocando, ella reducía considerablemente la cantidad de años porque, en comparación con ellos, teníamos el conocimiento de una persona que apenas tenía un año de estudios. Quizás en Mexicali destacábamos, pero comparado con quienes habían estudiado en conservatorios y escuelas con mayor tradición musical en México, como lo son Veracruz, CDMX, Chihuahua, Mazatlán, Monterrey, Guadalajara, Guanajuato, Michoacán, nos faltaba mucho camino.

Con los años comprendí que, a diferencia de otros estados, donde hay una historia relacionada al desarrollo de la música de escuela¹, nuestra escuela no era de música propiamente, más bien era un lugar en el que los papás dejaban a sus hijos durante la tarde para que no estuvieran en casa viendo televisión o jugando videojuegos. La orquesta representaba una oportunidad para hacer un uso adecuado del tiempo de ocio, una posibilidad de adquirir capital cultural.

Los encuentros estatales y los nacionales (lugares donde algunos niños y jóvenes de cada ciudad son seleccionados para participar en una orquesta a nivel estatal o nacional, con jornadas de ensayos de 8 horas diarias y clases magistrales) me dieron un sentido de pertenencia con la música. Sentía que pertenecía a algo grande; éramos “el futuro” de México, eso nos decían los maestros, coordinadores, directores de orquesta y sobretodo nuestros padres. Pasamos a ser una “promesa joven”. Mis prioridades comenzaron a girar en torno a la música, incluso por encima de mis deberes escolares. Había un trabajo en equipo o una reunión escolar, mi respuesta siempre era “no puedo, tengo ensayo”. La música y mi instrumento comenzaron a tener mucha relevancia en mi vida y aunque sentía el apoyo de mi familia para que yo asistiera a esos encuentros de orquesta, no veía que avanzara como mis compañeros ya que yo no tenía un maestro de manera constante que me guiara en algún repertorio, considerado fundamental si quieres prepararte para las audiciones.

Anterior a mi paso por la Sinfónica Infantil y Juvenil de México ningún maestro me había hablado de técnica del instrumento (la forma de agarrar el instrumento tratando de hacer el menos daño muscular posible a largo plazo) y técnicas de respiración hasta que

¹ Las escuelas y conservatorios de música en México son un espacio donde se reproduce el método de enseñanza del sistema musical de occidente. Generalmente se imparten materias como solfeo, historia de la música, destreza auditiva, armonía y escritura.

conocí al maestro Wilfrido Terrazas, quien era el encargado de las flautas y los ensayos de la sección de maderas. Estaba frustrada, y más cuando no se me permitió salir de Mexicali para entrar a esa dinámica donde realmente aprendería lo necesario para ser músico. La música ya no era solo un juego o un espacio para ganarle al ocio, esto se convirtió en algo serio para mí. Me di cuenta de que si quería tocar en orquestas tenía que salir de Mexicali, sin embargo, no estaba preparada para presentar audiciones.

La música representaba todo en un momento de mi vida y si bien era buena en la orquesta, estaba lejos de los músicos superiores, quienes podían improvisar y tocar de todo. Ser músico tomaba una dimensión distinta en mi vida, quería seguir tocando y quería ganar dinero haciéndolo. Así que comencé a tocar en bodas. Formé el ensamble² con otras tres “morras” que sí habían estudiado música y sí habían aprendido sobre las diversas ramas de la música, ellas me hablaron de la “música nueva” y de otras mujeres que comenzaban a componer y cómo podrían apoyarnos para tocar su música.

Después de varios años, me puedo dar cuenta que la decisión de algunos jóvenes de convertirse en músicos pasa por un deseo personal, por las posibilidades y apoyos de sus padres y, sin duda, por los espacios que existan para desarrollarse en este ámbito. La idea de dedicarse a la música es el sueño de muchos, se generan ciertas expectativas sobre la práctica y el trabajo que, en el ejercicio presenta desafíos y dificultades relacionados con la remuneración, el acceso a oportunidades de trabajo y la valoración social. Mi experiencia hoy, tanto como maestra y alumna de música, me ha llevado a reconocer la importancia de considerar una relación entre la educación musical temprana y el deseo de los padres de que

² La palabra “ensamble” en la música, hace referencia a la unión de partes diferentes, que al concatenarlas, se constituyen como un bloque consistente, capaz de organizar una estructura, creando un todo a partir de piezas sueltas (descripción completa en <https://orquestaalasdeltviento.com/ensamble-musical-como-lograr-desarrollo-y-equilibrio/>)

sus hijos adquieran capital cultural, pero no solo para ganarle al ocio, sino una decisión de vida donde ser músico pueda representar la misma idea y mantenerse en el tiempo.

La figura del músico, como actor social, está atravesado por condiciones sociales, políticas, culturales y económicas que impactan en su quehacer y su representación; el músico a su vez contribuye a la construcción y transformación de estas condiciones a través de su práctica musical y su papel en la sociedad. Como investigadora y músico en Mexicali, donde me formé en orquestas juveniles y he trabajado como docente e intérprete por muchos años, puedo advertir y comprender, a través de las distintas experiencias, asociadas a diferentes etapas en la vida de algunos músicos en Mexicali, que existen variadas ideas representacionales de la figura del músico con relación a su etapa formativa, su desarrollo y a su práctica social del trabajo.

[Ser músico en la frontera noroeste de México, ser músico en Mexicali](#)

Cuando estaba en mi último año de secundaria, el director de la Sinfónica Infantil de México, Sergio Ramírez Cárdenas, le dijo a mi mamá que, si quería perseguir mi pasión por estudiar música, debía mudarme a Ciudad de México para estudiar el propedéutico en la Orquesta Escuela Carlos Chávez, mientras terminaba mis estudios en preparatoria abierta. Mi madre, preocupada por mi corta edad e inmadurez, decidió que no era adecuado para mí pasar sola por ese proceso en la gran ciudad. A pesar de que entendí sus razones, la frustración de saber que pasarían más años sin la educación musical adecuada me llevó a tomar una decisión de vida en otra dirección, decidí estudiar la carrera de Filosofía. Durante todo mi proceso formativo formal, tanto en la licenciatura como en la maestría, siempre traté de vincular los temas de mi carrera con la música; de hecho, la maestría que cursé, en educación, lo hice pensando en que funcionaría para ambos campos.

A medida que fui independizándome, antes de terminar la licenciatura, mi primer trabajo fue en el campo de la música con la Banda del Estado a los 19 años. Tuve que abandonar esa plaza debido a los traslados entre ciudades, ya que en ese momento estudiaba en la ciudad de Tijuana y la plaza era en la ciudad de Mexicali (180 kilómetros entre una y otra). En mi último semestre de carrera me uní como apoyo docente al programa de Redes 2025 en Tijuana³ ayudando a ensamblar a la red de Do-re-mi-comunidad y Camino Verde los fines de semana en el Centro de Artes Musicales (en adelante CAM). Al finalizar la carrera regresé a Mexicali y me uní de tiempo completo a una nueva agrupación de Redes: la Orquesta Red Centinela. Mientras buscaba trabajo para ejercer como docente de filosofía, comencé a tocar en amenizaciones, eventos y misas con algunos ensambles improvisados, y otros más establecidos.

Durante los primeros años que trabajé en el programa Redes 2025, estuve a la espera de que alguien me preguntara por el avance de los alumnos y su contexto social para añadirlo a alguna estadística, pero eso nunca pasó, si bien el programa cumplía con una política pública específica, no había un seguimiento o evaluación de lo que hacíamos. Este interés y preocupación se vio reflejado en mi trabajo de maestría, del cual conservo algunas entrevistas de los padres de familia donde comentaban sus opiniones del programa y de la importancia de la música en edad temprana como apoyo para el desarrollo de otras habilidades. Tas cinco años de trabajo con orquestas juveniles (a la par que continuaba mi formación), escuchaba a los padres de familia y veía cómo los niños aumentaban sus habilidades musicales,

³ El Programa Redes 2025 del Centro de Artes Musicales en Tijuana, Baja California, México, brinda la oportunidad a cientos de niñas y niños, de entrar en contacto con la música en una experiencia de vida (descripción tomada de <https://www.facebook.com/orquestabajacalifornia/posts/el-programa-redes-2025-del-centro-de-artes-musicales-en-tijuana-baja-california-/446687058723196/>)

expresando su emoción y sorpresa, me di cuenta de que había muchos aspectos del fenómeno a estudiar, pero todavía no tenía claro por dónde empezar.

Fue en el año 2018, mientras la Orquesta de Cámara de Mexicali (en adelante OCAM) repasaba un pasaje especialmente complicado de cuerdas “Janitzio” de Silvestre Revueltas, trato de buscar una silla y me acomodé. Quería pasar desapercibida pero no puede, mi presencia fué obvia, el director se detuvo y me saludó “maestra, qué gusto que nos pueda acompañar, póngase de acuerdo con las flautas para ver cómo se reparten las voces”. No termina de hablarme cuando otra persona irrumpió en la sala y el director dijo “vaya, se nota que ya es fin de semestre, empiezan a llegar los desaparecidos. Maestro, bienvenido, siéntese, felicidades por su toma de protesta”, en eso, ví a un chico entrar con su violín que se acomodó en un asiento al final de la fila de violines primeros. Observó con atención a la orquesta que está conformada en su mayoría por jóvenes y que como siempre, nunca están todos sus miembros. A dos semanas para el concierto y la orquesta nunca estuvo completa en ningún ensayo. Cuando analizo a los músicos de la orquesta, encuentro a una serie de personas voluntarias que lo único que tenían en común es su “amor por la música”: estudiantes de “prepa” que buscan ampliar su repertorio musical; estudiantes universitarios; profesionistas médicos, abogados, dentistas y veterinarios entre otros. De entre ellos, a tres personas que eligieron la música como carrera: el director, su esposa y el maestro de violonchelo. Coincidentemente, ninguno es originario de Mexicali.

Fue en los conciertos, durante las vacaciones, cuando algunos estudiantes de música originarios de Mexicali se veían en este grupo, así como algunos otros que ya no viven aquí y que vienen de visita. Me sorprende ver la cantidad de jóvenes que, dos veces por semana, en horario nocturno, nos presentamos por voluntad propia a ensayar para presentaciones de las cuales no había pago económico. De ahí es que surgen preguntas generales relacionadas

a los intereses de los músicos, a su relación con la música y por qué no se han dedicado profesionalmente a ella, ¿qué ideas, valores, representaciones o significados compartimos o nos son comunes? Como ya nos conocemos desde hace años con algunos, conversamos mucho y nos vamos conociendo y me doy cuenta de que sus experiencias son similares a las mías.

Como músicos de la región fronteriza, del lado del Pacífico, enfrentamos y compartimos diversos desafíos y dificultades en nuestra práctica musical y en nuestro trabajo como artistas. Esta región, descrita por Guadarrama (2019) como "la más desprovista de cultura", cuenta con una infraestructura musical limitada y escasos recursos. Las instituciones que apoyan la práctica musical carecen del personal docente necesario para abarcar todos los instrumentos, o al menos, los instrumentos tradicionales para una orquesta sinfónica. Estas limitaciones pueden hacer que sea difícil para los músicos desarrollar sus habilidades y destrezas musicales, y establecer una carrera musical sostenible. A pesar de estos desafíos, muchos músicos de la región crean y comparten música, aunque en su mayoría lo hacen de manera parcial, a la par que se desarrollan en otros oficios. Esto indica que la mirada del músico o su representación cambió respecto a la etapa infantil puesto a medida que transcurren los años la música ya no es lo prioritaria, sino más bien tener un oficio redituable.

La situación es aún más complicada para aquellos que enfrentan discriminación y estigmatización, a causa de que para muchas personas o para sectores más conservadores de nuestra sociedad, la imagen del músico se asocia a un desorden en la vida regular, por causa de los traspasos y su vínculo con drogas y alcohol. Estas ideas provienen en parte de una idea errónea y desactualizada, sostenida a través de un imaginario y representaciones que se fijan desde el mundo musical del rock más controversial y de otras expresiones musicales similares alejadas de la formalidad de la música clásica. Esto ha hecho que en algunas

familias y en parte de una sociedad más conservadora y tradicional, se crea o establezca que la profesión de músico no es viable y que aquellos que la eligen están destinados a vivir en la pobreza: “de músico te vas a morir de hambre”. Estamos frente a dos ideas negativas y poderosas asociadas a la dedicación de una persona a la música, que se permean socialmente: la cuestión económica y la vida desordenada y viciosa.

Estas ideas han llevado a que muchos jóvenes que quieren dedicarse a la música no encuentren el apoyo incondicional de sus familias, se sientan desalentados y no vean la música como una carrera viable y sostenible. A menudo, se les insta a elegir carreras "más seguras" y "más productivas" que puedan asegurar una mejor situación económica. Esto no solo afecta negativamente la autoestima y motivación de los músicos jóvenes, sino que también perpetúa una percepción errónea y desvalorizada de la profesión. Como resultado, muchos músicos de la región se ven obligados a desarrollar su práctica de manera parcial, lo que dificulta aún más el establecimiento de una carrera musical sostenible en el espacio local.

Estas dificultades más la falta de infraestructura y recursos que fluctúan con la alternancia de partidos políticos, hace que sea difícil obtener una educación musical de calidad, establecer una carrera musical sostenible o tener acceso a oportunidades de desarrollo profesional. En algunos casos, los músicos se ven en la necesidad de desplazarse a ciudades vecinas como Tijuana, Ensenada o incluso al otro lado de la frontera, en Estados Unidos como en el Valle Imperial, San Diego y Los Ángeles, en busca de una educación musical de calidad o mejores oportunidades de desarrollo profesional.

En este contexto, la creación de políticas públicas se ha quedado solo en la etapa inicial, abren espacios para niñas y niños, pero sin la oportunidad de darles seguimiento formal y de poder ofrecerles opciones formales a medida que crecen y se desarrolla su pasión por la música como una opción profesional. En este lado del país, al no existir una trayectoria

histórica musical, hace falta que se fomente el desarrollo musical y se apoye a los músicos de la región en la creación de una carrera musical sostenible. Las políticas públicas deberían enfocarse en mejorar la infraestructura musical, proporcionar educación musical de calidad y crear oportunidades de desarrollo profesional para los músicos, además, trabajar en promover una mayor valoración y reconocimiento social del trabajo de los músicos, para que puedan desarrollar su práctica de manera más segura y establecer una carrera musical sostenible.

¿Por qué estudiar al músico?

Mucho se ha dicho sobre la música, incluso se le ha visto como una esfera independiente de la naturaleza y de nuestra realidad, o más aún, como una esfera sagrada. Al músico en cambio, sólo como mero reproductor de esa alteridad, de lo sagrado. Desde aquí se puede comenzar a tener una idea sobre quién es el músico o cómo se construye esa idea y qué mejor que hacerlo con las personas que la practican y trabajan en torno a ello. Es así como me interesa conocer desde la propia voz de músicos mexicalenses cómo representan y se representan a través de sus distintas experiencias y momentos de su vida asociada a la música. En este sentido, el campo de los estudios socioculturales me permitirá acercarme a un espacio desde perspectivas acorde a mis inquietudes y experiencias, como la relación entre música y las estructuras sociales, la música como producto del mercado y, sobre todo, la práctica de la música desde la perspectiva del individuo, el músico.

Este interés general de investigación, con relación a cómo se representa o representamos al músico, en este contexto fronterizo, me llevó a estudiar y conocer algunos casos, sumando mi propia experiencia pude ir entendiendo que representamos al músico a partir de las actividades de nuestra propia trayectoria. Saber quiénes o qué ha influido en esta

representación puede entregar elementos asociados al significado o sentido que cobra la práctica social o prácticas que realizan las personas en torno a la música y su ejecución en contextos específicos tanto espaciales como temporales. Todo lo anterior me permite establecer la siguiente **pregunta de investigación**:

- **¿Cómo se representa la figura del músico en Mexicali, desde la experiencia de los jóvenes que se formaron en las orquestas juveniles?**

Preguntas específicas:

- ¿Cómo se relaciona el capital cultural con la construcción de la representación del músico en Mexicali?
- ¿De qué forma han impactado las orquestas juveniles en la formación de representaciones sobre el músico en Mexicali?

Al mismo tiempo, asociada las preguntas de investigación presento el **objetivo general** que servirá de base para guiar los esfuerzos metodológicos de la presente investigación:

- **Analizar las representaciones de la figura del músico en Mexicali, desde la experiencia de los jóvenes que se formaron en las orquestas juveniles.**

Objetivos específicos:

- Establecer la relación del capital cultural con la construcción de la representación del músico en Mexicali

- Analizar el impacto de la formación musical en la configuración de las representaciones sobre el músico en Mexicali.
- Analizar la incidencia de la práctica musical en la configuración de las representaciones sobre el músico en Mexicali.

Un estudio sobre las representaciones del músico

Esta investigación busca acercarse a los significados que tiene la figura del músico para describir los factores que se involucran en la construcción de la representación del mismo a partir de sus experiencias en las diferentes etapas de formación; pretende comprender, desde los estudios socioculturales, cómo se posiciona el músico en la estructura que impone dicho contexto, y en la escena mexicalense. Los estudios socioculturales me permiten acercarme y situarme en la problemática abordada, a través de mis experiencias y vivencias e integrar al mismo tiempo, las experiencias de otras personas de la localidad que practican la música de distintas maneras y que contribuyen a esta investigación desde un acercamiento previo, y que me colaboraron conmigo para comprender mejor este fenómeno, que analizo desde diferentes dimensiones: la formación, el trabajo, las instituciones presentes (algunas, encargadas de impulsar la música en la localidad) y las políticas públicas que respaldan a estas instituciones y que se integran a la vida del músico a través de acciones y discursos.

He integrado la teoría de las representaciones sociales a este trabajo de investigación porque me permite visualizar e identificar aspectos simbólicos y prácticos que impulsan las acciones de los sujetos con relación a sus acercamientos a la música, a sus prácticas, sus trayectorias y a su propia identificación como músicos. En el análisis del trabajo de campo, las representaciones se establecen como el hilo conductor que atraviesa todas las dimensiones mencionadas anteriormente. También integro el concepto de capital cultural, el cual me

ayuda a entender y establecer un vínculo con la dimensión de la formación y de la práctica del trabajo para su respectivo análisis.

Las reflexiones y las interrogantes de investigación se centran en la vida y la actividad de músicos originarios de Baja California, explorando cómo configuran y elaboran sus percepciones acerca de la identidad de ser músico profesional en esta región del país. Se busca comprender cómo estas percepciones impactan en sus acciones, conocimientos y estrategias dentro del ámbito musical. Se exploran estas representaciones a partir del capital cultural adquirido en el proceso inicial de formación en los programas de orquestas juveniles, así como en la participación de los discursos de las políticas públicas enfocadas al fomento de la práctica musical colectiva como instrumento de formación ciudadana, y los espacios donde realizan la práctica social del trabajo como músicos.

Durante este proceso de investigación, aproveché las posibilidades que permite una metodología cualitativa que, como señala Vasilachis (2006), se interesa en cómo “el mundo es comprendido, experimentado, producido; por el contexto y por los procesos; por la perspectiva de los participantes, por sus sentidos, por sus significados, por su experiencia, por su conocimiento, por sus relatos” (pp. 28-29). Por lo anterior, priorizo en mi trabajo la experiencia de los jóvenes músicos reconocidos en la localidad. Además, la investigación cualitativa “se centra en la práctica real, situada, y se basa en un proceso interactivo en el que intervienen el investigador y los participantes” (Vasilachis, 2006, p.29); por lo anterior, incorporo también mi propia experiencia personal como músico en esta región. Las historias de vida de los colaboradores del estudio, al igual que mi experiencia de vida tienen muchas similitudes, de tal forma que al escucharlos pude entender cómo, a través del tiempo y de diversos procesos estructurales, sus representaciones cambian sobre la idea de lo que es ser un músico de acuerdo con la etapa de sus vidas en las que realizan la práctica. En este sentido,

las dimensiones de análisis se establecen considerando estas etapas, como lo mencioné anteriormente, son la formación educativa, las instituciones encargadas de impulsar la música en la localidad o en su defecto, las políticas públicas que respaldan a estas instituciones, la práctica social del trabajo en la adultez y la inclusión del contexto fronterizo y lo que esto significa.

El trabajo de investigación que presento contempla la siguiente estructura capitular: inicialmente se encuentra el apartado introductorio donde narro, a través de una parte de mi historia de vida, este especial vínculo con la música. El relato de esta conexión personal tiene la intención de establecer un contexto inicial a través de eventos significativos que marcaron mi paso por la música y que, a su vez, me condujeron a este momento, plantear la problemática que aborda este estudio. De manera similar, las historias de vida de las y los colaboradores juegan un papel crucial, ya que en ellas se entrelazan momentos y etapas donde la idea y la representación del músico se asocian con vivencias, personas, lugares e instituciones. Estas narrativas personales revelan cómo esa representación se transforma y adquiere una forma distinta a lo largo del tiempo. Por ello es esencial examinar estas historias para comprender los cambios y transformaciones en la percepción del músico. Las preguntas de investigación que guían este trabajo emergen del análisis reflexivo de mi propia trayectoria, revelando cómo de las experiencias particulares sobre lo que se ve y lo que se vive se pueden lograr comprensiones más amplias. Mi historia encuentra resonancia en las vivencias de muchos otros jóvenes que, al igual que yo, crecieron en programas de música juvenil y se enfrentaron a situaciones similares. Este apartado no solo sirve como un punto de partida para adentrarnos en la investigación, sino que también establece un marco que aporta al entendimiento general de las dimensiones que más adelante se convierten en categoría de análisis.

El primer capítulo tiene el objetivo de situar al lector en el contexto histórico y actual de los sistemas de enseñanza musical en nuestro país, con un enfoque particular en el impacto generado por la creación del Sistema Nacional de Fomento Musical (SNFM). Este sistema representa un hito crucial, marcando un antes y un después en el impulso de las orquestas juveniles a nivel nacional. Me interesa, sobre todo, cómo este contexto perfila la experiencia y trayectoria de los jóvenes que se interesan en la música formal en la región bajacaliforniana; y específicamente en Mexicali. Se explorará el desarrollo de los intentos previos de crear orquestas en Mexicali, resaltaré sus altibajos y los desafíos enfrentados, especialmente con relación a la dependencia de las partidas presupuestales de los gobiernos en turno y los intereses de las madres de los niños músicos para convertirse en las principales gestoras de las orquestas juveniles durante la primera década del nuevo siglo. Profundizo en cómo las políticas públicas actuales han impulsado los programas de orquestas comunitarias a gran escala en Baja California, enfocándome específicamente en Mexicali, examinando los objetivos de estas políticas y los intereses que las motivan. Un aspecto crucial que abordaré es el dilema al que se enfrentan las y los jóvenes músicos de Mexicali al alcanzar la edad adulta: la escasez de oportunidades laborales estables en el mundo de la música y la falta de instituciones de educación superior especializadas en este campo. Este análisis busca ofrecer una comprensión integral de la evolución de los sistemas de enseñanza musical y su impacto en la formación y las perspectivas de las y los jóvenes sobre lo que es ser un músico para más adelante comprender cómo los jóvenes que forman parte este estudio construyen sus representaciones sobre esta figura.

El capítulo dos de la tesis está dedicado a establecer la base teórica que sostiene nuestra comprensión de las representaciones de los músicos en contextos institucionales y colectivos. Utilizo el concepto de representación social de teóricos como Moscovici (1979),

Abric (2001), Jodelet (1984, 1991), y González (2001). Este capítulo explora cómo las representaciones sociales están estrechamente ligadas a las condiciones sociales y a la manera en que se socializa el conocimiento. Se emplea la teoría de los campos, el capital cultural y el *habitus* desarrollados por Bourdieu para fundamentar cómo se interioriza la identidad y personalidad del músico. Esta teoría también ayuda a entender cómo los músicos se perciben a sí mismos dentro del mundo del arte, influenciados por conocimientos, creencias y valores compartidos durante su formación y en su práctica social laboral. Además, el capítulo aborda la interacción entre el ámbito musical y el capitalismo, en un contexto fronterizo y analizo diferentes etapas de la vida del músico: la infancia, juventud y la práctica profesional. Este enfoque teórico es fundamental para comprender la compleja interacción entre el individuo, su entorno social y cultural, y su desarrollo como músico en el contexto mexicalense desde el punto de vista del mercado.

El capítulo tres aborda los aspectos metodológicos del trabajo de investigación que es de corte cualitativo, aquí se detalla el análisis de la información recabada durante el trabajo de campo. Este análisis se realiza mediante la aplicación de técnicas documentales incluyendo el registro fotográfico y el análisis de contenido de programas de mano los cuales contienen parte el registro histórico de algunas orquestas, así como métodos empíricos, como la observación participante. De manera destacada, se realizaron entrevistas a profundidad con las y los colaboradores, en algunos casos hasta tres entrevistas por participante. Estas entrevistas permitieron obtener una comprensión detallada y personal de sus experiencias y percepciones. Realicé además dos entrevistas de tipo *focus group*, una con los jóvenes músicos previamente entrevistados y otra específicamente con las madres gestoras. Esta última fue crucial para detallar el contexto histórico y las dificultades enfrentadas por uno de los programas que formaron a las y los colaboradores, lo que proporciona así una perspectiva

valiosa sobre las condiciones y los desafíos del entorno musical. La metodología también incluye la observación participante y el análisis de historias de vida para explorar cómo se construye la idea de ser músico a lo largo de las diferentes etapas de sus vidas.

Finalmente, en el capítulo cuatro profundizo en la interpretación de los datos recogidos a lo largo del trabajo de campo. En este capítulo se vinculan los hallazgos presentes con los marcos teóricos y metodológicos establecidos en los capítulos anteriores. En este análisis se describen las tendencias observadas y se interpretan los resultados dentro del contexto de las teorías de representación social y las conceptualizaciones desde Bourdieu, principalmente, sobre capital cultural y *habitus*. En este apartado, presto especial atención al impacto del contexto histórico y social en las representaciones y experiencias de las y los músicos, enfatizando las particularidades del entorno fronterizo y las diferentes etapas de la vida de las y los colaboradores y de mi propia experiencia de vida. Este análisis busca conectar con los objetivos de la investigación, y evaluar en qué medida las respuestas obtenidas esclarecen las preguntas planteadas al inicio. Finalmente, discuto las implicaciones teóricas y prácticas de los hallazgos, su relevancia en las políticas públicas y la educación musical; y, al mismo tiempo, las limitaciones inherentes al análisis, los posibles sesgos y las restricciones metodológicas tanto como en la información que resguardan las instituciones como las propias.

El capítulo concluye con un resumen de los puntos más importantes, destacando cómo estos contribuyen a una comprensión más profunda y matizada de las representaciones de las y los músicos en contextos institucionales y colectivos, presento algunas recomendaciones y propuestas que puedan servir para que los encargados de elaborar dichas políticas públicas consideren la importancia de los espacios dedicados a la proyección de la enseñanza musical

a un futuro para la práctica social del trabajo, tomando en cuenta las necesidades contemporáneas, los públicos y a las actuales industrias.

Capítulo 1.

FORMACIÓN Y OFICIO DEL MÚSICO

El propósito de este capítulo es plantear el contexto en que se inserta la formación que estaba disponible para los músicos en la región, en específico me interesan aquellos datos que pudieran incidir en la experiencia de los jóvenes que forman parte de este estudio. Destaco por ello el papel de las Orquestas juveniles y algunos momentos coyunturales en la política cultural y musical nacional y estatal; así como las condiciones geográficas de la región que desde mi perspectiva afectaron las condiciones y posibilidades de formación y desarrollo de alguna trayectoria musical de estos jóvenes; así como el sentido que se otorgaba a la figura del músico en el contexto regional, sobre todo desde los discursos institucionales.

Pondré especial atención a la formación de jóvenes de entre 8 y 18 años en los sistemas de enseñanza musical en Mexicali, lo que posibilitó formar parte de una agrupación artística, y por lo tanto, un desarrollo musical a corta edad. Analizaré los momentos que han contribuido al establecimiento actual de “Auka”, Sistema de Agrupaciones Musicales Comunitarias de Baja California. Considero en primer lugar, al Sistema Nacional de Fomento Musical (SNFM) y en segunda, la constante labor de ciertos actores locales por dar continuidad a los diversos programas de la enseñanza musical e impedir la desaparición de éstos. En esta sección también destaca la práctica cotidiana de los músicos de Mexicali, por ello aquí se encuentran dos enfoques –el de las instituciones y el de los músicos (y sus relaciones familiares)– que permite entender y contextualizar las teorías que intentan describir la relación entre los sistemas económicos, las instituciones y la cultura que da estructura a una sociedad.

Las orquestas juveniles tienen sus antecedentes en las políticas públicas nacionales, por lo que resulta de interés iniciar este apartado comentando que, hasta la fecha, los estudios sobre la política musical de México son escasos. Una de las investigaciones que más se acerca a los intereses de este trabajo es la de Rebeca Romo Pineda (2011), politóloga del Centro de Investigación y Docencia Económicas de la Ciudad de México. Su trabajo de investigación “Análisis de la política musical de México: la oferta y el consumo de los bienes musicales” es un análisis argumentativo que busca definir el problema de la política musical. Expone los antecedentes de la política cultural de México desde finales del siglo XX con la finalidad de mostrar el comportamiento oficial de México respecto a la visión del desarrollo cultural; es decir, al presentar los antecedentes, intenta mostrar el valor que intelectuales y artistas que trabajaron en la construcción de las políticas públicas durante el siglo XX, otorgaban a la difusión del arte, la educación y la cultura (p.17).

Más adelante, Romo (2011) presenta un cuadro comparativo donde condensa la información que facilita el análisis de los Planes Nacionales de Cultura durante los sexenios 1995-2000, 2001-2006 y 2007-2012. Este cuadro comparativo es de gran utilidad visual, debido a que son precisamente esos planes los que fomentaron la creación de las políticas públicas estatales que fueron la semilla que dio inicio a las organizaciones donde se formaron los músicos que serán entrevistados. Romo (2011) muestra que la principal diferencia entre esos sexenios se encuentra en la preocupación por el consumo (p.34), pues asegura que ésta no es consistente. Lo expuesto por la autora infiere una relación causal entre el sistema neoliberal de cada sexenio y las acciones sobre el consumo y creación de nuevos públicos, que no está claramente planteado en ninguno de los planes nacionales presentados.

Finalmente, Romo (2011), expone la falta de coherencia entre la información de la posición oficial gubernamental de dichas políticas y las acciones derivadas de ellas. Las

acciones derivadas son todos aquellos programas de fomento musical que buscan desarrollar habilidades artísticas en las comunidades mexicanas. Estos programas no están orientados necesariamente a un futuro ejercicio profesional, sino que atienden, más bien, a objetivos que “afirman que el consumo del arte y la música son parte de un correcto desarrollo individual y que tiene efectos positivos en las comunidades y el comportamiento de éstas” (p.62). Esto se puede ver más claro en lo que Alexis Lozano, contrabajista, compositor y productor menciona en su entrevista: “el problema de [la orquesta] Río Nuevo o de las redes era que te aventaban a los tuttis⁴ a los ensayos, pero no te enseñaban teoría” (Comunicación personal), hablando sobre las dificultades en las estrategias pedagógicas “el otro problema que ha llegado, inclusive, hasta la OCAM⁵, es que son orquestas populares”. La crítica de Alexis refleja su molestia como músico que se formó en los programas de REDES y orquestas comunitarias en cuanto a que existe una mayor preocupación por atraer al público de manera rápida y efectiva, que el de formar músicos de gran calidad.

Con el análisis de Romo (2011), se pueden ver los objetivos del Plan Nacional de Cultura, en comparación con los Programas Culturales. Una de las premisas de la autora es que el éxito de una política pública depende de la claridad en la definición del problema que trata de resolver, qué desea generar y por qué las acciones son las adecuadas y serán efectivas para generar el objetivo deseado. Romo concluye que los programas de política musical del país no son congruentes con los documentos oficiales de los planes nacionales de cultura. Este estudio, sobre las políticas públicas de fomento musical, sirve como un punto de partida para entender cómo construyen sus representaciones los músicos que realizan la práctica como trabajo en la etapa adulta y que se formaron en los programas de orquestas juveniles.

⁴ Un “tuttis” es un ensayo general donde participan todos los instrumentos.

⁵ Orquesta de Cámara de Mexicali.

Esto requiere conocer los objetivos de tales programas y a qué problemas responden según el Plan Nacional de Cultura; sin embargo, todavía no existen estudios cualitativos que demuestren si estos programas cumplen con los objetivos que se proponen.

Tal como lo comparte Alexis “esas horas interminables de discursos cuando empezaba un concierto por parte del director de equis instituto de cultura o de Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), o lo que sea, pues todo eso era campaña, no? Al final de cuentas, cuando venía tiempo electoral se notaba que salíamos más a hacer conciertos”. Para comprender más a fondo esta idea que comparte Alexis, presentaré de forma sintetizada el contexto de los programas de formación musical en Mexicali a partir de las políticas nacionales de fomento a la música en las últimas dos décadas.

Wald (2009) hace una crítica de los discursos utilizados por las autoridades políticas y la falta de trabajo crítico en los programas comunitarios. Cuestiona si son realmente estas actividades artísticas las que requieren las comunidades de acuerdo a los objetivos de los discursos políticos, los cuales hablan de combatir problemas de Estado como el narcotráfico, crimen organizado y migraciones, a través de los programas mencionados por la autora. Para ello, Wald presenta fragmentos de entrevistas donde las representaciones de los jóvenes se contraponen a los discursos políticos y a la información de los medios de comunicación

En su investigación muestra tres premisas, la primera es una reiteración de su planteamiento (2009): la distancia entre las propuestas de los programas y lo que perciben los jóvenes participantes de las orquestas. Para ello presenta algunas declaraciones de los jóvenes en sus entrevistas, sus reacciones y observaciones. Como resultado, encuentra que algunos de los entrevistados no se sienten en las condiciones vulnerables que los discursos políticos describen que están solucionando con dichos programas.

Para Wald (2011, 2015), es importante analizar si los programas de orquestas comunitarias tienen alguna influencia en las prácticas, representaciones, cuestiones identitarias y expectativas a futuro de los jóvenes. Al ser un programa de largo alcance y de enfoque social, es importante conocer el aporte en la conducta individual como sujetos que actúan como miembro de un grupo. Esta investigación tiene inquietudes similares, pero en el contexto de los jóvenes de Mexicali, y si es que el haber pertenecido a estos programas influyó en la construcción de sus representaciones una vez que egresan e interactúan con otros espacios siendo productos de una situación social particular.

Fomento de la música en Mexicali: historia y desafíos de las orquestas juveniles

En este apartado busco situar al lector en el contexto específico mexicalense, me interesa plantear algunos antecedentes que permitan conocer cómo se formaban musicalmente en la localidad infantes y jóvenes de entre 8 y 18 años. Necesariamente dejaré fuera detalles históricos del contexto para concentrarme especialmente en aspectos contextuales que me permitan comprender en particular la experiencia de los jóvenes que participaron en mi estudio. Una idea que sirve para detonar la discusión de este tema viene de Bull (2019), que denomina como “la economía informal” de las organizaciones de educación musical (*‘informal economy’ of music education organizations*), refiriéndose a las que han existido durante unos años para luego desaparecer cuando se agotan los fondos o la energía (p. 31).

En Mexicali, como ya veremos, la tendencia de aparecer sólo para desaparecer organizaciones y orquestas juveniles, lo cual revela las formas de entender la música como un espectáculo que puede funcionar como recurso político de los gobiernos en turno. Esto plantea un problema para el desarrollo y la formación de los músicos, pues lejos de establecer un legado, deriva en procesos de formación fragmentados en la educación musical que se

interrumpe y reduce a placer de las campañas políticas. El uso político de las orquestas juveniles en México tiene su antecedente en los años ochenta, con Eduardo Mata Asaín, compositor y director de orquestas, que en alguna ocasión fue invitado como director huésped en la Orquesta Simón Bolívar de Venezuela y se le atribuyen grandes contribuciones al Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela, conocido simplemente como “El Sistema”.

Debido a este intercambio y a sus esfuerzos, el educador musical Fernando Lozano y Manuel Cera, entonces director del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), promovieron en 1989 el primer Programa de Orquestas y Coros Juveniles de la Ciudad de México. Durante tres días 2,000 niños de orquestas de todo el país se reunieron para ensayar piezas dirigidas por distintos directores de distintos estados para culminar en un magno concierto que recibió el récord Guinness de la orquesta de niños más grande del mundo. Este fue el inicio de un proyecto con aspiraciones más grandes, traer a México “El Sistema” como una ruta de salvación socioeconómica y moral.

Para 1995 ya se incluía en el Plan Nacional de Cultura del presidente Ernesto Zedillo el papel de la cultura como articuladora de las distintas expresiones para el fortalecimiento de los valores nacionales (PNC, 1995, 5.3), y como plan de acción la “Consolidación y ampliación del Programa de Orquestas y Coros Juveniles” y como Programa Especial el Desarrollo Cultural Infantil donde establece como estrategia trabajar:

[...] conjuntamente con instituciones federales, estatales, municipales y con asociaciones civiles, fortalecer el desarrollo cultural de los niños de comunidades rurales e indígenas y otros en situaciones de desventaja económica y social, a partir de su idiosincrasia, de sus necesidades e intereses particulares (PNPC, 1995, 6.1).

Como resultado, para 1996 se crea el Sistema Nacional de Fomento Musical (SNFM) del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), y así también, crece el estímulo a la creación de orquestas juveniles en ciudades del país donde todavía no se formaban. Una parte importante del impulso al fomento musical era la organización de “encuentros nacionales de orquestas juveniles de nivel avanzado, así como las orquestas infantiles de nivel inicial, otorgando además cursos para directores orquestales, servicio de laudería y luthería para reparación y mantenimiento de instrumentos entre otros proyectos de apoyo nacional” (*Las Orquestas Infantiles y Juveniles de México inspiradas por El Sistema— legado, evolución y desafíos*, 2014). Estos espacios han permitido que músicos jóvenes de todo el país se reúnan e intercambien experiencias y aprendizajes, han sido un gran motivante en la competencia; llegar al siguiente encuentro con mejor nivel que el año anterior.

En Baja California las escuelas de música formal tuvieron sus inicios en 1987 con el Centro de Estudios Musicales (CEM) como una escuela de música privada a cargo del profesor Félix Mora (Díaz, 2006, p. 58). En 1988 inicia la gestión de la incorporación del CEM a la Universidad Autónoma de Baja California en el campus de Ensenada y una semana más tarde, se inauguró el CEM de la UABC, campus de Tijuana (Trujillo, 2007, p.161). En 1990 Ensenada contaba ya con un aproximado de 140 alumnos, lo que permitió que el maestro Ernesto Rosas, pianista y compositor egresado del Conservatorio Nacional de Música, fundara la Orquesta del Centro de Estudios Musicales, desempeñándose como director.

Por otro lado, en ese mismo año en Mexicali, la Extensión Universitaria de UABC contaba con el Taller Universitario de Música (TUM) dirigido por Santiago Hernández Nuño, quien en los años 80 había dirigido una pequeña orquesta en las instalaciones de la Biblioteca

del Estado antes de sumarse a la UABC. En 1991, Benjamín Rangel licenciado en música y canto gregoriano proveniente de Guadalajara, se instala en Mexicali para auxiliar en el TUM.

“Yo estuve dos años trabajando con él (Santiago Hernández Nuño) y después de dos años más, se cambió el nombre a CEM y estaba dirigido por Miguel Perea [...] O sea que como en 1995 fue cuando empezó a llamarse CEM y se trató de seguir un programa como el de Ensenada” (Conversación personal con Benjamín Rangel, 2022).

En 1997 Benjamín Rangel toma la dirección del CEM y un año después, con el apoyo de Ernesto Rosas y Luis Salazar, comienzan actividades con la Orquesta del Centro de Estudios Musicales Mexicali. Otro de los sucesos que dio gran impulso a la formación del CEM en Ensenada, fue la presencia del maestro Eduardo García Barrios, quién a su regreso de su estancia de estudios en Moscú, trajo consigo a músicos de la recién disuelta Unión Soviética, a la ciudad de Ensenada, con quienes fundó la Orquesta de Baja California en 1990, cuyos integrantes se dieron a la tarea de aumentar el nivel musical de Baja California (Trujillo, 2007. p.171). En 1992, la OBC se trasladó a Tijuana, manteniendo un convenio con la UABC para asegurar la continuidad educativa de los alumnos (Díaz, 2006, p. 61).

Aunado a su compromiso con el CEM Ensenada-Tijuana, los músicos integrantes de la OBC tenían la obligación de impartir talleres a niños y a estudiantes del conservatorio de Tijuana. A partir de esos talleres, el maestro Sergio Ramírez Cárdenas, entonces violonchelista de la OBC, fundó en 1996 la Sinfónica Juvenil de Tijuana, obteniendo la beca del Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos (FONCA-Rockefeller-Bancomer) y el Premio Cultural al Mejor Proyecto Musical del año, otorgado por el Instituto Municipal de Arte y Cultura de Tijuana.

En 1995, el entonces director del Instituto de Cultura de Baja California, Francisco Bernal, con el fervor de las crecientes orquestas juveniles, acordó apoyar la propuesta de un proyecto mucho más ambicioso de escala estatal: la creación de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Baja California (OSJBC). Esta orquesta tenía por objetivo albergar a los jóvenes más destacados de sus respectivas agrupaciones a lo largo del estado. Siendo Ernesto Rosas quién estaría a cargo de la batuta. Es por ello que, a través de su esposa, la señora María del Rosario Ruiz, y la entonces directora del DIF estatal, la señora Alma Corella de Terán, esposa del entonces gobernador he toman la iniciativa de formar la Orquesta Juvenil de Mexicali, con la intención de ofrecer un proyecto pedagógico que involucraría también la participación de casas hogar.

El 2 de septiembre de 1996 la Orquesta Juvenil de Mexicali comenzó sus actividades oficiales en las instalaciones del Teatro del Estado: “La Orquesta Juvenil de Mexicali (OJM) se formó en septiembre de 1996 y luego de pláticas con los directores de las demás orquestas- Ernesto Rosas, Sergio Ramírez y Arturo Quezada-, en 1997 se lanzó, bajo los auspicios del Voluntariado del DIF estatal y el ICBC, la convocatoria para dotar de un logo a la Orquesta Sinfónica Juvenil de Baja California” (*La Voz de la Frontera*, jueves 9 de agosto 2001).

Hay que señalar que las orquestas juveniles de Tijuana y Ensenada fueron impulsadas directamente por maestros de gran trayectoria, promotores culturales, cuyo compromiso era una necesidad para la subsistencia de su desarrollo musical. La Orquesta Juvenil de Mexicali, por órdenes de la Sra. Alma Corella de Terán, tuvo como coordinadora operativa a la Sra. Rosario Ruiz, esposa del entonces director del ICBC. Este señalamiento es importante para comprender las posteriores dificultades a las que se enfrentó la OJM en comparación de los otros municipios. Bajo la dirección del maestro Edmundo Marroquín, pianista graduado del Conservatorio de Guadalajara, la Orquesta Juvenil de Mexicali se convirtió en la agrupación

más numerosa de su tipo en la entidad, según el boletín informativo del ICBC en la voz de la frontera. Esto, en parte, debido a los esfuerzos de Alma Corella por involucrar a las estancias infantiles. Al igual que las otras orquestas, seguía los lineamientos pedagógicos del Programa nacional de Coros y Orquestas juveniles:

[...] en virtud de que el proyecto de la OJM no se circunscribe al aspecto artístico, sino que busca atender al desarrollo humano de los niños y jóvenes que participan en él, privilegiando a quienes provienen de los sectores sociales más desprotegidos, el voluntariado, en la medida de sus posibilidades aportaba recursos económicos a la orquesta y apoyaba con gestoría de fondos para la compra de instrumentos (*La Voz de la Frontera*, 9 de agosto 2021).

De este modo, los lineamientos del Programa Nacional de Coros y Orquestas Juveniles implican la realización del proyecto sin fines de lucro, en ese tiempo con una cuota de recuperación de \$ 250.00 MXN para aquellos que no contaran con beca. Para familias con más de dos niños, el tercer hijo podía ser acreedor a una beca completa. El ICBC proporcionó las instalaciones del Teatro del Estado para albergar a la OJM, apoyo secretarial, la señora María Jiménez quien atendió las necesidades administrativas, así como el pago de los servicios.

Las jornadas de clases también estaban apegadas a los lineamientos del Programa Nacional, teniendo sus reuniones tres tardes por semana; los lunes destinados al ensamble donde todos los instrumentos participan en el ensayo y ejecución de obras clásicas y contemporáneas adaptadas al nivel de los integrantes, guiados por el director artístico y musical de la orquesta. Los miércoles reciben clases de solfeo y teoría de la música. Los viernes reciben clases de instrumento, a cargo de maestros especialistas en las familias de las cuerdas, los alientos, los metales y las percusiones. Los conciertos se llevan a cabo dos veces

al año, en diciembre y junio, además del recital anual de manera individual para demostrar el avance en el dominio del instrumento para familiares y amigos.⁶

La dirección artística de la OJM tuvo modificaciones durante los primeros años. La batuta pasó casi de inmediato a manos del entonces maestro de solfeo y músico de la Banda del Estado Lucio Landino, posteriormente en 1998 el maestro Sergio Ramírez toma la dirección, haciéndose cargo de la Sinfónica Juvenil de Tijuana y la Orquesta Juvenil de Mexicali, creando un lazo e intercambio constante entre estudiantes de estas dos orquestas. El ICBC se hizo cargo del estímulo económico y de los viáticos requeridos para el traslado semanal desde la ciudad de Tijuana.

En 1998 Baja California sufre la pérdida del gobernador Héctor Terán Terán, cuya prematura muerte trajo consigo inmensos cambios administrativos. Los efectos de esa transición resintieron los recién formados programas de orquestas. El gobierno sustituto estuvo a cargo del Lic. Alejandro González Alcocer, quien, en 1999, nombra como director del ICBC al periodista y escritor Patricio Bayardo Gómez. El nombramiento implicó que la Sra. Corella de Terán se retirara como presidenta del voluntariado del DIF estatal, el cual fue disuelto por la Sra. Rosalba Magallón de González, esposa del ahora gobernador del estado, suspendiendo totalmente los apoyos a la OJM.

La continuidad del programa comenzaba a tambalearse. Fue entonces cuando la Sra. Corella de Terán invita a la comunidad mexicalense a formar el Patronato de la OJM, tomando el cargo de Coordinadora, y Nathy de Plata (quién fue secretaria del voluntariado del DIF durante la gubernatura de Héctor Terán) el cargo de secretaria, y algunas madres de familia de los integrantes de la orquesta como Irma Sparrow Morales, presidenta de padres

⁶ Programa de manos del concierto “Falalalalá la Navidad”, diciembre 2006.

de familia de la orquesta. El objetivo del Patronato era reunir fondos para las necesidades extras, como viajes y otros gastos inesperados.

La OJM continuaba siguiendo los lineamientos de la coordinación nacional de orquestas y coros juveniles por lo que en el año 2000 fueron convocados a participar en el I Encuentro de Orquestas del Pacífico con sede en Mazatlán, Sinaloa. Para este evento se requería de la contratación de camiones que pudieran trasladar a los niños participantes. En esa ocasión se hizo la renta de un solo camión dividido entre la SJT y OJM. Los gastos de alimentación debían correr por cada orquesta según el número de alumnos que viajaban. Como parte de los lineamientos de intercambio entre orquestas, los niños fueron hospedados por otros alumnos de la orquesta local de Mazatlán.

En diciembre de ese año, bajo la dirección del maestro Sergio Ramírez Cárdenas, se realizó un concierto en palacio de gobierno con la intención de hacer la petición de parte de los niños, jóvenes y padres de familia para evitar que los apoyos al programa se retiraran por completo. Los pequeños presentaron algunas piezas de temporada navideña como “El Invierno” de Vivaldi, así como la pieza musical “Un planeta mejor para los niños”, acompañados por la SJT y los Niños Cantores del Instituto Schiller, en tono de protesta. Mientras tanto los padres de familia se dieron a la tarea de recolectar firmas al público en general.

En 2001, Sergio Ramírez es designado Coordinador Nacional del Sistema Nacional de Fomento Musical, donde continuó impulsando a las Orquestas Juveniles. Forma la Orquesta Sinfónica Infantil de México (OSIM), inspirada, al igual que otros tantos, en “El Sistema”, de Venezuela. En abril de 2001 Sergio Ramírez estuvo en Venezuela junto con el presidente Vicente Fox y Sari Bermúdez, directora de CONACULTA (Consejo Nacional

Para la Cultura y las Artes), donde asistieron a varias presentaciones de las orquestas juveniles y fue a partir de eso que se acelera el proceso de formación de la OSIM.

OSIM es una orquesta conformada por infantes desde 8 años hasta jóvenes de 16 años procedentes de las distintas orquestas juveniles de todo el país. A través de una audición, son seleccionados aquellos con mayor habilidad para ejecutar piezas de nivel avanzado. En 2001 tuvieron el campamento en Oaxtepec, Morelos, donde se hospedaron en el Hotel de convenciones El Dorado. Durante una jornada completa de ensayos desde las 8am hasta las 8pm, los jóvenes repasaban el repertorio por quince días, seguido de dos semanas de presentaciones a través de todo el país. En ese año la gira pasó por Baja California, dando dos presentaciones, una en el Centro Cultural Tijuana y otra en el Teatro del Estado en Mexicali.

Ante la visita de OSIM en el Estado, el gobernador Alejandro González Alcocer recibió a la Orquesta con gran entusiasmo ofreciendo algunas palabras de bienvenida antes de iniciar el concierto. En su nota al respecto de la visita, la periodista Hilda Isa Salas señalaba:

[...] este concierto se llevó a cabo con el apoyo de los diferentes niveles de Gobierno, así como algunas empresas privadas. Afortunadamente los mexicalenses respondieron al llamado del DIF Municipal quien ofreció la función a Organizaciones no Gubernamentales y Asociaciones Civiles de beneficencia” (*La Crónica*, 1 de agosto 2001).

Este hecho provocó la molestia de Alma Corella ya que el ICBC, había retirado en el año 2000 el apoyo económico que brindaba, limitándose a proporcionar las instalaciones del Teatro del Estado y apoyo secretarial. Incluso el servicio telefónico destinado a la orquesta

fue suspendido. En otra nota periodística señalan la falta de interés del gobernador para apoyar el proyecto,

[...] A pesar de reiteradas solicitudes al Lic. Alejandro González Alcocer y al titular del ICBC, Patricio Bayardo, el Gobierno del Estado persiste en la posición de que carece de recursos para apoyar a la orquesta juvenil. Esta actitud de absoluto desinterés del Gobierno por apoyar a la OJM, contrasta con el excesivo afán de lucimiento, que atestiguamos antes y después de la reciente presentación de la Orquesta Sinfónica Infantil de México en la que participan dos niñas de la Orquesta Juvenil de Mexicali (*La Voz de la Frontera*, 9 de agosto, 2001).

Al respecto, Alma Corella aseguró que nunca fueron notificados sobre el retiro del apoyo por parte del ICBC, señalando

[...] no he ido personalmente, pero en cada evento que me lo encuentro sí platicamos sobre eso, además yo hablé varias veces al Instituto, siempre estaba fuera de la ciudad y al encontrármelo en un evento pues le preguntaba que si qué estaba pasando, ahora este recurso que nos van a dar, nos dijeron que le iban a rascar aquí y allá y que nos iban a dar 40 mil pesos... todavía no nos lo dan” (*La Crónica*, 22 de agosto 2001).

A la salida de Sergio Ramírez como director artístico de la OJM, se integra al equipo de trabajo tanto en Tijuana como en Mexicali, Pavel Getman. Éste había sido parte de la Orquesta Sinfónica Nacional rusa en 1990 como segundo fagot y contrafagot, además de ser músico invitado en agrupaciones de Moscú y Ucrania. En 1993 llega a Tijuana para ingresar a la OBC como fagot solista. Además de llevar a cabo labores propias de su compromiso educativo como parte de la agrupación en el Conservatorio de la Orquesta de Baja California,

en la SJT y en el CEM de UABC, el maestro accedió a comprometer todos sus lunes a los ensayos con la OJM en Mexicali.

La gestión del Lic. Alejandro Gonzáles finaliza en 2001 sin presentar una solución financiera al programa. Ese año toma el cargo Eugenio Elorduy Walther (2001-2007), poniendo como directora general del ICBC a la Licenciada Maricela Jacobo Heredia, durante su administración, se pacta un recurso mensual destinado a la OJM (Mismo que las madres gestoras del patronato debían recoger personalmente). Así mismo, durante su gestión el presidente municipal de Mexicali, Samuel Ramos Flores (2004-2007) también fijó un recurso mensual; ambos recursos se utilizaron para sustentar los gastos de manutención de la organización, pero principalmente para pagar el salario de los maestros, que en ese momento eran Martha Julia Gonzáles (violín); Octavio Contreras (violín); René Castro (violín); Laura Beltrán Yee (flauta); Alejandro Rovar Córdova (flauta, fagot y oboe); Sergio López (clarinete, saxofón y oboe); Juan Antonio Estrada (trompeta, corno y tuba) y Lucio Cosío (clarinete), quienes estaban a cargo de los 50 alumnos que en ese momento conformaban la OJM.

Desde 2002 el nivel académico de la OJM se había elevado considerablemente provocando un continuo ingreso de nuevos estudiantes de todos los niveles, algunos de ellos provenientes de otros programas como el CEM, casa de la cultura o particulares, otros sin previo conocimiento de la música. Debido a la gran cantidad de alumnos con distinto nivel, Pavel Getman sugiere la creación de la Pre Orquesta a cargo de Domingo Ortega, quien “fue alumno distinguido de la orquesta durante 7 años por sus grandes aptitudes y apoyo que siempre brindó a los jóvenes en los diversos instrumentos”⁷. La intención era que una vez

⁷ Programa de mano, concierto de verano de la Orquesta Juvenil de Mexicali con la participación de la Pre Orquesta, “Del barroco al danzón” Junio 2003. Archivo personal.

que aprendieran lo necesario y adquirieran cierto nivel, pudieran pasar a la Orquesta, que contaba con un repertorio más avanzado. En febrero del 2003 comenzaron las actividades de la Pre Orquesta teniendo su primera presentación en junio de ese mismo año. Al respecto Domingo dice: “Pavel me propuso ... me ayudó en todo lo que pudo, y ya luego yo fui tomando mis cursos de dirección y de enseñanza” (Ortega, Comunicación personal, 2022).

A lo largo de este apartado realicé un recorrido por ciertos momentos coyunturales en el contexto histórico para dar cuenta de cómo se han desarrollado las orquestas en Mexicali. Lo anterior es importante, pues éstas se entrelazan con las experiencias personales de los músicos que conforman esta investigación. Ellos han sido testigos y han vivido en sus trayectorias personales las confrontaciones políticas de la educación musical de Mexicali.

El trabajo de las madres gestoras

La participación de las madres de los jóvenes músicos que han participado en las orquestas es fundamental para comprender su desarrollo y formación. Durante más de catorce años las madres de familia que tenían a sus hijas e hijos en las orquestas tuvieron que hacerse cargo de conseguir patrocinios, pagar los honorarios de maestros, dar mantenimiento a los instrumentos de préstamos y resguardar mobiliario como sillas, atriles, y un gran archivo de partituras (algunas partituras mantienen derecho de autor y la compra de éstas también estuvo a cargo del patronato), renta de espacios, equipo de sonido, publicidad, entre otras cosas. En más de una ocasión mantuvieron discusiones con autoridades gubernamentales para reclamar un espacio donde pudieran llevarse a cabo las actividades de enseñanza.

En conversaciones con las madres de músicos, se pudo observar que asumieron el papel de patronato de la orquesta después de que se eliminaron los beneficios del Plan Nacional de Cultura, implementado durante la presidencia de Ernesto Zedillo (1994-2000).

En este período se encontraba Francisco Bernal como el director del ICBC, junto con la esposa del gobernador Héctor Terán Terán, Alma Corella, quien fue la encargada de la Orquesta Juvenil de Mexicali, a petición de Bernal. En años posteriores Alma se quedó sin respaldo económico puesto que el siguiente gobernador no continuó con estos programas. Ella pidió a las madres de las y los jóvenes continuar con el trabajo de la orquesta, la cual, al ser respaldada por el Estado terminó convirtiéndose en una Asociación Civil. Por alrededor de 15 años las madres se dieron a la tarea de reunir financiamiento para continuar con las actividades.

Después de ocho años, de los cuales cinco se llevaron a cabo con el retiro del recurso inicial, la Sra. Alma Corella informa que se encuentra en estado de salud desgastada, con constantes enfermedades que le impiden llevar a cabo la difícil labor de mantener a flote a la OJM; tarea que requería de una gran actividad de gestión ya que eran necesario obtener anualmente 600 mil pesos para mantener de manera decorosa al programa. En 2003 decide convocar a los padres de familia para hacer entrega oficial del Patronato de la OJM a personas voluntarias. Este llamado fue atendido por Mayela Torres Piña, Rebeca Lizárraga, Cristina Garduño Ruiz, y Mónica Guajardo. A través de un acta constitutiva notariada con la ayuda del Lic. López Corella, se oficializa el nuevo Patronato de la Orquesta Juvenil de Mexicali, A.C (POJM).

La principal razón por la que estas mujeres aceptaron la responsabilidad fue debido a que todas tenían hijos que disfrutaban mucho del programa. La Sra. Mayela se acerca a la OJM en 1996 tras la petición de su hijo Gustavo de seis años por aprender a tocar el violín. Su puesto en el POJM es el de secretaria. Rebeca Lizárraga nombrada Secretaria, ingresó su hijo en 1999 tras haber tenido a su hijo César con maestros particulares de piano, decidió que sería más adecuado un instrumento más accesible. César inicialmente se mostró interesado

por la flauta transversal, pero los maestros decidieron que debido a sus cortos cinco años, un instrumento de cuerda de su medida sería más óptimo para su desarrollo. Cristina Garduño Ruiz, Vicepresidenta, tenía a su nieto Elí de 8 años estudiando batería en el Centro de Estudios Musicales de la UABC, pero debido a que era un niño muy inquieto decidió probar a partir de 2002 en la OJM donde pudo adaptarse mejor en la sección de percusión. Mónica Guajardo, Presidenta, se acerca en 2003 tras haber tenido al pequeño Enrique en iniciación musical con particulares donde se integra a la sección de violines.

Junto con la entrega oficial del POJM, Alma Corella también hizo entrega de una pulsera de oro de 18k que había recibido como parte de una donación con la intención de organizar una rifa y obtener fondos para el pago de honorarios a maestros. De manera similar recibieron la donación de una guitarra eléctrica marca Fender cuyas ganancias de la rifa fueron utilizadas para la misma causa. También llegaron a recibir donaciones de carteles destinados a la publicidad de los conciertos, así como de los programas de mano.

Dentro de las muchas actividades que realizaron, estaba la de difusión tanto como de los eventos a través de entrevistas con los medios de comunicación, como de promoción de la OJM donde se invitaba a los jóvenes a ser parte del programa. En el día a día, tomaban asistencia de los 40 alumnos que entonces conformaban el grupo, hacían la compra de las partituras que formaría parte del repertorio, así como el fotocopiado por alumno. Hicieron la compra de mobiliario como sillas, atriles, lámparas de lectura, instrumentos musicales, entre otras cosas. Al respecto comenta Cristina Garduño “Contábamos mucho con el apoyo económico de nuestros esposos, ellos nos ayudaron bastante” (Comunicación personal, 2022).

Yo creo que mientras la orquesta estuvo, por decirlo así, bajo el ICBC, nuestras actividades fueron unas. Pero ya en el momento en el que salió la orquesta de ahí, que ya la cobertura por

así decirlo del ICBC, pues ya no existió, cambiaron también nuestras actividades [...] Por ejemplo cuando todavía estábamos con el ICBC era ir y conseguir el espacio para los conciertos era solo ir al teatro del estado, checar fechas, apartábamos y ya. Pero cuando nos salimos de ahí era ver en qué lugar nos reciben, a ver si en la Casa de la Cultura, en el CREA, o en el teatro del Cety (Torres, comunicación personal, 2022).

En sus reflexiones comentan que la OJM tuvo un momento de tregua durante la dirección de Maricela Jacobo en el ICBC. “Los años que fueron muy buenos fueron cuando estaba Maricela Jacobo en el ICBC, porque ella estaba muy comprometida con facilitarnos esos detalles” (Conversación personal Mónica Guajardo, 2022). “Cuando estuvo Maricela tuvimos mucha comunicación con el ICBC, teníamos reuniones ahí [...] mucha interacción con ellos” (Conversación personal Rebeca Lizárraga, 2022). Fue en ese periodo cuando el POJM firmó un convenio con la OBC que facilitó el ICBC para la visita una vez por semana de los maestros con los alumnos mexicalenses, sin embargo, el pago de honorarios continuaba corriendo por cuenta del Patronato.

Durante la charla personal que tuve con las madres de familia, hubo varias dudas respecto a ese periodo, para ellas no está muy claro las razones por las que se les impidió continuar realizando las actividades en el Teatro del Estado, tampoco quiénes fueron las autoridades responsables de este cambio, pero las del POJM recuerdan que ésta sugerencia estuvo acompañada de la promesa de un espacio destinado a la Orquesta Juvenil de Mexicali donde finalmente podrían llevarse a cabo todas sus actividades educativas-musicales.

Uno de los motivos que pudieron haber fomentado ese suceso fue que la apertura de las instalaciones del Centro Estatal de las Artes (CEART) en 2005, a cargo de Maricela Jacobo, con la promesa de ser un espacio de convergencia destinado a elevar la calidad del

ejercicio profesional en el campo de la creación, la educación, y la investigación artística, mediante programas académicos y de difusión de alto nivel en los que participen creadores y especialistas de prestigio estatal, nacional e internacional (ICBC, 2022). El ICBC invita a la OJM a continuar con sus actividades dentro de las instalaciones del CEART, invitación que aceptan con la esperanza de proporcionar estabilidad al alumnado.

En junio de ese año se anunciaba el concierto Opus de Verano con la Orquesta y Pre Orquesta Juvenil de Mexicali, a cargo del Gobierno del Estado, Instituto de Cultura, Instituto Municipal de Arte y Cultura, y del Patronato de la Orquesta Juvenil de Mexicali, A.C. En el programa de mano se convocaba a formar parte del nuevo ciclo que daría inicio en septiembre en las instalaciones del CEART, con la jornada de lunes, miércoles y viernes de 4:00pm a 6:00 pm.⁸

A su llegada a las nuevas instalaciones, surgen discrepancias entre las autoridades del CEART y el POJM, ya que éstos últimos se negaron a las sugerencias de destituir a Pavel como director artístico y que en su lugar el cargo fuera asumido por Jesús Matus, quien en ese momento formaba parte del equipo de trabajo del Consejo educativo del CEART. Se formó la Orquesta de alumnos del Centro Estatal de las Artes, después de unas semanas en las cuales ambas orquestas co-existían en el mismo espacio, el POJM decide retirarse. El Municipio, a cargo de Samuel Ramos, proporciona el espacio Casa de la Juventud (CREA Cultura) en la Colonia Guajardo para resguardo de la OJM. Durante ese periodo, la orquesta pausó las clases grupales e individuales y se limitó a los ensayos generales los lunes debido a que la planta docente local había adquirido nuevos contratos de trabajo en CEART.

⁸ Programa de mano concierto Opus de Verano, 20 de junio 2005. Archivo personal.

La situación no mermó los ánimos de los jóvenes integrantes de la orquesta, éstos continuaban realizando actividades de intercambio entre agrupaciones y eso los entusiasmaba. A través de Pavel Getman y la relación que se mantenía con la SJT, la OJM fue invitada a participar en el Encuentro Nacional de Orquestas Juveniles en Chihuahua, 2005. Se llevó a cabo del 29 de marzo al 3 de abril con el apoyo del SNFM y la Coordinación Nacional de Orquestas y Bandas. Se contó con la asistencia de 23 orquestas de todo el país, entre ellas las orquestas de Pre-Orquesta y Orquesta del CEM Ensenada, SJT, y la OJM. El encuentro contó con tres niveles, donde el nivel inicial interpretó sinfonía de Telemann, la Marcha Eslava de Tchaikovsky, Marcha de los maestros cantores de Richard Wagner, por mencionar algunas. El nivel intermedio, Obertura de Fidelio de Beethoven, El barco de la Petite Suite de Claude Debussy, y una selección de My Fair Lady de Lerner-Loewe, entre otras. Cada director artístico de las orquestas invitadas tuvo la oportunidad de dirigir una pieza del nivel básico e intermedio. Por otro lado, el nivel avanzado fue dirigido en su totalidad por Eduardo García Barrios y las obras presentadas fueron la Suite de Gayaneh de Aram Khachaturian y el Danzón n.8 de Arturo Márquez como estreno mundial.

Después de pasar una breve temporada en las instalaciones del CREA, en 2006 la OJM recibe apoyo por parte del Ing. Enrique Blancas de la Cruz, rector de Cetys Universidad, y del Ing. Sergio Rebollar, director Campus Mexicali, para auspiciar y promover a la OJM. Se retomaron las clases magistrales con los músicos de la OBC gestionadas en su totalidad por el POJM. En junio de 2006, se anunció el concierto de Gala del X Aniversario “Dejando Huella” en el que se contó con la participación de los bailarines de la Escuela de Artes de la UABC, con el Taller de Baile de Salón de la Mtra. Ody Díaz Obregón.⁹ En septiembre, Cetys

⁹ Programa de mano “Dejando Huella. Concierto de Gala X Aniversario”, 2006.

recibió una donación por parte de la empresa Black & Decker HHI de la instalación de un anfiteatro que llevaría el nombre de la empresa (Cetys Noticias, 2006). La instalación se trataba de una concha acústica en el área abierta de los jardines de la Preparatoria Cetys y fue estrenada por la OJM que en ese momento contaba con un reducido grupo de 20 alumnos.

Ese mismo año se llevó a cabo el Primer Encuentro Estatal de Orquestas Juveniles de Baja California, “organizado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Sistema Nacional de Fomento Musical, en colaboración con el Gobierno del Estado de Baja California y el Instituto de Cultura de Baja California a través del Centro Estatal de las Artes y la Orquesta Juvenil de Mexicali”. El encuentro se llevó a cabo del 13 de noviembre al 18 de noviembre teniendo como sede el CEART de Mexicali, en lo que pareciera un intento por anclar finalmente a la OJM a este espacio (Ensenada.net, 2006). El encuentro contó con la participación de la Pre Orquesta del CEM, la Orquesta del CEM, la Orquesta Infantil Forjadores del Sauzal, la Sinfónica Juvenil de Tijuana, la Orquesta de alumnos del Centro Estatal de las Artes y la Orquesta Juvenil de Mexicali. El encuentro contó con la visita de maestros pertenecientes a la orquesta escuela Carlos Chávez, así como de la OBC. Los directores artísticos durante el evento fueron Ernesto Rosas, Álvaro Díaz, Luis Salazar, Pavel Getman y Jesús Matus. Además, se contó con la presencia del Coordinador Nacional de Orquestas del Sistema Nacional de Fomento Musical de CONACULTA, Mario Rodríguez Guerra y el Coordinador de Música del CEART-ICBC, David Rodríguez de la Peña. En esta ocasión fueron los niños de las dos orquestas locales quienes recibieron en sus casas a los invitados.

Durante los años que siguieron, la matrícula de la OJM se vio disminuida debido a que los jóvenes habían alcanzado la mayoría de edad e ingresado a la universidad. Muchos de ellos realizaron estudios en otras ciudades del país. Otros continuaron sus estudios de

licenciatura en música en la recién formada carrera de la Facultad de Artes de UABC. Angel Ortega Márquez (clarinete) quién inició estuvo en OJM desde sus inicios, fue uno de los que continuaron en Ensenada. Otros que también optaron por ese camino fueron Guadalupe Fregoso (violín); Karla Alcocer (violín); José Luis Rodríguez (contrabajo); Diana Ramos (viola); Rogelio Arelis (violín); Maribel Suárez (fagot), que iniciaron sus estudios en el CEM de Mexicali y posteriormente se unieron a la OJM.

El 4 de abril de 2010 Mexicali fue azotado por el terremoto de mayor magnitud registrado hasta el momento en la zona. El sismo de 7.2 provocó daños en canales de cultivo, carreteras, el colapso de cientos de casas y daños en los cimientos de diversos edificios y escuelas, entre ellas la preparatoria del Cetys. Protección Civil recomendó no utilizar más el edificio debido a riesgos de derrumbe, su eventual demolición sería inminente.

La OJM se encontraba nuevamente sin sede ni apoyo. Los ensayos se programaban en las casas de Cristina, Mónica, y Rebeca (Patronato OJM). El Instituto Municipal de Arte y Cultura accedió a recibirlos en la Casa de la Cultura

Pero ahí ya los maestros se habían cansado, no me acuerdo cuánto fue que los maestros venían de Tijuana, pero ya no podían más, estaban cansados. Llegaban los maestros los viernes en la tarde, terminaban de dar clases y todavía tenían que regresar en otro autobús a Tijuana, era un día bien pesado para ellos (Conversación personal, 2022).¹⁰

Para Cristina Garduño las labores del Patronato en cierta medida generaron, a través de sus acciones, un público que ahora disfrutaba de este tipo de espectáculos:

¹⁰ En su estancia en la Casa de la Cultura mandaron construir un closet para el archivo de las partituras y resguardo de instrumentos y atriles.

Nosotras nos sentimos orgullosas de haber formado parte de este Patronato. Porque recuerdo cuando Elí entró que fue al primer concierto, que todavía no formaba parte de la Orquesta. Fue en el teatro del Estado y me dio mucha, mucha, mucha tristeza que había siete personas. Ni siquiera los papás de todos los niños estaban, y otros conciertos también estuvieron así. Cuando nosotras tomamos el patronato, sí trabajamos mucho, trabajamos mucho y puedo decirles de que nos sentimos orgullosas de que hubo lleno completo siempre cuando nosotras estuvimos en el Patronato, a pesar del poco apoyo, del poco o nulo apoyo, a pesar de que muchas veces nos veían como el patito feo, todo eso, todo eso [...] las políticas que se hicieron (Conversación personal, 2022).

Para Mónica Guajardo significó un aprendizaje integral pues sus actividades llegaron a ser administrativas, de gestión y hasta de producción artística:

Yo me acuerdo perfecto que el teatro en aquel entonces tenía unos asientos que eran 1,098 asientos y se vendían todos los asientos y además gente que pedía sentarse en los escalones [...] lleno totales, y me acuerdo que decoramos el escenario para las presentaciones. Cristina tú participabas en la iluminación y sabías muy específicamente el aspecto visual que querías (Conversación personal, 2022).

En 2010 Eduardo García Barrios vuelve a Baja California, se establece como director artístico de la OBC, pero también queda al frente del recién construido edificio del Centro de Artes Musicales de Baja California. En ese espacio desarrolla el proyecto comunitario estatal REDES2025, inspirado en “El Sistema” venezolano, “cuyo propósito central es proporcionar educación musical y valores en las comunidades de mayor marginación y violencia en los diferentes municipios del Estado de Baja California” (CAM, 2013). En pláticas previas, García Barrios les habla de la intención de abrir el programa en Mexicali y que los niños más

avanzados pasarían a formar parte de la Orquesta Juvenil de Mexicali y a su vez, los integrantes de la OJM con mayor antigüedad y trayectoria funcionarían como maestros de los alumnos de iniciación.

Más adelante en otra reunión con Angel Norzagaray, quien fungía como director del ICBC, los acuerdos iniciales desaparecen. Informan que retirarían a Pavel como director artístico. Así mismo, los niños y jóvenes que integraban la OJM debían integrarse ahora a esta nueva Orquesta. Al respecto Cristina recuerda: “a nosotras nos dijeron que si queríamos, bien, y si no queríamos, también [...] Nos pareció como una traición el que nos ilusionaran primero y a la hora de la hora [...]” (C. Garduño, conversación personal, 2022). El punto de quiebre para el POJM fue cuando los niños que percibían el apoyo de la beca talentos de Baja California, recibieron amenazas de retirar el estímulo si no formaban parte de la nueva Orquesta, por lo que éstas, finalmente, deciden retirarse.

Si bien este hecho significó la desaparición de un programa con duración de catorce años, por otro lado, para los maestros locales representaba una oportunidad laboral ya que prometía una estabilidad a largo plazo. Domingo Ortega quien anteriormente había sido director de la Pre-Orquesta, ahora pasaría a ser el director de la Orquesta del Ceart. Laura Beltrán es contratada como maestra de solfeo. Antonio Estrada como maestro de la sección de metales. Ángel Ortega, uno de los pocos que al terminar la licenciatura en música regresa a Mexicali, ahora es responsable de la sección de maderas.

Ángel Ortega, junto al pianista Iván Mares y el violista Abner Macías, prepararon repertorio para participar en la sexta edición del Festival de Música de Cámara de Aguascalientes, donde además de su presentación artística, recibirían clases magistrales diarias durante la semana del 18 al 25 de julio 2010. Durante el festival se relacionaron con varios músicos procedentes de distintos países. Ahí conocieron a Antonio Malavé, violinista

venezolano con quien de inmediato congraciaron. Tanto, que organizan un concierto para recibir al músico en Mexicali y que durante su estadía impartiera clases magistrales a la sección de cuerdas de la Orquesta del CEART.

Su visita no sólo interesó a los alumnos del CEART sino también a Eduardo García Barrios debido a que Malavé era miembro de la Orquesta Simón Bolívar y se había formado desde muy joven en “El Sistema” de Venezuela, por lo que conocía muy bien el programa. Tras varias pláticas y negociaciones, así como propuestas de trabajo, Antonio Malavé finalmente se establece en la ciudad de Mexicali para trabajar en conjunto con el ICBC, CEART y el programa REDES2025 del CAM, Tijuana. A finales de ese año se lanza la convocatoria para formar parte de las redes orquestales, la cual atendió “un total de 122 niños en las diferentes secciones”. El 1 de febrero de 2011 nace oficialmente la Orquesta Red Río Nuevo, que marcaría a una nueva generación de niños músicos.

Finalmente comienzan a gestarse proyectos impulsados por el SNFM del Sistema de Educación Comunitaria, con la creación de los Centros Estatales de las Artes (CEARTES), los cuales prometían también ser un espacio para la orquesta juvenil de Mexicali. Lamentablemente la orquesta desapareció y se formaron las orquestas comunitarias a donde transitaban las y los jóvenes. Eventualmente el trabajo iniciado y sostenido por las madres gestoras se transforma, cambia de nombre o lo asimilan los programas estatales¹¹.

El éxito de “El Sistema” y con mayor exactitud, de su fundador José Antonio Abreu en palabras de Baker (2014) se debe a que “su logro más sorprendente ha sido obtener financiación estatal masiva para un solo proyecto, trabajando eficazmente durante décadas

¹¹ Las orquestas juveniles suelen adquirir el nombre de la instancia o programa que las financia económicamente. Un ejemplo de ello fue el programa núcleos, posteriormente, Sistema Auka, y actualmente Sistema Estatal de Orquestas de Baja California.

con gobiernos sucesivos y aguantando un giro político” (p.34). Por otra parte, uno de los mayores problemas a los que se enfrentan los programas culturales en Latinoamérica es que los proyectos a gran escala que se inician con un gobierno suelen ser abandonados por la siguiente administración. En Mexicali, estos traspiés se dieron desde el inicio, y acompañaron a los siguientes programas que sustituyeron a la OJM.

Aleaxis Lozano, uno de los colaboradores de esta investigación, narra esa frustración que sintió en su paso por la Orquesta Río Nuevo, la misma que sentí yo y muchos otros al vernos decepcionados a tan corta edad por el uso electoral de los programas. En palabras de Aleaxis,

[...] se notaba que había más apoyo y cuando ya ganaban las elecciones alguien, se olvidaban de los programas [...] porque pasaron de ser un programa de prevención del delito mediante el arte, a ser una máquina de ganar votos. ¿Por qué estos programas tan importantes para sus integrantes suelen ser ignorados por las instancias gubernamentales a menos que representen una oportunidad electoral? (Comunicación personal, 2021).

Alcances y límites de las orquestas juveniles en Baja California

Este apartado tiene como propósito presentar, en términos generales, la situación en Baja California con respecto a la oferta pública para el desarrollo de la música de instrumento a través de las “orquestas juveniles”, primero señalando el alcance que tuvo la enseñanza musical para distintas niñas, niños y jóvenes para posteriormente hablar sobre los espacios (públicos y privados) que estaban disponibles para continuar con la formación profesional y que representaban la posibilidad de continuar estudiando en ambientes reales y con posibilidades para el desarrollo laboral.

Cabe señalar que el SNFM es la entidad educativa de la Secretaría de Cultura que se encarga de desarrollar e implementar políticas educativas que fomenten la práctica musical colectiva “como instrumento de inclusión de los sectores más vulnerables de nuestra sociedad, buscando siempre el ejercicio de los derechos culturales de las infancias y juventudes, generando e implementando modelos de educación musical comunitaria y profesional que garanticen su pleno desarrollo” (SNFM, 2020). La información oficial de SNFM señala que, hasta octubre de 2019, contaban con 104 agrupaciones musicales comunitarias (29 orquestas, 32 coros en movimiento, 2 coros tradicionales, 20 bandas sinfónicas, 4 bandas tradicionales, 11 ensambles instrumentales y 6 ensambles tradicionales) distribuidas en 69 municipios de 27 estados de la República Mexicana (SNFM, 2020). Cuando un estado cuenta con cierta cantidad de agrupaciones musicales comunitarias, pasan a llamarse “Sistema”. La información oficial señala 9 estados con sistemas establecidos, y Baja California (CAM) no forma parte de esa estadística. Sin embargo, está señalado como uno de los estados que cuenta con agrupaciones, pero por ahora no constituyen un Sistema.

A pesar de la información oficial de SNFM, el director del Instituto de Cultura de Baja California, el Licenciado Manuel Felipe Bejarano Giacomán, presentaba en junio de 2017 el concierto inaugural de “Auka” el Sistema de agrupaciones musicales comunitarias de Baja California, con 7 orquestas juveniles ubicadas en los municipios de Mexicali, Tijuana, Tecate, Playas de Rosarito, San Felipe y Ensenada, así como dos ensambles, 6 coros tradicionales, y la propuesta de un coro bilingüe en el poblado San Quintín¹². Esta iniciativa surge como una contrapropuesta gubernamental, al ya establecido Centro de Artes Musicales de Baja California (CAM-BC) que desde 2011 se impulsaba a través de la Fundación de

¹² Actualmente municipio.

Artes Musicales de Baja California,¹³ el programa REDES 2025. Inicialmente las agrupaciones municipales que conformaron el Sistema Auka, estaban incluidos en el proyecto REDES 2025, pero por cuestiones presupuestales y de conflictos entre ambas instituciones, el ICBC decidió presentar su propuesta separada de REDES 2025.

El programa es una iniciativa que responde a los lineamientos del Plan Nacional de Cultura 2006-2012 del presidente Felipe Calderón, que al igual que los anteriores, suponía un rescate de la juventud. Su objetivo general “es la formación de mejores ciudadanos apostándole a la prevención de delito a través de orquestas y coros 100% comunitarios, donde la música es solo un medio para promover valores tan importantes como la honestidad, disciplina, tolerancia, respeto, identidad y responsabilidad” (CAM-BC, 2022). El programa está establecido en más de 20 colonias, cuenta con 8 ensambles, un ensamble de instrumentistas y un coro tradicional, en las ciudades de Tijuana y Ensenada, Baja California. La planta de docentes son músicos que pertenecen a la Orquesta de Baja California (OBC), así como algunos egresados de la licenciatura en música de La Universidad Autónoma de Baja California (UABC), Ensenada. Actualmente el CAM cuenta con una oferta de licenciatura en música, así como cursos y diplomados.

La propuesta del licenciado Bejarano pretendía ser una oferta que compitiera con el CAM, además de ser gubernamental. En este contexto, ordena la construcción de la Sala de Música Auka en 2014, la cual se inaugura el 28 de enero de 2016. Se destinó una inversión de 69 millones de pesos, según el informe "Mexicali en la mira" de 2016. Originalmente concebida como la sede del Sistema Auka y planeada para funcionar como conservatorio de música, con el tiempo la idea de conservatorio evolucionó hacia la nomenclatura de Escuela

¹³ Iniciativa privada.

de Música y, finalmente, se convirtió en el espacio donde las orquestas comunitarias llevan a cabo sus actividades, es decir, el proyecto nunca se consolidó como tal.

Por otra parte, la Fundación Azteca de Grupo Salinas fue otra iniciativa privada que tuvo injerencia en las orquestas comunitarias desde 2009 a 2019 a nivel nacional con la Red Nacional de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles Esperanza Azteca. El SNFM mantuvo en algún momento un convenio con Fundación Esperanza Azteca, incluso algunos pagos de maestros del SNFM era realizado por parte de Esperanza Azteca. En Baja California, tuvo una agrupación en el municipio de Ensenada dentro de las instalaciones del Centro Jimena, un centro para adultos con alguna condición, discapacidad o necesidad educativa especial. Este programa anunció en 2019 que transferiría la operación de las Sinfónicas y Coros a la Secretaría de Educación Pública, lo que generó que muchos maestros quedaran desempleados. En un intento por mantener a flote el programa, pasó a continuar sus operaciones dentro de una primaria, para posteriormente dejar de existir por completo, quedando pendientes pagos hacia maestros.

El Sistema Auka pasó de atender a 180 jóvenes en 2011 a 930 en 2019, con una inversión de \$432,900 MXN en 2011 que para 2019 había aumentado a \$1,715,960 MXN (Calderón, 2019). Según los datos de COPLATE (citado en Claderón, 2019), indicaban que en Baja California había un total de 91,424 niños entre 5 y 14 años y 48,254 jóvenes de entre 15 y 19 años, de los cuales al menos 200 jóvenes formaban parte de una agrupación musical en ese año. En la actualidad un aproximado de 300 niños y jóvenes desde 2011 a 2019, han sido alumnos recurrentes, han completado el programa y egresado debido a su mayoría de edad. El Libro Blanco (2019) señala que al menos 5 alumnos han sido seleccionados para continuar sus estudios profesionales en la Orquesta Escuela Carlos Chávez en la ciudad de México, otros han sido acreedores de beca para estudios en el Conservatorio de las Rosas en

Michoacán; un alumno admitido en la carrera de música en la escuela Superior de Música del Centro Nacional de las Artes (CENART), y otros han sido seleccionados por examen de admisión a la Facultad de Música de UABC-Ensenada.

Las orquestas comunitarias de Auka han implementado una iniciativa valiosa al ofrecer a los jóvenes egresados la oportunidad de desempeñarse temporalmente como docentes en sus espacios. Este rol no solo les brinda la posibilidad de adquirir experiencia pedagógica, sino que también les permite recaudar fondos para continuar sus estudios en otras ciudades, ya sea en la Orquesta Escuela Carlos Chávez, en la licenciatura en música en la UABC, Ensenada, o en el Conservatorio de las Rosas.

No obstante, es importante señalar que esta oportunidad se presenta de manera limitada, ya que no hay capacidad para emplear a todos aquellos jóvenes músicos que deseen o necesiten trabajar. Aunque esta iniciativa representa un valioso apoyo para algunos, la falta de espacio laboral para todos los interesados subraya la necesidad de buscar y desarrollar más oportunidades que beneficien a la creciente comunidad de músicos jóvenes en Auka.

Las Casas de la Cultura son una opción laboral para llevar a cabo la práctica docente, sin embargo, el programa de cursos culturales es bastante limitado y el ingreso como docente depende completamente del presupuesto municipal. Ante la demanda de espacios laborales, han emergido algunas escuelas privadas como la Academia de Música Allegro Mexicali, en cuya oferta educativa se ofrecen clases para algunos instrumentos como trompeta, violín, batería, trombón, tuba y cello. La escuela de música Franz Liszt, también es un espacio que permite el aprendizaje de instrumentos como el piano y violín; I.M. MUSIK aunque en general es una escuela de rock, también ofrece clases de instrumentos como violín.

Aunque han aumentado la cantidad de escuelas privadas, aún son espacios que no cubren las necesidades de demanda para la práctica laboral de la cantidad de jóvenes que están egresando.

La música y la formación integral de la juventud: el papel de la música clásica europea en la educación musical

La Fundación de Artes Musicales (FAM) de Baja California ha adoptado la idea de la “identidad” y el “amor por sus raíces” dando a entender que parte de sus funciones es desarrollar una conexión profunda y un aprecio por la herencia cultural, histórica y ancestral. Entre sus objetivos destacan “la formación de mejores ciudadanos apostándole a la prevención de delito a través de orquestas y coros 100% comunitarios, donde la música es solo el medio para promover valores tan importantes como la honestidad, disciplina, tolerancia, respeto, identidad y responsabilidad”¹⁴ (párrafo 3). Los valores que resaltan en sus objetivos resultan contradictorios que el programa de enseñanza que la FAM maneja a través de REDES 2025 se centre en la música europea. Canclini (1990) señala que el discurso de la identidad y el nacionalismo en el arte y la cultura es un simulacro urdido por las élites y los aparatos estatales, que los vuelve irresrepresentativos e inverosímiles.¹⁵ En lugar de promover la música tradicional, regional o incluso la creación libre, las REDES han optado por utilizar la música europea como medio para promover los valores anteriormente señalados. Esto sugiere que no hay un interés real en la promoción de la cultura local y regional, sino que se hace uso de ella como un símbolo de estatus cultural y social.

¹⁴ «Redes 2025 – Fundación de Artes Musicales de Baja California», 15 de febrero de 2023. Página web <https://cam-bc.org/redes-2025/>.

¹⁵ Néstor García Canclini (2000). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.

Imagen 1. «Redes 2025 – Fundación de Artes Musicales de Baja California», 1 de marzo de 2023, <https://cam-bc.org/redes-2025/>



En este sentido, la promoción de la música clásica europea por parte de los programas es una herramienta que homogeneiza y controla desde la infancia a una población desfavorecida. Como sostiene Anderson (1993), las naciones no son eternas, y no son la creación espontánea de la gente común. Son artefactos históricos imaginados por los líderes políticos y culturales que se beneficiaron de ella. Anderson destaca que las identidades culturales son construcciones imaginadas por las élites políticas y culturales, y no surgen de procesos culturales espontáneos. Por lo tanto, la promoción de la música europea por parte de la FAM sugiere que están utilizando la música europea como un símbolo de estatus cultural y social, en lugar de promover la cultura local y regional.

Melissa Mills (2010), doctora en educación musical, docente en la Universidad de Maryland- Baltimore County, centra su análisis en la educación musical, desde perspectivas psicológicas, sociológicas y sociales. El tema gira en torno a la construcción social de la identidad con base en filósofos, sociólogos y psicólogos estadounidenses como Charles

Cooley, William James y George Herbert Meade. También incluye teorías sociales como la “teoría de la comparación social” de Festinger, Tajfel y Turner; las teorías de identidad social y la categorización social que enfatizan las formas en que los individuos se comparan con otros para diferenciar aún más sus identidades emergentes.

Utiliza ambas teorías para analizar el proceso de la educación musical y su relación la formación del músico y su construcción de la identidad musical. En su postura, asegura que existe una conexión entre la construcción de la identidad y la música en los adolescentes. La autora establece esta conexión debido a los resultados de las entrevistas que llevó a cabo, las cuales apuntaban a que los maestros de música animan a los alumnos a asumir una identidad musical a través del pensar y actuar como músicos durante el performance.

Para las escuelas de formación musical, el sensacionalismo que proyectan los jóvenes y los niños durante la ejecución musical en sus presentaciones, transforma este espectáculo en el objetivo principal, por encima de la educación musical. Este enfoque perpetúa la idea de la exclusión cultural y contribuye al uso de la música como recurso que homogeneiza personas. Como lo señala McClary (2009), la interpretación de la música clásica se ha convertido en una búsqueda de perfección técnica y uniformidad, que favorece las interpretaciones que no llaman la atención sobre sí mismas.¹⁶

Esta uniformidad puede hacer que la música se convierta en una simple decoración de fondo, en lugar de un medio para expresar la identidad y la cultura de una región. La uniformidad también silencia el pensamiento diverso y ese silenciamiento es impuesto “*by our performance practices and educational institutions*” (McClary, 2009, p. 150). En este sentido, podemos afirmar que los programas de orquestas juveniles son artefactos creados

¹⁶ Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, Theory and History of Literature, v. 16 (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985).

por las élites políticas y culturales que les permiten la movilización política y el control social. Tal como sostiene Anderson, las identidades culturales no son naturales, sino construcciones imaginadas, y la promoción exclusiva de la música europea en estos programas puede contribuir a la exclusión cultural y la homogeneización de las personas. La promoción de este estilo musical como un símbolo de estatus cultural y social puede convertirse en una herramienta de control por parte de las élites políticas y culturales que se benefician de la creación de una identidad cultural imaginada, en lugar de fomentar la diversidad cultural y la apreciación de lo regional y local.

La crítica central de Anderson sostiene que el nacionalismo moderno no es una realidad objetiva y natural, sino una construcción imaginada, creada por la imaginación colectiva de las personas que se identifican como miembros de una comunidad nacional. En ese sentido, y tomando en cuenta que la educación musical que promueven los programas no es regional ni tradicional, cabría preguntar qué tipo de “comunidad” están fomentando.

La FAM afirma que a través de la música forman personas con capacidades cognitivas elevadas, y que la práctica musical puede elevar el razonamiento y la comprensión de los jóvenes. Este programa fomenta el desarrollo de habilidades musicales asumiendo que quienes las adquieran tienen mayores probabilidades de éxito en el mercado global laboral. Según Denning (2010) “la educación ha sido largamente reconfigurada no como un bien público sino que una inversión privada en capital cultural y humana de escasos recursos” (2010, p.71) En este contexto, la educación en general, incluida la educación musical, se concibe como una forma de invertir en la formación de individuos con habilidades y conocimientos específicos para competir en el mercado laboral, en lugar de ser vista como una oportunidad para enriquecer la vida cultural y cívica de la sociedad en general.

Los discursos que rodean a los programas de orquestas juveniles responden a una función del arte acorde a los intereses del sistema capitalista neoliberal, esto es, su finalidad no es el desarrollo profesional del artista en sí mismo, sino la forma en que esta formación responderá a las necesidades económicas, políticas y culturales que aseguren el mantenimiento del sistema. Esta idea, señala Ritchey (2018), está relacionada con el discurso neoliberal del valor vinculado a la rentabilidad: “la idea de que la capacidad de un producto (o de una persona) para generar beneficios en un mercado libre y competitivo es un índice de valor social” (p.3). Esta perspectiva se basa en la creencia de que la competencia libre y abierta en el mercado dará lugar a la asignación más eficiente de los recursos y que el valor de un producto tanto como de una persona puede medirse en términos de su capacidad para generar beneficios económicos en ese mercado. Según esta lógica, las personas y los productos que son más exitosos en el mercado, es decir, que generan mayores beneficios y tienen mayor demanda, son más valiosos en términos sociales.

En ese sentido, los programas de orquestas promueven mensajes de inversión a las personas de escasos recursos y convertirlos en recursos humanos. Esto refleja una ideología estatal que entiende la pobreza y el consumo de drogas como fallos individuales, en lugar de reconocer las estructuras sociales y económicas más amplias que pueden contribuir a la marginación y la falta de acceso a oportunidades. En lugar de abordar estos problemas de manera integral, se promueve la idea de que el acceso a la educación musical y la adquisición de habilidades musicales pueden resolver los problemas individuales de las personas de bajos recursos y convertirlos en personas “valiosas” para el mercado. Un ejemplo de ello son los mensajes que se pueden encontrar en la página de Facebook de la Orquesta El Centinela: “Aquí se están formando mujeres y hombres emocionalmente sanos, valientes, sensibles,

empáticos, con capacidades cognitivas elevadas, con valores de vida, con identidad y amor a sus raíces. La música no deja de sonar”.¹⁷

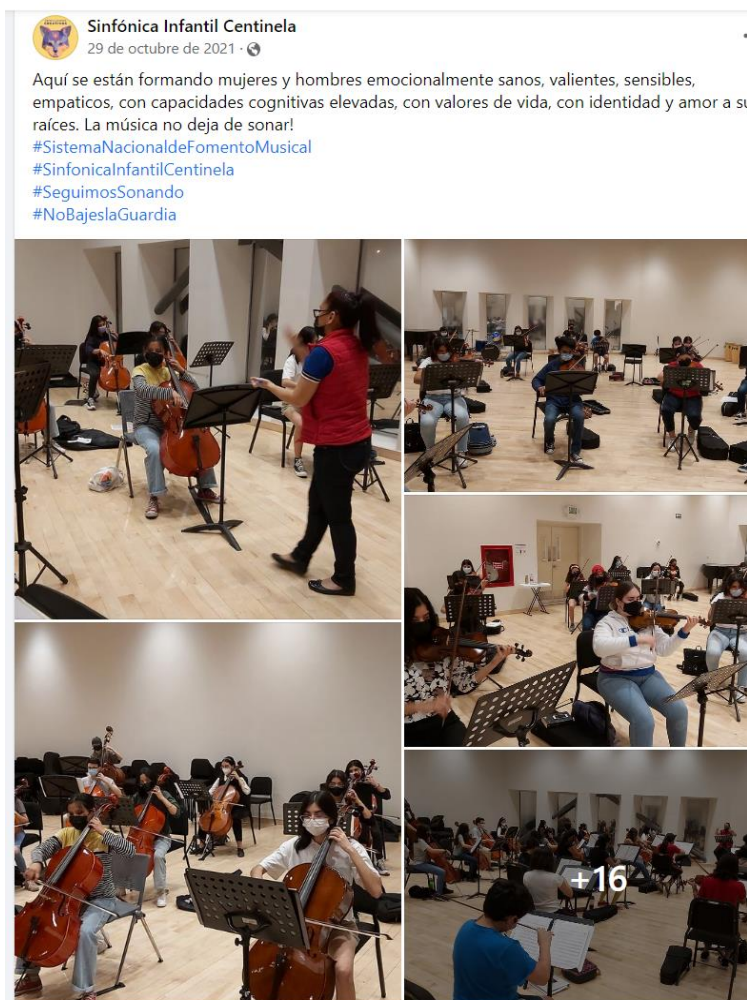


Imagen 2. La música no deja de soñar. Facebook Post, 29 de octubre de 2021.

Sobre este problema, Fajardo (2021) señala que el capitalismo de la modernidad triunfante ha transformado la naturaleza del arte, incluyendo la música¹⁸. En el mundo del arte “las leyes del mercado se introducen y a casi nadie le importa [...] de tal manera que [el objeto artístico] se valora por el consumo más que por su valor estético” (p. 101). Es decir,

¹⁷ “La música no deja de sonar”, Facebook Post, 29 de octubre de 2021.

¹⁸ Carlos Fajardo, *El arte globalizado*, 2021.

el artista o el músico es valorado principalmente por su capacidad de generar consumidores, en lugar de por sus cualidades como artista.

Las instituciones que promueven programas de educación musical también están siendo afectadas por esta lógica, en la medida en que están más interesadas en el valor de la imagen del espectáculo que generan que en promover la creatividad, la diversidad y la inclusión cultural: “Pareciera que no existieran límites para las propuestas diversas y masivas del arte” (Fajardo, 2021, p. 101). Estas instituciones buscan promover un tipo de intercambio que consiste en la imagen del compromiso social y el fomento al buen comportamiento de los jóvenes, más que en la promoción de la música por sí misma. A pesar de que pareciera que no existen límites para las propuestas del arte, en realidad cada año hay una importante cifra de jóvenes que egresan de programas de educación musical sin saber si van a tener una oportunidad laboral a pesar de contar con estos valores occidentalizados que otorgan “herramientas para un mejor futuro”.

Orquestas y músicos profesionales de Mexicali: escenario actual

Casals Balaguer (2018), doctora en sociología por la Universidad de Barcelona. Es un estudio sociológico que busca conocer lo que define a un músico profesional, a través de las condiciones laborales, las lógicas y los retos de la carrera artístico-profesional de los músicos de Jazz y música moderna en Barcelona. Además, analiza la configuración de las estrategias de desarrollo profesional que adoptan los músicos actualmente, cómo eligen sus empleos y compromisos profesionales, además de la organización de sus relaciones, así como los procesos de creación y de práctica artística.

Sus fuentes son músicos profesionales de la escena de la música internacional de gran reconocimiento en el campo, así como expertos académicos de renombre internacional que

cuentan con amplias opciones de formación de estudio, con la posibilidad de estudiar grados superiores, titulación y especialización. Para la recopilación de datos realizó guiones de entrevistas semi estructuradas, llevó a cabo observación participante en encuentros musicales, conciertos, ensayos, jornadas de grabación y en la elaboración del Plan Integral de la música.

El estudio de Casals prueba que existe un interés por definir actualmente a la profesión del músico a partir de sus estrategias laborales y compromisos profesionales. El contexto en el que se realiza este estudio es en la ciudad de Barcelona, donde se cuenta con la infraestructura de formación musical con amplias opciones de estilo y grados académicos. Los músicos a los que hace referencia son adultos consolidados en el campo de la música con renombre internacional, así como académicos expertos. Aún con renombre, reconocen las dificultades de vivir de la práctica artística. Si en un lugar de larga tradición artística, los músicos de renombre se han replanteado lo que es ser un músico, un lugar como Mexicali, con solo unas décadas de formación del campo, es necesario conocer cómo representan la figura del músico y cuáles son las propiedades específicas de la situación que los jóvenes músicos de Mexicali atraviesan para mostrar un panorama contextual actualizado que permita un mejor planteamiento de estrategias o de políticas públicas en el campo de la música profesional.

Baja California, como señala Guadarrama (2019) es uno de los estados con menor desarrollo cultural. Cuenta con una orquesta profesional, la Orquesta de Baja California (OBC), que en la actualidad cuenta con 15 músicos, una cifra baja para una Orquesta Sinfónica profesional. Los problemas de recursos de la OBC han provocado que en 2008 casi desapareciera. En una entrevista conmemorativa de los 30 años de la OBC, Alfredo Álvarez, presidente de Fundación de Artes Musicales, explicó que la orquesta ha ejercido un recurso

de alrededor de 9 millones de pesos al año, que es destinado a la nómina básica permanente (Zeta, 2020). Álvarez, señala que, durante el gobierno estatal de Francisco Vega Lamadrid (2013-2019), recursos comprometidos al programa redes 2025 y a la OBC no fueron entregados, un tema que aún no se resuelve. El recurso actual resulta limitado y ha impedido que se ingresen nuevos músicos a la planta. Este problema provoca desempleo o empleos intermitentes entre los egresados de la licenciatura en música de Ensenada que no han podido ingresar de manera formal a la OBC, teniendo en muchos casos, que salir del estado en busca de otras orquestas profesionales. En la actualidad, la OBC gestiona sumar 4 millones o más a su actual recurso.

Machillot (2018) retoma los trabajos sobre la profesión del artista de Menger, quien afirma que la multiactividad es un fenómeno importante en la profesión del músico, así como los conceptos de “polivalencia” (ejercicio de varios oficios en un mismo colectivo de trabajo), “pluriactividad” (ejercicio de varios oficios en un mismo campo de actividad) y “poliactividad” (cúmulo de actividades en campos de actividad distintos) (p. 259-260) propuestos por las sociólogas del arte francesas Marie-Christine Bureau, Perrenoud y Roberta Shapiro, quienes desarrollan investigaciones sobre trabajo y arte.

En los resultados de entrevistas, Machillot da a conocer las razones por las cuales cada entrevistado decide realizar múltiples actividades en el campo de la música. Además, resalta que los músicos tienen su propia representación sobre lo que es ser músico y en este fenómeno de redefinición del trabajo artístico surge una nueva figura: el artista empresario. Machillot, también cataloga las actividades realizadas por los entrevistados en las distintas categorías de polivalencia, pluriactividad y poliactividad, dejando un antecedente del estudio del músico en contraste con otros contextos geográficos.

Por otra parte, Servín (2015) realiza un acercamiento a una de las prácticas laborales del músico, pero, además, es un acercamiento a los planes y programas de estudio, las reformas educativas, y la descripción de la asignatura de artes desde una visión nacionalista. Algunas de las preguntas que plantea son “¿Qué propósito tiene la música en la educación básica?” y “¿qué tan cerca o qué tan lejos se encuentran los docentes de música de tales propósitos?”. Este tema da un panorama general sobre cómo las instituciones que legitiman el campo de la música en la educación básica visualizan el oficio de la música y qué tan similar es con la realidad del profesionista del campo.

Servín concluye que existe una incompreensión por parte de las autoridades hacia las artes, por lo que las condiciones de trabajo de los docentes en las aulas no son “adecuadas ni para la implementación de los programas de estudio, ni para los requerimientos actuales en materia de TIC” (tecnologías de la información y la comunicación) (p.90). Por su parte, los profesores encuestados expresaron sentir gratificación al realizar sus labores, a pesar de las condiciones en el aula y de que los sueldos no constituyen un estímulo en relación a su trabajo. ¿Esta gratificación está relacionada con la representación de que el trabajo del músico es una labor realizada por amor al arte?

La idea de ser músico está rodeada por opiniones que afirman que la práctica musical es una actividad con la cual se “nace para ello”, y que necesariamente debe ser placentera, porque, si no lo disfrutas, ¿para qué lo haces? Es romántica la idea del arte por el arte y el amor a éste, sin embargo, para los músicos se ha convertido en un estigma en su práctica laboral, ya que no les permite exigir una mejor comprensión entorno a la práctica por parte de las instituciones, el público o aquellos con los que se genera el intercambio contratación-contratante. Es necesario indagar también si en los músicos de Mexicali, esto es un estigma con el que viven y que quizás condicione su manera de representar al músico.

En el contexto bajacaliforniano Guadarrama (2019) describe cuáles son los factores objetivos y subjetivos que intervienen en el devenir del músico profesional, de qué se compone la llamada “vocación”, y cómo experimentan los músicos sus frustraciones y contradicciones entre los esquemas la realización ideal del músico, y las condiciones que prevalecen en el mercado artístico (p.14).

Plantea que el mundo laboral de los músicos profesionales no se puede entender por completo sin considerar los procesos de formación, por lo que analiza la formación de los participantes y los contextos en los que construyen las percepciones sobre las actividades del músico y la sociedad en general. Este apartado es importante de señalar debido a que la autora advierte una incongruencia entre la “valoración o legitimación de las competencias del músico profesional acumuladas en la formación y su estimación económica en el mercado” (p. 23). Aunado al dilema de una formación integral que incluya teoría y práctica (p.106), y la familia, que unas veces fomenta el gusto por la música y otras se opone a que sea un destino profesional (p. 112).

Guadarrama realiza un recorrido de los tipos de empleo, diferenciando entre empleos principales y secundarios en la trayectoria laboral. Destaca la duración de los músicos en cada empleo. Además, señala la diferencia que en Baja California prevalece el perfil de músico “semipermanente”, lo que significa que son “músicos de instituciones orquestales con inestabilidad financiera, que carecen de programas de formación académica a largo plazo” (p. 139). Los contratos son temporales, con prestaciones mínimas que dificultan la posibilidad de plan de ahorro.

Además de la OBC, el Estado de Baja California alberga el coro y la orquesta de la Universidad Autónoma de Baja California, que ostenta la mayor cantidad de miembros en toda la región. Este conjunto está compuesto por estudiantes y graduados de la Licenciatura en Música de la Facultad de Artes. La orquesta además de formar parte del mapa curricular de la carrera permite la práctica de ejecución del instrumento, así como de dirección orquestal; así mismo es un espacio en el que los alumnos interesados en el área de la composición sean interpretados por la orquesta. La orquesta universitaria no representa un espacio laboral, sino de práctica. A diferencia de orquestas universitarias como la Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) o la Orquesta Sinfónica de Xalapa, cuyos ejecutantes sí reciben una nómina o beca al formar parte de éstas.

Como iniciativa al problema de falta de espacios institucionalizados para ejercer profesionalmente, se han creado otros organismos como la Tijuana Camerata A.C. Fundada entre 2011 y 2012 con músicos de Tijuana y Ensenada con la intención de continuar la actividad musical; así mismo en Mexicali surge la Orquesta de Cámara de Mexicali, a cargo de Antonio Malavé y apoyado por el Instituto Municipal de Arte y Cultura. La iniciativa pretendía invitar a empresas y civiles para formar una Fundación que financiara la Orquesta, sin embargo, a pesar de varias presentaciones con organizaciones privadas, no se ha logrado un apoyo que pueda financiar su nómina. La orquesta está conformada por un aproximado de 50 músicos intermitentes, es decir, participan de manera voluntaria de acuerdo con su disposición de horarios. Todos son egresados de las orquestas juveniles, a excepción de tres músicos que no son originarios de Mexicali y que cuentan con estudios superiores.

Diferencias entre norte y sur: tradiciones en el estudio musical

Hace años que doy acompañamiento a Orquestas Comunitarias y he podido ver cómo la música transforma las vidas de sus integrantes, desde que aprenden, cuando niños, hasta que deciden dedicarse a ella como posibilidad profesional, laboral o como complemento a otra actividad. Algunos, al momento de entrar a la universidad eligen por otras carreras además de su preparación en el ámbito musical. He sido testigo de muchos procesos asociados al mundo de la música y de las orquestas, donde la música, dependiendo el momento y el contexto, es el espacio adecuado para el desarrollo de habilidades que puede convertirse en una carga o en una posibilidad real de trabajo.

En Mexicali, a partir del boom de la oferta educativa musical, ha ido aumentando la oferta laboral. Muchas de las personas que estudian música, pasan gran parte de su infancia y juventud en estos programas y esperan continuar haciéndolo una vez que tienen la mayoría de edad. Existen varios factores que identifiqué gracias a las entrevistas realizadas a los jóvenes músicos, con relación a la decisión del rumbo laboral que eligen. En primer lugar, de acuerdo a ellos, el programa de orquestas no los prepara para la profesionalización de la música, por lo que es insuficiente con vistas a la competitividad propia del ingreso a la educación superior; en segundo, no existe actualmente en Mexicali una oferta educativa musical que los prepare para responder a las demandas del ámbito musical o que los prepare para una audición y en tercer lugar, no existe una institución, organización o programa que ofrezca contratos laborales para quienes egresan, por lo tanto no existe un espacio que los respalde para que puedan ejercer en Mexicali de manera profesional, ya sea en una orquesta o escuela de música. Lo anterior trae como resultado que los egresados no permanezcan en Mexicali.

Guadarrama (2014, 2019), quién estudia la situación laboral de los músicos, señala que la región de Baja California se encuentra desprovista de una infraestructura que asegure el desarrollo cultural y sobre todo en el ámbito de la música. Los jóvenes están intentando posicionarse frente a un público que está acostumbrado a una tradición musical que es más de bandas o corridos. Aquí es donde el contexto fronterizo resulta de vital importancia, puesto que es una dimensión que es parte de la vida de las personas que estudian y se dedican a la música en Mexicali y en Baja California. Para muchos de los entrevistados, para la formación musical constituye una ventaja el encontrarse en la frontera con Estados Unidos porque permite realizar estudios de intercambio, cosa que no ocurre con el resto del país. Alexia, una de las entrevistadas, señala:

[...] yo diría que... nosotros tenemos la frontera. Las probabilidades de que puedas conseguir una buena beca estando aquí e irte para allá son algo altas a mi parecer, en CDMX los que se van, de diez se va uno [...] Yo ni siquiera lo había tomado en cuenta [...] yo iba a divertirme y ellos iban a hacer contactos, a que los maestros los conocieran, a que los jalaran en otras orquestas... para mí era como muy extraño que no lo disfrutaran (Comunicación personal, 2022).

Varios de los colaboradores de esta investigación, coinciden en que es necesaria esta movilidad para poder tener una formación especializada en su instrumento y la condición fronteriza lo permite y además se convierte en un punto importante de sus prácticas porque está presente en todos sus discursos. La formación musical en el centro o sur del país tiene condiciones muy distintas a las del norte. Conseguir un instrumento de calidad a un bajo costo, es una de las características de vivir en la frontera, al mismo tiempo que permite tener

contacto con escenarios de otras escuelas y personas relacionadas con la música en ciudades aledañas como San Diego, en Estados Unidos.

Otro de los aspectos que marcan la diferencia norte y sur, tiene que ver con la capacidad de gestión de los músicos. En esta zona del país, existe una tradición musical versátil que lleva a varios músicos a crear y gestionar sus propios grupos o bandas. Estos trabajos informales mantienen viva la actividad musical. Las instituciones mexicanas se perciben ausentes de la escena. En palabras de Liliana, que cuenta con estudios superiores en música, considera que el trabajo estable no se encuentra en la música en sí misma, sino que ella, siendo residente en Estados Unidos, ve en México, una opción laboral viable que viene desarrollando desde joven: “ese proyecto que inicié cuando tenía 18 o 19 años” (Comunicación personal, 2022). Para ella la frontera significa algo que le permitirá solvencia económica para venir a México y trabajar como músico.

Para Luis, quien organizó el 1er Festival Baja Brass con maestros músicos de Estados Unidos, con la intención de que recibieran a estudiantes de Baja California, cree que, a diferencia de otras zonas del país, donde la vida musical es menos activa, Baja California tiene elementos y personas que podrían llamar la atención de maestros estadounidenses, quienes, incluso haciendo turismo, podrían quedarse un tiempo y poder enseñar. Toda la dinámica que representa la frontera impacta a todo el quehacer social, incluso el relacionado con las artes, como lo es la música y ésta se diferencia del resto del país porque permite y presenta características propias del espacio fronterizo.

Sin embargo, las diferencias entre la educación musical no se limitan al norte y sur del país, dentro del mismo estado bajacaliforniano podemos encontrar estas diferencias. En su estudio sobre comunidades de educación musical, Prieto (2014) plantea dos preguntas fundamentales: ¿Qué se aprende en estas comunidades? y ¿Cómo se llevan a cabo estos

aprendizajes? Para responder a estas preguntas, realizó una investigación a profundidad en una de las orquestas que formó parte de los NUCAM del Programa de Coros y Orquestas Juveniles de la Comisión Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), un programa de fomento musical ahora extinto.

Lo interesante de esta tesis es que las dos orquestas participantes adoptaron una tradición generacional de “caza talento”; es decir, nos permite conocer la forma en la que estas orquestas “detectan” el talento y las capacidades para canalizarlos, en palabras de Prieto, a “categoría del currículo especializado” (p.120). La Sinfónica Juvenil de Tijuana, al ser formada previamente a los programas comunitarios, tiene un carácter formativo especializado y su oferta es privada. Esto quiere decir que los alumnos pagan por pertenecer al grupo, además de comprar su propio instrumento. Por su parte, el NUCAM es una oferta para la comunidad y los instrumentos son un préstamo al alumno. La convergencia de ambas orquestas se debió, en parte, a que compartían la misma planta docente y organizativa.

El estudio de Prieto deja ver una diferencia entre la infraestructura musical entre Mexicali y Tijuana. Es decir, de las orquestas que participaron en su estudio, una es de carácter comunitario, y la otra, de carácter privado formativo especializado. Ambas orquestas cuentan con la misma planta docente, tanto la orquesta “especializada” como la comunitaria. Esto resalta que, aún si la orquesta comunitaria no es de carácter profesionalizante, la calidad docente sigue siendo superior a la situación en Mexicali, donde no se cuenta con maestros especializados para cada instrumento, y la oferta académica en ningún lado es especializante. ¿Cómo atraviesa esta situación a los jóvenes colaboradores de esta investigación? ¿Estos hechos han afectado a la generación de músicos?

Capítulo 2.

COMPONIENDO AL MÚSICO:

LA CONSTRUCCIÓN DE SU REPRESENTACIÓN

En este capítulo presento algunos conceptos que servirán de apoyo para entender y analizar a las personas y sus relaciones con el mundo de la música. Las teorías y discusiones aquí presentadas pretenden ser una guía para un mejor entendimiento del problema de investigación planteado buscando relacionar las ideas centrales de los conceptos con la práctica común que da cuenta la vida del músico en Mexicali. Primero abordaré algunas nociones relacionadas a la teoría de las representaciones sociales para pasar posteriormente a los debates relacionados con la teoría de las relaciones intergrupales e identidad social. Finalmente, retomaré algunos conceptos desarrollados por Bourdieu que ayudarán a esclarecer algunas de las ideas que se relacionan con los espacios, las relaciones, los significados y las prácticas del músico.

Las representaciones sociales

Como señalé al principio de este documento, la noción de "esfera cultural" ha experimentado cambios continuos en la sociedad contemporánea. En este contexto, también se ha modificado nuestra comprensión de dicha esfera, lo que incluye, entre otras manifestaciones, la música y las personas que la emplean de manera formal, es decir, los músicos. Éste último como un agente situado en una realidad identificable y analizable. La forma en que un músico entiende su ejercicio y se identifica con ello tiene que ver con la construcción de discursos

que a través de distintas etapas de su vida representan, otorgando una idea de su práctica a medida que se desarrolla y vincula la música con su vida cotidiana.

Las representaciones sociales son útiles para comprender cómo se construye la figura del músico en un contexto determinado. La figura del músico es un constructo social que se forma a partir de la experiencia colectiva e individual de los miembros de una sociedad y que está mediado por la cultura, la historia y los procesos de comunicación. A través del análisis de las representaciones sociales, se pueden identificar las características y atributos que se asocian a esta figura, así como las normas y los valores que se le asignan. Pretendo entonces, aproximarme al término por medio de un enfoque muy desarrollado desde la psicología social: la relación sujeto-objeto. Desde esta disciplina, surge la noción de representaciones sociales elaborada por Moscovici (1979).

La representación social, de acuerdo con el autor, debe entenderse como el reflejo en la conciencia individual o colectiva de un objeto, la cual tiene el papel de dar forma a lo que proviene del exterior. El uso de las representaciones sociales me permite dimensionar qué y cómo se entienden y construyen las personas relacionadas con la música al momento de vincularse y actuar en ella. Ya que éstas dan cuenta de cómo los sujetos interpretan la realidad y piensan lo cotidiano, puntualmente quienes se desempeñan en el ámbito de la música, pues permite explicar y describir su experiencia ordinaria e incluso, en algunos casos, prever los comportamientos de futuras generaciones dentro del mismo campo.

Partiendo de este antecedente, Abric (2001) señala que existen reglas que rigen el pensamiento social, pero, a diferencia de Moscovici, explica que no hay diferencia entre el objeto y el sujeto, sino que éstas se forman en conjunto. De modo que las representaciones son guías para la acción ya que “toda la realidad es representada, apropiada por el individuo o el grupo y reconstruida en su sistema cognitivo, integrada en su sistema de valores” (Abric,

2001, p.13). Las representaciones sociales también pueden definirse como “sistemas de opiniones, de conocimientos y de creencias [...] propias de un grupo social y relativas a objetos del contexto social” (Rateau y Mónaco, 2013, p.24). Esto permite que se les otorgue sentido a las conductas de cierto grupo social y “entender la realidad mediante su propio sistema de referencias y adaptar y definir de este modo un lugar para sí” (Abric, 2001, p.13). En ese sentido, el análisis y comprensión de las representaciones sociales supondrían un enfoque regido por el proceso cognitivo del individuo al mismo tiempo que está determinado por las condiciones sociales.

Este planteamiento sugiere que las representaciones son fenómenos estrechamente vinculados a la manera en que los individuos adquieren y a la manera en que socializan el conocimiento. Abric sugiere que esto podría dificultar su análisis ya que los fenómenos están sometidos a una lógica doble: la lógica cognitiva y la lógica social. Por lo tanto, el estudio de las representaciones en Abric, demuestra el valor de un método heurístico de análisis e interpretación. Así pues, el estudio de las representaciones sociales sobre el músico requiere de un enfoque heurístico que permita comprender tanto la lógica cognitiva como la lógica social que subyacen en su construcción y difusión. Esto implica una reflexión crítica sobre el conocimiento y la experiencia que se tiene sobre el músico, así como sobre los procesos sociales y culturales que influyen en la construcción de las representaciones sociales.

En el caso de las personas que colaboraron con esta investigación y que fueron entrevistadas, sus trayectorias permiten tomar “la posición de los individuos y del grupo en relación con situaciones, acontecimientos, objetos y comunicaciones” (Jodelet, 1984, p.473). Además, a través de sus narraciones, Jodelet (1991), explica que se pueden identificar otras fuentes de información importantes como los sistemas ideológicos, los sistemas culturales, las experiencias previas, sus afectos y su condición social. En el caso de los músicos, las

narraciones revelan aspectos como la influencia de los estereotipos y prejuicios en la construcción de las representaciones; la incidencia por parte de las instituciones y las colectividades; la relación entre la música y la identidad personal y social de los músicos, las tensiones y contradicciones entre la creatividad y la comercialización de la industria musical, entre otros.

En este sentido, se entiende que “la comunicación es un proceso cardinal en la construcción de las representaciones sociales” (González, 2001, p. 136). El papel que juegan las instituciones encargadas de impulsar la música en Mexicali, tiene cierto poder de comunicación de un discurso sobre “la función” de la música en los jóvenes. Los músicos cuya formación tuvo lugar dentro de estas instituciones están ligados a este discurso, ya que proporcionan elementos que construyen o dan sentido a la práctica. Los miembros a quienes se le comunica este discurso constante e incesante tienden a ser influenciados por esta visión y la adoptan como parte de sus propias representaciones sociales sobre la música y sobre los músicos.

El proceso de formación de las representaciones sociales

Aunque las palabras son fáciles de captar, el concepto no lo es, ya que las representaciones sociales, como afirma Abric (2001), “es una construcción sociocognitiva” (p.14). Es decir, están integradas a la vez en lo racional y lo irracional, tanto en el mundo de las prácticas sociales, como en los objetos producidos, las conversaciones, los objetos consumidos, en su contexto y en el mundo simbólico. Las representaciones sociales no son simplemente un conjunto de ideas o conceptos que se encuentran en la mente de los individuos, sino que se construyen a través de la interacción social y la comunicación en un contexto social e histórico específico. Están relacionadas con las prácticas sociales, por lo tanto, las prácticas

sobre el consumo pueden influir en la construcción de las representaciones sociales sobre la música y los músicos.

A pesar de que un grupo puede compartir representaciones similares sobre un mismo objeto, los elementos que forman una representación son de carácter autónomo y creativo. Esto quiere decir, que cada sujeto tiene su manera de expresar un conocimiento que se compone de diferentes propiedades, tanto de un contenido simbólico que se impone en las interacciones sociales (Jodelet, 1984). La construcción de las representaciones implica una interacción social y un proceso creativo en el que se seleccionan y combinan diferentes elementos simbólicos y experienciales para dar sentido a un objeto o fenómeno específico.

La posición de las personas en su estructura social ejerce influencia en la selección de los contenidos de interacción, así como en el tipo de experiencia con relación al objeto de representación (Araya, 2002). Por ejemplo, en el caso de los músicos de Tijuana y Ensenada, quienes tuvieron acceso a una formación musical más especializada y con una perspectiva internacional, debido a la presencia de maestros rusos y de San Diego, pudieron haber influidos por ello en la selección de los contenidos de interacción y en el tipo de experiencia que tuvieron con la música y el trabajo del músico, enfatizando aspectos técnicos y teóricos. Mientras que en el caso de los músicos de Mexicali que tomaron clases con profesores locales, incluso en ocasiones no profesionales sobre el instrumento en cuestión, es posible que hayan tenido una formación más centrada en la práctica. Dentro de la posición estructural en la formación de los músicos de Mexicali, aquellos cuyo maestro es especialista en su instrumento, tienen una posición privilegiada en comparación con quienes tocan tubas y trombones, cuyo maestro era especialista en trompeta.

Existen algunos procesos sociocognitivos que intervienen en la generación de las representaciones sociales (González, 2001): la objetivación y el anclaje. Estos procesos están

relacionados con la manera en que las personas construyen y consolidan sus representaciones sociales sobre un objeto o fenómeno específico. El proceso de objetivación se refiere a la materialización de conceptos que no tienen una realidad concreta, son entidades intangibles y abstractas (Araya, 2002). Estos recibieron un “soplo de vida” al ser objetivada (González, 2001). Es el proceso mediante el cual las personas construyen un objeto o fenómeno social a partir de su experiencia e interacción con el mundo social y simbólico. La objetivación puede llevar a una simplificación o reducción del objeto. Algunos ejemplos de conceptos abstractos son: la justicia, la educación, religión, los sonidos, la inteligencia, por mencionar algunos. El proceso de objetivación se lleva a cabo a través de tres fases:

1. La construcción selectiva tiene como función principal elegir algunos elementos del concepto que vayan acorde a los criterios, normas y valores del grupo social perteneciente eliminando aquellos que resulten inconvenientes.
2. La etapa de esquematización estructurante implica la construcción, según la selección realizada, de una idea central que resuma y pueda representar gráficamente el concepto a ser objetivado, facilitando así su difusión. Esta fase posibilita una comprensión natural y una expresión clara sobre la entidad abstracta.
3. La naturalización sucede cuando la información gráfica reemplaza al concepto arbitrario, otorgándole una realidad, y un hecho en la existencia.

Una vez normalizado el concepto en la realidad cotidiana, procede a ubicarse dentro de alguna categoría establecida dentro de nuestra red de representaciones sociales que determinan el nuevo significado (González, 2001). La familiarización del concepto se lleva a cabo a través del proceso de anclaje. En este proceso se incorpora por medio de dos mecanismos: la clasificación y el nombramiento. El anclaje se refiere al proceso mediante el

cual las representaciones sociales se vinculan a elementos simbólicos o materiales que actúan como referentes y permiten su consolidación y transmisión. Estos elementos pueden ser objetos, imágenes, palabras, rituales, entre otros, que adquieren un valor simbólico y permiten la identificación y reproducción de las representaciones sociales.

En los músicos, la objetivación y el anclaje son procesos estrechamente relacionados que intervienen en la construcción y consolidación de las representaciones sociales sobre la música y el trabajo del músico. La objetivación en los músicos se refiere al proceso mediante el cual se construyen y seleccionan ciertos elementos y atributos de la música y el trabajo del músico que son relevantes para su práctica musical. Esto puede incluir aspectos técnicos, teóricos, estilísticos y relacionales que permiten la interpretación, composición, producción y desempeño musical. También está relacionado con la manera en que construyen su identidad profesional y se relacionan con otros músicos y actores del campo musical. Por ejemplo, los músicos pueden objetivar la figura del músico como un profesional que se dedica a la interpretación musical, que tiene habilidades virtuosas y una técnica impecable.

La importancia de las representaciones sociales reside en que éstas permiten la vinculación con el medio en el que se desenvuelven e influyen en la toma de decisiones de los sujetos, quienes construyen la realidad a través de ellas. Hacen que el mundo sea lo que pensamos que es o que debe ser (Moscovici, 1967, p. 37). Estas representaciones no son simples reflejos de la realidad, sino que también la construyen y transforman a través de las prácticas sociales y simbólicas de los sujetos. Un ejemplo de ello son las representaciones sociales sobre la música y del trabajo del músico que pueden influir en la manera en que los músicos perciben y valoran su propia práctica, así como en la forma en que el público percibe y valora su trabajo.

Esto tiene un papel importante en la toma de decisiones de los sujetos, influyen en la manera en que perciben y valoran los fenómenos y situaciones. Lo que se quiere indagar en esta investigación es cuáles son esas representaciones en relación con la figura del músico y si ellas influyen en la toma de decisiones, en la forma en que se identifican como profesionales de la música.

Relaciones intergrupales e identidad social

Las representaciones sociales son una propuesta teórica que ha cobrado gran relevancia en las ciencias sociales, ya que permite entender la manera en que los individuos construyen su percepción sobre el mundo que les rodea y cómo estas percepciones influyen en sus acciones y decisiones; sin embargo, las representaciones sociales no son un fenómeno aislado, sino que están estrechamente relacionadas con otros conceptos como las relaciones intergrupales y la identidad social. Es importante entender cómo se relacionan entre sí, y cómo estas interacciones influyen en la construcción de la realidad social. En este apartado de investigación, primero se definirá las relaciones intergrupales e identidad social, y posteriormente se analizarán las relaciones entre estas tres variables y se explorará su impacto en la construcción de las identidades sociales de los músicos, ya que éstos pueden adoptar ciertas creencias y actitudes compartidas por su grupo de pertenencia.

La teoría de las relaciones intergrupales es un campo de estudio de la psicología social que se enfoca en cómo las personas interactúan y se relacionan con los demás en el contexto de diferentes grupos sociales. En palabras de González, esta teoría “proporciona un marco analítico para revelar los procesos psicosociales que surgen cuando los individuos comienzan a actuar como miembros de sus grupos” (González, 2001, p. 155).

Esta propuesta se desarrolló a partir de la necesidad de comprender cómo la pertenencia a grupos sociales puede influir en la formación de identidades, la percepción de los demás y las interacciones sociales. Esto resulta útil en el análisis de las representaciones sociales del músico, ya que puede ayudar a entender cómo se construyen y comparten las representaciones sobre la música y el músico entre distintos grupos sociales. Por ejemplo, los músicos que pertenecen a distintas escuelas de formación pueden tener diferentes posiciones sociales dentro del campo y esto puede influir en la forma en que se construyen y comparten las representaciones sociales sobre el músico.

La teoría de las relaciones intergrupales se centra en cómo las personas perciben y se relacionan con los demás en función de su pertenencia a grupos sociales, y cómo estas percepciones y relaciones pueden influir en la formación de actitudes y comportamientos discriminatorios o positivos hacia los demás. Desde un enfoque neodarwinista Konrad Lorenz explica “la conducta humana agresiva como el resultado de la evolución filogenética que ha experimentado la especie” (citado en González, 2001, p. 157). Esta teoría también se enfoca en cómo las representaciones y las identidades sociales pueden influir en las relaciones intergrupales, como lo explica el autor “los seres humanos poseen capacidades intelectuales y cognoscitivas que les permiten dar significados diversos a las situaciones con las que se enfrentan” (p. 157). Es decir, que requiere de un análisis de la realidad desde el sujeto.

Por lo anterior, esta teoría es útil para identificar y analizar los procesos de discriminación y exclusión que se pueden derivar de las relaciones entre los distintos grupos sociales relacionados con la música. Por ejemplo, algunos músicos pueden ser excluidos o marginados dentro del campo debido a su posición social, o en este caso, a su lejanía con los

centros culturales de mayor tradición en el país, lo que puede influir en la forma en que los músicos del norte de México construyen sus representaciones sobre el músico.

Además, esta teoría se interesa por el estudio de los procesos de formación de grupos, sus dinámicas, y cómo esto influye en el comportamiento individual y en las percepciones y actitudes hacia otros grupos sociales. Desde el análisis marxista, la lucha intergrupala “encuentra una forma de expresión en la confrontación de sistemas de pensamiento, es decir, entre la ideología dominante y la conciencia de clase, liberada de la falsa conciencia” (González, 2001, p. 158). Se entiende que la lucha intergrupala se expresa en la confrontación de sistemas de pensamiento, entre la ideología dominante y la conciencia de clase liberada de la falsa conciencia.

La diversidad, la desigualdad y la competencia intergrupala son factores que influyen en las relaciones intergrupales y en la construcción de las representaciones sociales. En el caso de los músicos, estos factores pueden influir en la forma en que se piensa su papel en la sociedad. En algunas de las entrevistas ha surgido el sentimiento por parte de los músicos del norte, sobre los músicos del centro del país que se perciben como competidores. La desigualdad en el acceso a la educación musical y a las oportunidades de tener clases con maestros de talla nacional o mundial es una limitante para adquirir el capital cultural que se relaciona con la música. Esta limitante está relacionada con la posición geográfica de los músicos, puesto que la lejanía de ciertas regiones, como Mexicali, dificulta el acceso a este recurso. Esto genera desventajas a los músicos que viven en regiones del norte, ya que limita el desarrollo, la profesionalización y especialización de los mismos, afectando su posición social con respecto a los músicos del centro y sur del país y su reconocimiento en el campo de la música.

Por otra parte, la identidad social es un concepto, también tratado desde la psicología social, que se refiere a la forma en que un individuo se define a sí mismo y a los demás en términos de su pertenencia a grupos sociales. La identidad social se relaciona con la forma en que las personas se identifican con ciertos grupos sociales, como su género, etnia, religión o clase social, y cómo estas identidades influyen en su percepción de sí mismas y los demás. En la afirmación de Turner (1982) la conducta individual, como un hecho ajeno a los grupos o categorías sociales es, desde este punto de vista, una abstracción prácticamente imposible. Es decir, que la pertenencia a un grupo influye a tal grado en el proceso psicológico interno, que es sumamente difícil analizar su conducta sin tomar en cuenta su sentido de pertenencia a uno o varios grupos.

En el caso de los músicos, la pertenencia a ciertas instituciones, agrupaciones o grupos influye en la forma en que los músicos se definen a sí mismos y a los demás en términos de su identidad musical. Algunas entrevistas arrojaron que conforme los músicos van teniendo algunos años de experiencia comienzan poco a poco a desarrollar un sentido de identidad como músicos representativos de su región, que se puede explicar por su influencia en el contexto cultural y su contacto con otros artistas de la misma región. Esta identidad está basada en las presentaciones locales de gran talla en la ciudad. Sin embargo, cuando se enfrentan a músicos de otras regiones, en encuentros nacionales, especialmente a músicos del centro y sur del país, sienten que su identidad musical y su posición social en el campo musical son menos valiosas o reconocidas. Esto debido a que los músicos del centro y sur tienen mayores recursos a su disposición, como el acceso a mejores maestros y programas de formación, y, por lo tanto, una mayor influencia en la escena musical nacional.

Los músicos de Mexicali han expresado cómo su identidad se tambalea en esta confrontación con músicos que parecen tener un mayor prestigio y reconocimiento en el

campo musical nacional. Esto genera un sentimiento de inferioridad o de falta de legitimidad en su propia identidad musical, lo que a su vez influye en la forma en que construyen su representación social y su papel como músicos en la sociedad, así como en la toma de decisiones dentro del campo.

La identidad social se forma a lo largo de la vida y está influenciada por diversos factores, como la familia, la escuela, los amigos, la cultura y la sociedad en general. A través de estas experiencias, un individuo construye una imagen de sí mismo y de su lugar en el mundo, desarrolla un sentido de pertenencia y lealtad hacia ciertos grupos sociales. Lo que González (2001) llama el “procesos psicológico interno” detallando la existencia de lazos afectivos “ya que los individuos pueden actuar bajo el sentido de pertenencia de grupo, aun con la ausencia física de éste” (p. 166).

La identidad social de los músicos de Mexicali está influenciada por diversos factores, como su familia, las instituciones donde se forman musicalmente, su trayectoria como músicos, la forma en la que la ciudad los recibe y percibe, y el apoyo que tienen de parte de las instituciones gubernamentales. En primer lugar, la familia tiene un papel importante en esta formación de identidad. Ya sea por el interés de los padres por adquirir el capital cultural de la música o si alguno de sus familiares son músicos o tienen gran interés en la música, esto influye en la percepción que los músicos tienen de sí mismos y en su motivación en la práctica social del trabajo. Las instituciones donde se forman musicalmente, ya sea si se formaron en una orquesta de asociación civil, en uno o varios programas de orquestas juveniles, o en redes de orquestas comunitarias, también tiene un impacto significativo en la identidad social de los músicos. Estas instituciones les proporcionan un sentido de pertenencia y una comunidad en la que se sienten o se llegaron a sentir hasta cierto punto respaldados. La trayectoria en el campo de trabajo también ha influido en la construcción de

la identidad social. Los logros, desafíos, experiencias y dificultades que han tenido a lo largo de su carrera musical han contribuido en la percepción que tienen de sí mismos, del tipo de músico que son o quieren ser y de su lugar en la sociedad.

Por otra parte, la forma en que la ciudad de Mexicali recibe a los músicos y el apoyo que reciben de las instituciones y actores gubernamentales también ha influenciado esa identidad. El valor que dichas instancias otorgan a la apreciación de la música puede fortalecer, legitimar o menguar su papel como músicos y la forma en que un individuo se auto percibe y se relaciona con los demás. Generalmente las personas que se han desarrollado en las artes perciben de manera más sensible la ausencia de espacios de oferta cultural. Esto demuestra la importancia de los factores psicológicos en la formación de la identidad social y cómo ésta puede ser una construcción subjetiva que no necesariamente se corresponde con la realidad objetiva.

La teoría de las relaciones intergrupales y la identidad social son herramientas fundamentales para comprender cómo los músicos construyen sus representaciones sociales y se relacionan con otros músicos y grupos en el campo. Al analizar cómo el enfrentamiento entre grupos del campo influye en la formación de identidades y percepciones, podemos entender mejor cómo se establecen las relaciones intergrupales en el campo musical, y cómo construyen su identidad en este contexto. Tomando en cuenta la definición de Sherif (1966, citado por Sánchez, 2014) “en cualquier momento en que los individuos pertenecientes a un grupo interactúan colectiva o individualmente con otro grupo o miembros de ese grupo en términos de su identificación grupal, nos encontramos frente a un ejemplo de conducta intergrupal” (p. 459). Al estudiar estos procesos intergrupales, podemos obtener una visión más completa y detallada de las representaciones sociales de los músicos y cómo éstas se relacionan con sus identidades y sus percepciones en el campo.

Campo, capital cultural y *habitus*

Después de abordar el tema de las representaciones sociales y su relación con la identidad social y las relaciones intergrupales en el contexto de los músicos de Mexicali, resulta importante explorar de qué forma los conceptos de campo, el capital cultural y el *habitus* pueden ayudar a entender la dinámica de la escena musical en Mexicali, así como la forma en que los músicos de esta ciudad compiten por recursos y reconocimiento profesional en un campo musical altamente competitivo y al mismo tiempo poco reconocido en la región. Este apartado tiene la intención de dar cuenta al lector de los conceptos que ayudarán a entender los factores que están involucrados en la integración a los procesos de formación de los jóvenes músicos. La teoría de los campos como conjunto de relaciones de fuerza entre agentes e instituciones permite entender cómo los jóvenes llegaron a estos espacios desde donde construyen sus representaciones.

El concepto de campo en Bourdieu se define como “un espacio social estructurado y estructurante compuesto por instituciones, agentes y prácticas” (citado por Vizcarra, 2012, p. 32). Son espacios donde se reproduce el sentido de formas más o menos estables, cuyos sujetos han asimilado a través de un proceso histórico de sociabilización, un conjunto de normas y reglas en las lógicas de relación entre los agentes adscritos (Vizcarra, 2012). Estas lógicas de relación pueden modificarse mediante la sociabilización y constante transformación del *habitus*. Los campos pueden especializarse y expandirse a lo largo de la historia. Son “espacios sociales de estructuración y articulación histórica de las colectividades” (p. 32). Bajo este entendido, podemos hablar del campo de la música, debido a que existe una gran cantidad de agentes que reproducen, expanden y modifican la práctica, construyen aspiraciones e imaginarios colectivos.

Son lugares sin espacio físico, en el que una cantidad de personas comparte intereses específicos, conocimientos compartidos y poseen un reconocimiento entre los mismos, es decir que poseen un “capital” en común. Así mismo, poseen estructuras jerarquizadas y discrepancias en su interior que “sostienen diferentes perspectivas sobre el funcionamiento” (p. 35). Los campos son resultado de un proceso histórico y la fortaleza de cada campo depende de la capacidad de producir, reproducir, difundir y preservar determinadas lógicas de capital que tienen valor dentro de este espacio.

Por otra parte, el capital cultural es un concepto que se refiere a las formas no económicas de capital, como la educación, la cultura y la socialización, que tienen un valor en el seno de la sociedad y pueden ser convertidas en recursos económicos y sociales. Este capital se traduce en el trabajo acumulado de agentes individuales o grupos se apropian de la energía social o la fuerza inherente a las estructuras objetivas y subjetivas (Bourdieu, 2001). El capital da sentido a los intercambios de la vida social, es decir, da legitimidad a ciertos actos que de otro modo parecerían sorprendidos o al azar.

Bourdieu (2001) señala tres tipos de capitales: capital económico, político y cultural. Es este último el que compete a los intereses de esta investigación, por lo tanto, no ahondaremos en los otros dos. El capital cultural, a su vez, puede existir en tres estados:

- a) **Estado interiorizado.** Se encuentra ligado al cuerpo, es un proceso de interiorización que implica un periodo de enseñanza y aprendizaje, cuesta tiempo. Es un trabajo individual donde la persona se forma, invierte tiempo y un afán de saber. No se transmite instantáneamente mediante intercambio o donación. Está vinculado a la herencia social, y generalmente su transmisión pasa totalmente inadvertida.

- b) **Estado objetivado.** El capital cultural objetivado puede utilizarse apropiadamente cuando se cuenta con el capital interiorizado. Si se cuenta con ello puede utilizar y poner a su disposición los servicios de dicho capital objetivado. Los beneficios son proporcionales a la capacidad del dominio del capital cultural objetivado.
- c) **Estado institucionalizado.** Este está sometido a las barreras biológicas de su correspondiente portador. Se refiere al capital del autodidacta o al obtenido académicamente. Está sujeto a la carga de demostración, y la posibilidad de intercambiar el capital cultural por el capital económico.

Esto es útil para entender el capital cultural adquirido por los músicos, en un primer momento en su seno familiar como el primer contacto de obtención de conductas y valores, así como la práctica que adquieren en su educación y formación musical. En un segundo momento cuando pueden hacer uso de su instrumento gracias al capital interiorizado en la formación, y en un tercer momento, el intercambio de este capital, por un capital económico, es decir, cuando tienen la posibilidad de monetizar su práctica musical.

El capital cultural puede influir en la forma en que una persona experimenta y se involucra en la música, ya que una mayor educación musical y formación puede proporcionar capacidades diferentes de comprender las formas de música. La participación en actividades musicales puede proporcionar una mayor exposición a estilos, tradiciones, capacidades de producción de la música y la forma en que el sujeto participa y consume la música.

El *habitus* en la teoría sociológica de Bourdieu está estrechamente relacionado en la construcción del mundo social y en cómo están compuestas las estructuras de las representaciones. Estas estructuras “son capaces de modificar mediante la constante transformación del *habitus*” (Vizcarra, 2012, p. 32) ya que éste último se refiere a las

disposiciones y dispositivos psicológicos y corporales adquiridos a través de la socialización que orientan las percepciones, pensamientos y acciones de las personas en un grupo o sociedad determinado.

En palabras del propio Bourdieu (1990) el *habitus* “es el principio de los estilos de vida” ya que tiene relación directa entre el cuerpo y el lenguaje, que también son características de una clase o una fracción de clase específica. Es una combinación de los valores, creencias y actitudes adquiridos a lo largo de la vida y es un factor importante en la reproducción de la estructura social. El *habitus* y la práctica musical están estrechamente relacionados, ya que éste influye en la forma en que una persona experimenta y se involucra en la música. Según esta teoría, el *habitus* es una combinación de disposiciones adquiridas a lo largo de la vida y que orientan las percepciones, pensamientos y acciones de una persona. En el contexto de la música, éste puede incluir las preferencias musicales, las habilidades musicales y la capacidad de apreciar y comprender diferentes formas de música. El *habitus*, según Bourdieu (2007) construye la visión del mundo del sujeto, operando bajo coacciones estructurales.

La manera en la que el sujeto interioriza los esquemas del *habitus* “está conformado por la exposición a determinadas condiciones sociales que llevan a los individuos a internalizar las necesidades del entorno social existente” (Capdevielle, 2011, p.24). En este sentido, si una persona ha recibido una educación musical formal, puede tener un *habitus* más orientado hacia la música clásica, mientras que una persona que no ha recibido esta educación puede tener una preferencia hacia estilos más populares. Éste influye en la forma en que una persona experimenta y se involucra en la música, lo que conlleva una forma específica de esta “clase” de percibir la relación entre música y sociedad.

La teoría de las representaciones sociales se enfoca en cómo las personas construyen y comparten conocimientos, creencias y valores sobre el mundo que les rodea. Esta teoría se relaciona con la teoría de los campos, el capital cultural, el *habitus* y la teoría de las relaciones intergrupales, ya que estos conceptos también se enfocan en cómo las estructuras sociales, incluyendo la clase social, la educación y la cultura, influyen en la forma en que las personas perciben y experimentan el mundo.

Por ejemplo, el *habitus* puede influir en las representaciones sociales que una persona tiene sobre diferentes grupos sociales, ya que las disposiciones adquiridas a lo largo de la vida incluyen valores, creencias y actitudes que orientan las percepciones y opiniones de una persona. De la misma manera, el capital cultural puede influir en la forma en que ésta se involucra en la construcción y compartición de representaciones sociales, ya que una mayor educación y cultura pueden proporcionar una mayor capacidad para comprender y participar en la construcción de representaciones sociales.

¿Melodías para el éxito? La música en la formación de los niños

Durante el trabajo de campo, realicé entrevistas con músicos y colaboradores que enfatizaron las creencias contradictorias de los padres en cuanto a la enseñanza musical, de modo que, en la presente sección, resaltaré en primer lugar las motivaciones de los padres para apoyar o involucrar a sus hijos en actividades extracurriculares como la música, relacionadas con los valores en su desarrollo personal. Más adelante, veremos cómo estos mismos valores se transforman en prejuicios cuando el adolescente decide utilizar estas habilidades como oficio. Como veremos, las ideologías neoliberales y nacionalistas se entrelazan con el deseo de acumular capital, tanto cultural como financiero, que generan actitudes contradictorias en los padres de músicos, como fue el caso de los colaboradores de este estudio.

Cuando se cuestiona a los padres sobre las motivaciones para inscribir a sus hijos en actividades extraescolares, a menudo se encuentran razones vinculadas a la autonomía personal. En algunos casos, los padres desean fomentar la expresión y creatividad de sus hijos a través de estas actividades, como lo refleja Andrea Ruelas chelista mexicalense independiente, cuando habla de su madre “siempre quiso que nosotras desarrolláramos actividades para estar envueltas en el lado artístico de la vida” (Comunicación personal, 2022). De esta forma se proyecta un interés de los padres por proporcionar herramientas que permitan a sus hijos tener la capacidad de crear algo por sí mismos y tomar el control de su vida.

En este sentido, la creatividad puede ser vista como una vía de escape a las restricciones y limitaciones del mundo externo, es decir, un espacio de autogestión (Lipsitz, 1998). Al tener la oportunidad de crear algo propio, los niños pueden desarrollar una mayor conciencia de sí mismos. Tal como lo señala Bull (2019), en su estudio de música clásica en Inglaterra contemporánea, donde señala que la pedagogía y las prácticas de la música clásica se basan y reproducen esta forma de individualidad. De esta manera, se entiende que la motivación de los padres es ofrecer a sus hijos una herramienta valiosa para su desarrollo personal y su realización en el futuro. La explicación de Bull (2019) a esta herramienta que los padres proporcionan a sus hijos es que las prácticas culturales como la música son un recurso para la producción del yo.

Una segunda motivación está ligada al capital cultural “yo no tuve esto y yo quiero que tú lo tengas” (Comunicación personal, 2022). Los padres de familia ven los programas de música como una forma de invertir en sus hijos, al considerar que esto puede darles una ventaja en la sociedad y en la búsqueda de oportunidades y posiciones de poder. La búsqueda por parte de los padres de invertir en su capital cultural podríamos entenderlo a través de

Bourdieu (2001) quien señala que este capital debemos verlo como el conjunto de conocimientos, habilidades y valores culturales que una persona posee y que son valorados positivamente en su entorno social y específicamente entre otros miembros de su clase. Al percibir la educación musical como una oportunidad para que sus hijos adquirieran un capital que les permita desenvolverse en un mundo cada vez más exigente y competitivo, los padres encaminan a sus hijos al campo de la música para fortalecer sus conocimientos y su ascenso social.

En este sentido, lo planteado por Bourdieu (2001), en cuanto a que el capital cultural no solo incluye la educación formal, sino también las prácticas culturales y las disposiciones que una persona adquiere a través de su vida cotidiana y su experiencia familiar, también incluye al campo musical. Todo lo relacionado con el aprendizaje de la música en edades tempranas y el tipo de música que se aprende, se relaciona con este capital. De hecho, como Kajikawa (2019) señala que “las convenciones de la enseñanza musical, que se centran principalmente en la reproducción de obras pasadas, impiden imaginar formas alternativas de unirse como músico y como personas” (p. 157); es decir, la educación musical entre las orquestas juveniles en Mexicali es vista como una forma de transmitir un capital cultural específico, basado en la apreciación de la música clásica y la participación activa en su producción y consumo.

Los padres consideran que esta especie de educación musical les dará a sus hijos una ventaja en la sociedad y en la búsqueda de oportunidades y ascenso social, ya que el capital cultural se valora y reconoce en diferentes campos, como el educativo, el laboral, el artístico y el social; sin embargo, para tener acceso a estas clases extracurriculares se requiere de una capacidad económica que, en muchos de los casos, se relaciona con clase social. La música clásica, en particular, ha sido tradicionalmente considerada como un “símbolo de la elite” y

una forma de capital cultural que “refuerza la pertenencia y el privilegio de los blancos” (Kajikawa, 2019, p. 164). A partir de lo que observa Bourdieu (2001) y (Kajikawa, 2019), la educación musical es una actividad a la que no todas las personas tienen acceso igualitario.

Opuesto a lo anterior, los programas de orquestas juveniles son la posibilidad no solo de acceder a este capital cultural del que hemos estado hablando, por medio de las clases gratuitas, sino también de poder obtener el préstamo de un instrumento musical cuya compra representa una inversión que no toda familia mexicana puede costear. Aunque en algunos casos, los familiares tienen la posibilidad de comprar el instrumento para sus hijos, lo que los coloca en una mejor posición con respecto al resto de los estudiantes, ya que pueden estudiar desde sus casas, además de adquirir un instrumento en mejores condiciones. Un caso como éste es el de Alexia, violinista mexicalense que comenta en su entrevista “Mi abuelo fue el que me dijo, ¿vas a entrar a clases de música? A él le encantaba la música y él me compró mi primer violín” (Comunicación personal, 2022).

Por medio de ejemplos como éste, podemos acercarnos al pensamiento de Bourdieu (2001), que plantea que el capital cultural está estrechamente vinculado con el concepto de *habitus*, que se refiere a las disposiciones duraderas que una persona adquiere a través de su experiencia social y se convierte en una “segunda naturaleza” para ella. De esta forma, la educación musical y todo lo que se relaciona a ella es un *habitus* específico que valoriza la cultura occidental, la educación normativa y que puede ser transmitida de generación en generación. Sobre esto, Bull (2019) señala que una forma en que los padres de familia se aseguran de que sus hijos se mantengan aceptados dentro de la clase media, es invertir su capital cultural que les ofrezca los valores e identidad relacionados a esta clase social.

Estos valores incluyen un sentido de responsabilidad, respaldado por el individualismo, combinado con una ciudadanía agente y una propensión a elegir, así como ambición, un

sentido de derecho, excelencia educativa, confianza, competitividad, palabras duras, gratificación diferida y la capacidad de erigir fronteras tanto geográfica como simbólicamente (Bull, 2019, p. 30).

Bull caracteriza estas cualidades como elementos fundamentales para el *habitus* de la clase media. En ese sentido, es a través de estos programas comunitarios que el gobierno ofrece, a los niños y jóvenes, muchos de ellos de escasos recursos; el acceso a este capital cultural que como hemos visto con Kajikawa, no les pertenece en tanto que no son “hombres blancos”, de modo que se les inculca este *habitus* de manera que puedan “entender la música clásica como una especie de propiedad” (Kajikawa, 2019, p. 163).

La música clásica, entonces, está tradicionalmente asociada con la cultura y los valores de la clase alta y la élite tanto en México como el resto del mundo; es considerada como una forma de música “refinada” y “sofisticada” que solo está disponible para aquellos con una educación y un estatus económico elevado, además de mantener relación con la hegemonía blanca en los países occidentales “possesive investment in classical music that perpetuates, or is at least complicit with, white supremacy” (Lipsitz citado en Kajikawa, 2019, p. 156).

Puesto que representa a la música europea, la de una civilización dominante y colonialista, el aprendizaje de la música clásica en los jóvenes en México puede ser visto como una forma de perpetuar la cultura y los valores de una clase dominante y que emula los valores europeos. Al aprender música clásica, los jóvenes están expuestos a los valores y normas asociadas con esta forma de música blanca europea, así como la importancia que tiene la disciplina, la dedicación y la perfección en el desarrollo y aprendizaje de este campo.

En este sentido el interés de los padres en invertir tiempo y dedicación en esta práctica se debe, como refiere Bull (2019), “al compromiso con la educación como una forma de conservar su posición social” o en algunos casos acceder a ésta debido a “que la educación musical clásica es una forma particularmente buena tanto de señalar como de reproducir esta posición de clase” (p. 31). Por otra parte, el interés de las autoridades de fomentar estos programas se debe al interés de las instituciones modernas por “fundar a la imagen de las clases euroamericanas y usar como una fuerza disciplinaria contra elementos supuestamente indeseables en la población” (Levine citado en Kajikawa, 2019, p. 158).

Debido a esto último y a que se entiende la disciplina como una forma “civilizatoria”, de aspiración y de mejora individual, una de las entrevistas realizadas, mostró que otra motivación de los padres para inscribir a sus hijos en educación musical está relacionada con la ociosidad y la preocupación de los padres por el futuro de sus hijos, como lo expresa Andrea según su madre: “prefiero que estés involucrada en ese tipo de actividades a que no estés haciendo nada. O que vayas a la calle y te encuentres con gente que no te conviene y vayas a echar a perder tu futuro” (Comunicación personal, 2022). En este contexto, la educación musical es vista como una actividad que ayuda a fomentar la disciplina y el compromiso de la juventud, evitando así que se involucren en malas prácticas que puedan llevar a un futuro incierto.

Esta motivación se asocia con la idea de que la ociosidad puede ser perjudicial para los jóvenes. En cambio, una actividad como la música, asociada a la blanquitud aspiracional, representa una esperanza de acercamiento a una sociedad privilegiada: “la posesión de la blancura permitió así la acumulación de capital tanto cultural como material” (Kajikawa, 2019, p. 163.). En este sentido, la educación musical se presenta como una actividad que puede ayudar a prevenir estos riesgos si forma parte de la educación integral de los jóvenes.

La idea de que la ociosidad puede llevar a las malas prácticas puede explicarse a través de la relación entre el consumo y la repetición, tal como lo señala Appadurai (2001). Durante la modernidad, se asoció el cuerpo con el consumo y con las llamadas “técnicas del cuerpo”, como lo explica Mauss (1973). Esto significa que el cuerpo necesita de disciplina y repetición periódicamente para lograr una adecuada habituación. Como señala Appadurai (2001), “[...] puesto que el cuerpo es uno de los ámbitos íntimos en los que se llevan a cabo las prácticas de reproducción, también es un sitio ideal para la inscripción de las disciplinas sociales, disciplinas que pueden variar enormemente de un lugar a otro” (p. 82).

En este sentido, la educación musical puede ser vista como una disciplina social que busca fomentar la creatividad, la expresión y el desarrollo personal y social de los jóvenes. Por lo tanto, la idea de que la música puede ayudar a prevenir las malas prácticas asociadas con la ociosidad no solo se basa en la idea de evitar que los jóvenes se involucren en actividades negativas, sino que al mismo tiempo reproduzcan “disciplinas sociales” asociadas a una clase social superior.

La música, vista históricamente como una práctica asociada con una estética de buen vivir y vinculada con la élite, se convierte en una forma de consumo cultural. En ese sentido Appadurai (2001) señala que “los pequeños hábitos de consumo, como los hábitos alimenticios diarios, suelen jugar un papel importante en la organización de patrones de consumo a mayor escala, los cuales están conformados por órdenes de repetición e improvisación mucho más complejos” (p.83). Además, asegura que debemos evitar “las secuencias preestablecidas de cambio institucional” (p. 87), pues éstas se reproducen en una multiplicidad de escenarios relacionados a la forma de consumir, procedentes de un mercado europeo. La práctica y repetición de la música, si se enfatiza en la disciplina del cuerpo, puede caer en un adoctrinamiento social que limita su particularidad creativa y libre. Como señala

Asad (1983), incluso las técnicas del cuerpo más peculiares, innovativas y antisociales necesitan volverse disciplinas sociales. Esto implica que el tipo de habituación que requiere que las disciplinas corporales puedan efectivamente arraigar y consolidarse supone pautas de consumo que siempre tenderán a la repetición, al menos en ciertos aspectos (Appadurai, 2001).

Representaciones del músico

El músico, en términos generales, es aquella persona que tiene habilidades técnicas y artísticas en la interpretación de un instrumento musical, y que cobra (o no) por realizar esta actividad. Por supuesto, el término “músico” es amplio y puede abarcar una gran variedad de estilos musicales y prácticas, desde la música clásica hasta el jazz, el rock, el pop y muchos más. La formación de un músico profesional incluye no solo el estudio de un instrumento en particular, sino también el aprendizaje de teoría musical, armonía, contrapunto y otros elementos esenciales para la comprensión y creación de música en diferentes géneros. En la mayoría de los casos de formación de los colaboradores de esta investigación, este aprendizaje se ha dado de manera empírica, es decir, a través de su trayectoria musical, no necesariamente a través de una formación académica formal.

En las entrevistas hubo quienes señalaron haber aprendido su oficio a través de la práctica y la experiencia, ya sea durante los ensayos del grupo donde fueron contratados, como el caso de Luis Enrique, que durante sus primeras experiencias tocando en versátil tenía que “sacar de oído” (Comunicación personal, 2021) la música, y hacer sus propios arreglos musicales. Otros señalaron haber aprendido experimentando con diferentes géneros musicales, como el caso de Aleksis, quien durante su etapa en secundaria y preparatoria formó una banda de rock, electrónica, experimental, entre otros. La formación del músico

puede incluir una variedad de influencias y fuentes de aprendizaje, lo que permite desarrollar un estilo musical propio y adaptarse a diferentes contextos y géneros musicales.

Además de la habilidad técnica en la interpretación de un instrumento, el músico también puede tener otras, como la composición, la dirección musical o la enseñanza de música. En ese sentido, muchos de los músicos entrevistados, cuentan con las herramientas necesarias para adaptarse a diferentes estilos y prácticas musicales, y ofrecer una experiencia musical de alta calidad en cualquier ámbito en el que haya sido solicitado. En el caso de Andrea, la chelista, se ha desenvuelto en la música clásica propia de su instrumento, música de cámara, pero también ha colaborado con grupos de *goth rock*, ha realizado composiciones de estilo calabaceado y en el género de la improvisación.

Los músicos colaboradores de este estudio consideran que el trabajo que realizan es por amor, y no hay otra motivación. Para muchos, la música es algo más que una profesión, es una pasión que los impulsa a crear, interpretar y enseñar, incluso en las situaciones más difíciles. En entrevistas y testimonios, los colaboradores señalan que el amor por la música es lo que les da la fuerza para continuar ejerciendo su oficio, y que, si no fuera por ese amor, no tendría sentido seguir en este camino. Así lo señala César: “creo que nadie lo haría si fuera una experiencia no placentera y de ahí que busquemos alcanzar ese estado de placer cuando tocamos una pieza, solos, o estudiando, o en un ensamble, ¿no?” (Comunicación personal, 2021). El amor por la música es lo que les permite conectar emocionalmente con su arte y con su audiencia, y es la motivación que los lleva a superar los desafíos y obstáculos que se presentan en su carrera.

En su teoría, Moscovici (1976, 1988) señala la importancia de la función performativa de las representaciones sociales y su capacidad para transformar la realidad social de grupos e individuos. Las representaciones sociales tienen una función simbólica y gran capacidad

para construir la realidad. No es de extrañar que al igual que otros grupos e individuos, los músicos se apropian de una realidad para darle sentido. Esto puede reflejarse en lo que es la música para Alexia, “el poder compartir ideas, sentimientos, sin tener como el mismo idioma, sin tener la misma, como [...] *background* cultural [...]” (Comunicación personal, 2022). Pues asegura que ha podido interactuar a través de la música con otros músicos, aunque no hablen el mismo idioma y sean de diferentes países. Existe entre ellos una identidad, la del músico, a través de la cual se comunican.

Las instituciones y la representación del músico

Desde las políticas públicas, las instituciones estatales, los docentes y los padres de familia, desempeñan un papel crucial en la construcción de las representaciones de los músicos en sus diferentes etapas. Sus relaciones, prácticas, apoyo, actitudes y acciones influyen significativamente en cómo se percibe y valora la música como una carrera y en la autoimagen de los músicos en formación.

Conversar con las madres gestoras fue importante porque durante mi juventud no entendía por qué la Orquesta Juvenil de Mexicali (OJM) estaba pasando por la difícil situación de encontrar un espacio para ensayar, puesto que por mucho tiempo estuvo en el Teatro del Estado disponible. Incluso ensayar en el Teatro del Estado resultaba extraño para mí, pero no lo cuestionaba en voz alta, en muchos otros lugares es normal que los teatros también sean un lugar donde se instruyen las artes. Al respecto, de por qué la OJM dejó de tener un espacio propio, así como el respaldo de las instituciones gubernamentales y pasó a ser una asociación civil, Mayela Torres comenta que tras la muerte de

Don Héctor viene cambio de gobernador y con ello cambio de autoridades en el ICBC [...] cuando se viene ese cambio, viene como una desprotección al proyecto de la orquesta,

entonces Rosario ya no continúa como coordinadora y ya nada más la señora Alma apoyada por Naty, buscaron mucho el apoyo de los padres de familia para poder continuar con el proyecto, aunque la señora Alma ya no estaba como esposa del gobernador (Comunicación personal, 2022).

En su relato se puede observar cómo los cambios en las autoridades gubernamentales tienen un impacto en el apoyo y la continuidad de proyectos no solo musicales sino de cualquier ámbito artístico. La “desprotección” del proyecto de la OJM después del cambio de gobernador y de autoridades en el ICBC es solo un ejemplo de cómo las instituciones son volátiles y dependen de los intereses en turno.

Esta volatilidad institucional influye directamente en la percepción de los músicos jóvenes sobre la estabilidad de una carrera musical. El sentimiento de que el futuro está sujeto a cambios políticos y administrativos que están más allá de su control, afecta la seguridad y confianza en una elección profesional. Desde jóvenes aprendimos a continuar reuniéndonos a ensayar, aunque no tuviéramos un edificio o una escuela propia.

El apoyo inquebrantable proporcionado por Mayela, madre gestora, y otros familiares, quienes continuaron llevando a sus hijos al programa a pesar de los desafíos, también ejerce una influencia significativa en la percepción y el reconocimiento de seguir sus pasiones a pesar de las dificultades. Este apoyo refuerza la idea de que es valioso seguir lo que amas; sin embargo, esta actitud cambia drásticamente cuando algunos padres se oponen a que sus hijos sigan estudiando música de forma profesional.

La representación que se puede forjar en este contexto es compleja. Durante la infancia, los jóvenes reciben el mensaje de que lo que hacen es algo bueno para su desarrollo, algo especial y significativo, pero cuando llega el momento de tomar la

decisión de convertir la música en su carrera a largo plazo, algunos padres muestran resistencia, expresando preocupaciones sobre el futuro de sus hijos. Este cambio de actitud genera confusión y conflicto.

Músicos como Aleksis, que durante su formación estuvo en un proyecto con mayor apoyo institucional, también pudo percibir cierta influencia por parte de las instituciones gubernamentales y culturales, tal como señala:

Esas horas interminables de discursos cuando empezaba un concierto por parte del director de x Instituto o de CONACULTA o de facultad, o lo que sea, pues todo eso era campaña ¿no? A final de cuentas, cuando venía el tiempo electoral se notaba que salíamos más a hacer conciertos. Y se notaba que había más apoyo y cuando ya ganaban las elecciones alguien, se olvidaban de los programas. ¿Por qué? Porque pasaron de ser un programa de prevención del delito mediante el arte, a ser una máquina de ganar votos, porque los niños están con instrumentos sinfónicos, al punto de que hasta que regalaron instrumentos. Y hacían foto y hacían evento de que Hay, él le va A dar un chelo a la orquesta. Era una campaña, no propaganda, cosas que en esa edad no notaba, pero ahorita lo noto, que al final de cuentas no les importaban los niños [...] realmente no era un apoyo a la cultura, era una agenda política totalmente (Comunicación personal, 2021).

Asimismo, la experiencia de César dentro del programa “Talentos Artísticos de Baja California”, fue la de un músico como promotor de imagen cultural determinada, en lugar de artista en su propio derecho:

Fue un evento de promoción cultural del estado, y nos llevaron porque no sé. Era una Expo estatal, de Estados Unidos y Baja California llevó entre sus cartas de presentación a puro chamaquito. Parte de lo que tenían de cultura a la Ciudad de México no sé si era de cultura, pero nosotros íbamos para estar tocando. A eso nos llevaban. Cómo en el 2009, 2008 [...] No

[...] Sí 2009, 2010. Una vez creo que hasta San Diego fuimos. Igual a tocar algo, igual a tocar algo de promoción. No me acuerdo qué evento era (Comunicación personal, 2021).

Las siguientes notas periodísticas muestran cómo en 2009 todavía existía una preocupación por complementar la educación musical, crear intercambio académico y generar oportunidades de enriquecimiento.

Imagen 3. Imagen tomada del portal https://www.cultura.gob.mx/estados/nov09/10_baja01.html



SALA DE PRENSA

10 de Noviembre de 2009

NOTA DEL ESTADO DE BAJA CALIFORNIA

REALIZA ICBC ENCUENTRO ESTATAL DE ORQUESTAS SINFONICAS INFANTILES Y JUVENILES 2009

[>> Regresar](#)



Promoviendo la difusión de la música orquestal, así como un mensaje de convivencia y aprendizaje, del 13 al 17 de noviembre se llevará a cabo en Mexicali el Encuentro Estatal de Orquestas Sinfónicas Infantiles y Juveniles 2009, organizado por el Instituto de Cultura de Baja California a través del Centro Estatal de las Artes.

Entre las orquestas participantes se encuentran la Orquesta Infantil y Juvenil Forjadores del Sauzal (Ensenada), Orquesta del Centro de Estudios Musicales de Ensenada, Orquesta Sinfónica Juvenil de Tijuana, Orquesta Juvenil del Centro Estatal de las Artes (Mexicali), así como la Orquesta Sinfónica Juvenil de Mexicali / CEART, la Banda Juvenil del Valle Sol de California (Mexicali) y la Orquesta del Centro Educativo Integral Eugenio Elorduy Gallastegui (Mexicali).

A lo largo de estos cinco días, las orquestas, integradas por un máximo de 20 niños y jóvenes de entre 8 y 22 años, tendrán la oportunidad de tomar clases por instrumento con maestros de la región y de Mazatlán en las instalaciones del CEART.

Además, como parte de este encuentro se realizará un concierto el día 17 de noviembre a las 18:00 horas en el Teatro del Estado con admisión libre para el público en general, el cual podrá disfrutar del virtuosismo musical de los niños y jóvenes de Baja California.

La realización del Encuentro Estatal de Orquestas Sinfónicas Infantiles y Juveniles tiene el objetivo de promover la relación entre niños y jóvenes de distintas orquestas, con distintas trayectorias y antigüedad, en un proceso de inclusión e integración a través de la música.

Asimismo pretende complementar la educación musical de los niños y jóvenes participantes mediante actividades dirigidas por un cuerpo docente especializado.

El Encuentro será un espacio de colaboración, creación y aprendizaje para los niños y jóvenes de las distintas orquestas; facilitará el diálogo entre instituciones y la discusión de experiencias académicas con el fin de enriquecer a todos los participantes, artistas, maestros y directores.

En 2011 las instituciones que gestionan los programas de orquestas en el Estado ofrecen constancias como “ejecutantes” a los jóvenes que participan en los campamentos. Esto refuerza la representación e identidad de que los programas estaban formando músicos.

Imagen 4. Reconocimiento entregado a Luis Enrique Baca Ortega (Foto tomada por la autora).



La nota de 2012 por la *Voz de la Frontera* presenta la Orquesta Sinfónica Infantil de México (OSIM) como una oportunidad de continuar con la disciplina en música en favor de su desarrollo como personas. Se resalta el poco tiempo que tienen los jóvenes que asisten a este programa (Ver Imagen 5).

Imagen 5. Artículo publicado en el periódico *La Voz de la Frontera* año 2012. Colección personal de Luis Enrique Baca.

La Voz
SUPLEMENTO DOMINICAL | 3 DE JUNIO DE 2012

escenario 3



Cinco integrantes de la orquesta red del CEART seleccionados para orquesta nacional

Con gran alegría fue recibida la noticia de que cinco niños integrantes de la Orquesta Red Río Nuevo del CEART fueron seleccionados para formar parte de la Orquesta Sinfónica Infantil y Juvenil de México (OSIM) para el campamento de estudio y gira nacional 2012.

Los jóvenes michoacenses seleccionados para este importante encuentro nacional son los contrabajistas Sergio Rubén Contreras, Gutiérrez y Fernando Antonio Rico Rojas, el fagotista Alfredo Ley Lucero, Luis Enrique Baca Ortega en trombón y Luis Santiago Huarachi Ortega en cornó. Un sexto alumno que no forma parte de la Orquesta Red, pero que toma clases individuales de percusión en el CEART también fue seleccionado: se trata del joven Juan Carlos Eli Gutiérrez Ponce.

Los seis talentosos músicos fueron seleccionados entre más de 700 niños y jóvenes de todo el país y estarán del 31 al 30 de julio en un campamento de estudio en la ciudad de Arzacq, Quercy, para después, del 31 de julio al 4 de agosto participar en la Vigésima Gira Nacional OSIM Verano 2012 que tendrá lugar en distintas ciudades del centro del país.

Los instrumentistas seleccionados se harán acreedores a una beca del 100% que incluye hospedaje, alimentación y transportación desde la Ciudad de México, durante todas las actividades contempladas para la OSIM en el transcurso de este año, además del acceso a profesores especializados de cada uno de los instrumentos sinfónicos en el campamento intensivo de estudio, mediante el cual perfeccionarán su técnica e interpretación y donde, además, trabajarán el repertorio seleccionado para la gira de conciertos.

La OSIM es una iniciativa del Sistema Nacional de Fomento Musical (SNFM) del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, que cuenta con el invaluable apoyo de los organismos estatales de cultura, orquestas regionales y escuelas de música que integra anualmente una representación artística infantil-juvenil nacional con altas expectativas de calidad musical.

Su objetivo es generar espacios para todos los niños y jóvenes mexicanos que posean un talento musical sobresaliente, brindándoles la oportunidad de continuar con esta disciplina, en favor de su desarrollo integral como personas. A la fecha, más de 1,800 niños y jóvenes mexicanos se han beneficiado con este programa musical.

Para este 2012 la orquesta reunirá un número aproximado de 160 destacados niños y jóvenes ejecutantes de los violín, viola, violonchelo, contrabajo, flauta, oboe, clarinete, saxofón alto, fagot, cornó, trompeta, trombón, trombón bajo, tuba, arpa, piano y percusiones.

Antonio Malavé, Director Artístico de la Orquesta Red del CEART comentó sentirse muy emocionado ya que aunque sea este un logro artístico prematuro, confirma el talento de los músicos que conforman la novel orquesta, resaltando el hecho de que la mayoría de ellos tiene poco más de un año en el estudio de su instrumento.

El próximo concierto de la Orquesta Red Río Nuevo del CEART será el lunes 18 de junio a las 20:00 horas en el Teatro del Estado. Para mayores informes puede acercarse a la recepción del CEART o llamar al 553 69 51 y 52, ext. 101 y 114.




En 2016 se refuerza la infraestructura de Mexicali prometiendo una escuela de música que será además una sede de cursos, talleres y encuentros formativos, dando a entender que los programas tendrían un espacio de especialización musical para la comunidad. Dicha escuela a la fecha no ha sido creada. Lo que se creó fue una sala de conciertos y sede de las orquestas comunitarias. Para 2017, los programas de Arte y Cultura por parte del gobierno del Estado son también programas en materia de seguridad.

Imagen 6. *Periódico Imparcial*, 18 enero 2016 (<https://www.elimparcial.com/mexicali/mexicali/Con-AUKA-crece-la-infraestructura-cultural-20160128-0001.html>)

EL IMPARCIAL / NOTICIAS DE MEXICALI

Este jueves 28 de enero de 2016 se pondrá en funcionamiento la Sala de Conciertos de 'AUKA' Escuela de Música del Instituto de Cultura de Baja California.

Con "AUKA" crece la infraestructura cultural

Por Redacción LaCronica
28 de Enero de 2016



Con "AUKA" crece la infraestructura cultural

Este jueves 28 de enero de 2016 se pondrá en funcionamiento la Sala de Conciertos de 'AUKA' Escuela de Música del Instituto de Cultura de Baja California, con un Concierto de Gala donde participaron cientos de niños de las Orquestas Red Río Nuevo y Red El Centinela, bajo la dirección del Maestro Arturo Márquez.

AUKA es realizada por la Secretaría de Infraestructura y Desarrollo Urbano del Estado a través de la Dirección de Obras de Edificación y el Instituto de Cultura de Baja California, con un monto de inversión de más de 69 millones de pesos.

"Con la Apertura de la Sala de Conciertos de AUKA se fortalece el equipamiento y la operación del Programa de Atención Artística y Cultural para asegurar su continuidad en las comunidades que atiende el ICBC", dijo Manuel Felipe Bejarano Giacomán.

Actualmente en Mexicali se trabaja con la Orquesta y Coro Red Río Nuevo y la Orquesta y Coro Red El Centinela con poco más de 300 integrantes entre ambas agrupaciones. Niños y jóvenes de entre 7 y 17 años de edad, quienes llevan a cabo su formación musical en salones que facilita el Centro Estatal de las Artes de Baja California.

Una vez concluida la Escuela de Música del Instituto de Cultura de Baja California contará con espacios necesarios para brindar eficazmente sus servicios a la comunidad.

Con salones diseñados para la enseñanza musical y una sala de conciertos, que apoyará la formación musical de la Orquesta y Coro Red Río Nuevo y la Orquesta y Coro Red El Centinela, y servirá como sede de cursos, talleres y encuentros formativos de otras orquestas de la región.

La Sala de Conciertos o Gran Salón contará con capacidad para 250 personas. Además de ser auditorio con un aforo de más de 400 personas.

Una vez concluida la Escuela tendrá un Salón de Ensayo General para 120 personas; Salón de Percusiones para 15 músicos, Salón de Metales para 40 músicos, dos Salones de Cuerdas para 55 músicos cada uno y Salón de Maderas para 35 músicos. Así como Área administrativa, Comedor, Almacén y Módulos sanitarios.

AUKA, Escuela de Música del Instituto de Cultura de Baja California, estará ubicada aledaña a las instalaciones del Centro Estatal de las Artes (CEART Mexicali), en Calzada de los Presidentes y Ciudad Victoria, en la zona del Río Nuevo.

★ Síguenos en [Google News](#) dando clic a la estrella

Imagen 7. Nota extraída de *SC Noticias de la Secretaría de Cultura de Baja California*.

12 ENERO, 2018 SC NOTICIAS

Beneficia a San Felipe acciones que el Gobierno del Estado realiza en materia de Arte y Cultura

- Este 2017 se creó la Banda Sinfónica “Mar de Cortez”, mediante la cual se ofrecen clases gratuitas de música a niños y jóvenes de SF.
- Este año iniciarán acciones de capacitación artística para multiplicadores.

Mexicali, Baja California, jueves 11 de enero de 2018.- El Instituto de Cultura de Baja California (ICBC) dio a conocer los avances que el Gobierno del Estado realiza en materia de Arte y Cultura en San Felipe (SF) en el marco del programa “Cruzada por la Seguridad: Tarea de Todos”; como la creación de la Banda Sinfónica “Mar de Cortez” y las próximas acciones de capacitación a creadores, quienes se encargarán de replicar las diferentes disciplinas artísticas entre los sanfelipenses.

Estas representaciones no solo provienen desde las instituciones políticas, sino también desde el ámbito familiar, donde la idea del músico y en especial de estudiar música para dedicarte profesionalmente, no tiene cabida dentro del ámbito familiar, ya que para algunas familias, dedicarse a la música se asocia a un mundo de “perdición” y de “bajos ingresos”, por lo que animan a sus hijos a estudiar o buscar opciones de carreras más tradicionales y lucrativas. Para, uno de los entrevistados, César:

[...] realmente fue, o bueno, terminé estudiando otra carrera que no es música porque no me dejaron. Y encontré una que me llamaba la atención y bueno, ahí me he ido desarrollando. Y más adelante, durante la carrera de medicina se me presenta otra vez la oportunidad de estudiar, de... dejar todo... pero no lo hice. Porque pues bueno, ya llevaba más de la mitad,

realmente había pasado mucho tiempo de... sin estudiar el instrumento, sin tomar clases. No contaba... yo sabía que no iba a contar con recursos con apoyos ni nada” (Comunicación personal, 2021).

Esta misma situación vivió Luis, con la diferencia de que su situación fue distinta, él contaba con el apoyo de su familia, “yo nunca he tenido ningún problema con que mi familia me dijera: no estudies música, al contrario, ellos me decían, “si quieres estudiar música te apoyamos” (Comunicación personal, 2021). “Eh... en realidad, los pensamientos, las creencias, los prejuicios me los implanté yo mismo”. Para Aleksis, la experiencia de estudiar o no música pasó por lo que le señalaron algunos de sus maestros y colegas “me decían “no, no lo hagas” jajaj “estudia otra cosa primero”, y era demasiada, demasiado la insistencia, que yo dije bueno pues por algo lo dicen. Y eso influyó en la toma de decisiones en mi mente preparatoriana. No me arrepiento de haberlo tomado de esa forma. Pero sí afectó en ese momento de mi vida esos prejuicios o esos comentarios al respecto la imagen que se tiene, o al concepto de música.

Las representaciones relacionadas al músico o a las personas que se dedican a la música vienen desde distintos sectores de la sociedad, existe la idea de que el músico tiene que ser virtuoso, es decir, tiene que ser capaz de dominar un instrumento musical con habilidad técnica y precisión. Esta idea se ha construido a lo largo de la historia a través de la imagen del músico clásico, quien se destaca por su habilidad en la interpretación de música compleja y exigente; sin embargo, esta idea no solo se limita a la música clásica, sino que se extiende a otros géneros y estilos musicales, donde la habilidad técnica del músico es vista como una señal de excelencia y virtuosismo. En muchos casos, la habilidad técnica es valorada por encima de otros aspectos, como la creatividad o la originalidad. En esta

representación, el músico es visto como un artista que domina un instrumento con maestría y que puede ofrecer una experiencia musical de calidad. Esta imagen del “músico virtuoso” se ha permeado desde la cultura popular y la industria musical, que ha promovido la idea de que el éxito en la música está vinculado a la habilidad técnica del músico.

En las entrevistas realizadas, esta idea también está presente, muchas personas asocian la figura del músico con la idea de un intérprete virtuoso, aunque en la actualidad se considera como músico a cualquier persona que toque un instrumento, sin importar su nivel de habilidad técnica.

Capítulo 3.

TRAYECTORIAS MUSICALES, RETOS Y VIVENCIAS:

UNA ESTRATEGIA METODOLÓGICA

En este capítulo se detalla la metodología adoptada para llevar a cabo esta investigación, la cual se inscribe dentro de los estudios socioculturales. Este enfoque me ha permitido adoptar una perspectiva cualitativa que se distancia de los métodos convencionales asociados a la investigación positivista. Siguiendo la perspectiva de Schettini y Cotazzo (2015), mi enfoque metodológico se basa en “las posibilidades que nos brindan los diversos métodos y prácticas de análisis en el objetivo de interpretar la complejidad de la realidad social” (p.11), tal como lo expresan en su obra sobre el análisis de datos cualitativos en la investigación social. Esta flexibilidad en la elección de métodos me ha permitido explorar y experimentar con diferentes enfoques en el contexto de mi investigación. Por una parte, están las historias de vida, que de acuerdo con (Cordero, 2012):

Representan una modalidad de investigación cualitativa que provee de información acerca de los eventos y costumbres para demostrar cómo es la persona. Ésta revela las acciones de un individuo como actor humano y participante en la vida social mediante la reconstrucción de los acontecimientos que vivió y la transmisión de su experiencia vital (p. 53).

Mis primeras dos entrevistas fueron realizadas sin un guion estructurado, opté por un acercamiento más espontáneo y centrado en temas que me generaban inquietud personal. Esta aproximación inicial permitió que surgieran preocupaciones de forma natural, proporcionando una rica fuente de datos reveladores. Después de examinar estas entrevistas,

detecté patrones temáticos que subrayaban aspectos fundamentales presentes en nuestras vivencias dentro del ámbito musical.

La adaptabilidad en la metodología permitió la aparición de temas repetitivos en las entrevistas, los cuales se volvieron elementos esenciales para la configuración de la estructura de la investigación. A medida que las y los colaboradores compartían sus experiencias y reflexiones, iban apareciendo momentos significativos de sus vidas que resultaron fundamentales para el entendimiento de la temática central. Estas narrativas personales y colectivas dieron pie a la identificación y establecimiento de los tres ejes principales de mi estudio: la formación, el capital cultural, la juventud, las orquestas juveniles y la práctica social del trabajo.

Cada uno de estos ejes emergió de forma orgánica a través de las historias y experiencias compartidas por los colaboradores junto con mis vivencias personales. Fue a través de sus relatos de vida, sus desafíos y sus logros, así como de mi propia historia, que pude discernir la importancia del capital cultural en la representación de los padres en la formación inicial; la influencia de las orquestas juveniles, maestros y movilidades en la formación de su identidad y el desarrollo de una representación propia sobre lo que es ser un músico; y finalmente, las realidades y desafíos que se enfrentan una práctica social del trabajo que hacen que se cuestionen todas las representaciones que habían construido anteriormente. Esta estructuración temática no solo refleja la profundidad y la riqueza de las experiencias de los colaboradores, sino que también proporciona una base sólida y coherente para el análisis y la interpretación de los datos recopilados en la investigación.

Además de las entrevistas, los participantes contribuyeron significativamente a la investigación al compartir diversos materiales que enriquecieron el análisis. Me proporcionaron programas de mano en los que aparecían sus nombres, además de la

colección de mis propios programas en los que coincidí con algunos de ellos, videos de sus actuaciones, fotografías y recortes de periódicos. Estos documentos fueron esenciales para establecer un orden cronológico de los programas de orquestas juveniles y, en algunos casos, ofrecieron detalles históricos valiosos sobre la fundación y evolución de estas orquestas. Por ejemplo, los programas de mano de la OJM no solo relataban su historia, sino que también ilustraban los desafíos económicos a los que se enfrentaba la asociación civil, y daban detalles sobre cómo el público y la comunidad podían contribuir mediante donaciones o patrocinios.

Asimismo, las notas periodísticas disponibles en línea y las publicaciones en redes sociales como Facebook fueron fundamentales para comprender qué instituciones y agentes culturales impulsaban cada programa. Estos medios también proporcionaron claridad sobre la aparición y desaparición de algunos programas y cómo los políticos utilizaban estos espacios para su propio beneficio a través del discurso mediático. Estos materiales ofrecieron una perspectiva más amplia y contextual sobre los programas de orquestas juveniles.

También me llegué a acercar a las instituciones gubernamentales que se hicieron cargo de apoyar a estos programas para conocer mejor sobre sus historias. La maestra Marli, que al momento de mi acercamiento estaba como Coordinadora de los programas de Orquestas Comunitarias Estatales, me proporcionó amablemente un dossier que contiene información histórica y estadística sobre el número de niños, niñas, y jóvenes que han sido beneficiarios de estos programas. En ese momento me informó que no existía un documento escrito que sustentara estos programas. Todo ha sido a través de conferencias. Esto ha sido un problema al momento de cambio de administración, porque no hay forma de que este programa pueda justificarse.

Otra institución a la que me acerqué fue el Instituto de Cultura de Baja California, ahora Secretaría de Cultura de Baja California, para consultar información sobre el programa

de la Orquesta Juvenil de Mexicali; sin embargo, después de varias semanas, como respuesta me dijeron que era necesario escribir una carta solicitando la información. A pesar de que se me respondió por correo que sí habían recibido mi solicitud pero que por el momento estaban ocupados con la nueva administración. Finalmente dejé de recibir respuesta.

Opté por ponerme en contacto con los responsables del Patronato de la Orquesta Juvenil de Mexicali, a través de los cuales me enteré de que toda la información, videos, documentos y archivos de hemeroteca, entre otros, que en algún momento pudo haber tenido el ICBC, fueron entregados a Cristina Garduño del Patronato de la OJM. La explicación que proporcionó la señora Cristina sobre por qué le confiaron ese material fue simplemente que el ICBC ya no deseaba asumir la responsabilidad de esa documentación. A pesar de este inconveniente, resultó ser muy productiva mi entrevista de tipo focus group con las mujeres del Patronato de la Orquesta Juvenil de Mexicali, ya que descubrí el valioso papel que estas madres gestoras desempeñaron durante más de diez años.

Los músicos participantes

Para elegir a mis informantes, utilicé el muestreo teórico, un tipo de muestreo que se distingue del muestreo estadístico, en este, el propósito no es buscar representatividad estadística, más bien, se elige a las personas “según su potencial para ayudar a refinar o expandir los conceptos o teorías ya desarrollados” (Vasilachis, 2006, p.156). Este tipo de muestreo es ampliamente utilizado en la investigación cualitativa, y en específico en las historias de vida, al respecto, Mallimaci y Giménez (2006), afirman que el muestreo teórico depende de la pregunta de investigación, y en este, se asume que “[...] todos los seres humanos expresan, a través de sus experiencias, sus pertenencias sociales y culturales. Todos los relatos de vida son potencialmente fructíferos para comprender las experiencias individuales, grupales,

sociales, y en todo relato el investigador o la investigadora (Mallimaci y Giménez, 2006, pp. 187-188).

Con base en lo anterior, el criterio de selección de los informantes a biografiar es que debían tener una trayectoria desde la infancia o juventud en el estudio de su instrumento, esto con el fin de que el músico tenga la mayor experiencia posible en el ámbito. Se estableció, además, que el lugar donde haya realizado dichos estudios sea de preferencia en alguno de los programas de fomento a la música impulsados por el Estado y el ayuntamiento. Al mismo tiempo, debían estar insertos en el mercado laboral musical, por lo que su edad debía rondar entre los 20 y 30 años.

Realicé entrevistas a profundidad con cinco jóvenes mexicalenses que cumplieran estos requisitos, cada entrevista tuvo una duración de entre 1:30 y 2:00 horas, mismas que transcribí para su análisis; con algunos informantes tuve más de una sesión de entrevista. La muestra elegida es pequeña, sin embargo, para el caso de la investigación cualitativa se recurre a la “saturación teórica” para determinar si es necesario agregar más entrevistas (Vasilachis, 2006, p. 156). En mi caso, para entender mejor la experiencia de mis informantes y considerando mi interés en develar las representaciones del músico en la localidad, decidí, además de estas entrevistas, realizar un grupo focal que describo más adelante.

Para encontrar a los entrevistados que coincidieran con estas características me comuniqué con quien fue director del programa de Orquestas Comunitarias en Mexicali por casi 10 años, el maestro Antonio Malavé, ya que cuenta con un registro sobre lo que hacen actualmente los egresados del programa. Me dio algunos nombres de exalumnos y otros de personas con quienes yo ya mantenía contacto, al darme a la tarea de contactarlos me di cuenta de que algunos de ellos no se consideraban a sí mismos como músicos, por lo que fueron descartados. Es importante que los informantes se consideren a sí mismos como

músicos porque esto significa que se han construido una opinión sobre la figura del músico en el entorno local.

En la siguiente tabla se sistematiza y resumen las características de los y las colaboradoras que fueron entrevistados y entrevistadas para esta investigación. La tabla proporciona la información general de los perfiles de quienes participaron, destacando aspectos fundamentales de sus trayectorias en el ámbito musical y laboral. Se incluyen detalles como las edades en las que comenzaron su educación musical, su principal instrumento, las diversas ocupaciones que han tenido a lo largo de su carrera, las razones que motivaron su entrada a clases de música y los diferentes programas de orquestas juveniles o iniciativas de las que han formado parte.

Esta información es pertinente para conocer a los y las entrevistadas, los diversos caminos y experiencias que les ha llevado a involucrarse en el campo de la música. El cuadro ofrece una clara visión de la variedad de antecedentes tanto familiares como personales, así como experiencias entre los colaboradores, lo cual es fundamental para entender las perspectivas únicas que cada uno aporta a nuestra investigación. Además, este resumen facilita la identificación de patrones comunes y diferencias significativas en sus experiencias, lo cual es crucial para el análisis posterior de las representaciones, el capital cultural y el *habitus* en el contexto de la formación y práctica musical.

Tabla 1. Presentación y sistematización de la información de las y los colaboradores

Nombre	Fecha de nacimiento	Instrumento	Estudios	Lugar de trabajo	Antecedentes musicales familiares	Primer acercamiento	Formación musical	
Luis	6 febrero 1996	Trombón	Diseñador gráfico	Acoplados Designs	Abuelo paterno violinista	Tío Alfredo le pregunta por qué instrumento se va a decidir cada que iba a su tienda.	CEART	
		Desde los 12 años	Estudiante de educación artística	Diseñador independiente	Abuelo materno saxofonista y clarinetista en Mazatlán. Miembro fundador y director por 25 años de la Banda del Estado.	En el concierto de su primo Domingo en CEART a dueto con un trombonista invitado tocando un arreglo de Carmen de Bizet con bésame mucho.	Orquesta Juvenil de Mexicali	
				La Gran Familia	Tíos músicos.		Banda Juvenil del Valle Sol de California	
					Primos músicos			Orquesta Sinfónica Infantil de México
								Núcleos
								REDES
							Orquesta Red Río Nuevo	
César	15 marzo 1994	Violín	Médico	Secretaría de Salud del Edo de Baja California	Bisabuelo materno, clarinetista en un Octeto en Pitiquito, Sonora.	Era deseo de los padres que su hijo tuviera una actividad extraescolar deportiva y una actividad cultural.	Orquesta Juvenil de Mexicali	
		Desde los 5 años	Maestría en salud pública	Ensamble Armónico	Pianos en casa de los padres.	basketball martes y jueves. Música lunes, miércoles y viernes.	Programa de Talentos Artísticos de Baja California	
				Clases particulares de violín			Orquesta Sinfónica Infantil de México	
						Clases particulares		

Alexia	16 abril 2000	Violín	Arquitecta	Estudiante	Mamá tocaba guitarra	Comenzó tocando guitarra cuando estaba en la primaria, pero lo dejó.	Colegio Axis
		desde los 13 años.			Papá y tíos tocaban en rondalla.	En la secundaria daban clases de música, iba al Colegio AXIS que es una de las sedes de las redes	REDES2025
				Trés Bien Ensemble			Orquesta Red Río Nuevo
				Orquesta de Cámara de Mexicali			Orquesta Sinfónica Infantil de México Orquesta de las Américas
Andrea	16 octubre 1992	Violonchelo	Música	Enfermera	Sus abuelas solían poner el canal de música clásica	El deseo de su mamá porque sus hijas entraran a algún curso, ella quería clases de circo y su mamá le propuso el violín	CEART
		Desde los 13 años		Música independiente	Su papá es melómano y le enseñó el gusto por la música de una manera más consciente	Su tío trabajaba en CEART y le dijo que había dos cellos para prestar.	Ensamble del maestro Matus
			Enfermería	Classical Femmes			Orquesta Juvenil de Mexicali
				Imperial Valley Orchestra			Orquesta Red Río Nuevo
Aleksis	9 marzo 1998	Piano	Abogado	Litigante en GK Legal	Tío bisabuelo contrabajista de una jazz band en CDMX en los 20's	En el kinder con la materia cantos y juegos, donde agarró un triángulo, un saxofón.	Kinder
		a los 12		Docente en UEEP	Un abuelo tocaba en una banda sinaloense	Entró a la banda de guerra en el kinder y primaria.	Instituto villafontana
		Contrabajo		Consultor político	Tío abuelo jubilado de la banda del Estado.	Taller de guitarra en la primaria instituto Villafontana, donde ingresó a la rondalla.	CEART
		Desde los 14		Maestría en derecho constitucional	Orquesta de Cámara de Mexicali		Piano en Ceart

				Música independiente			
				Renta y gestión de audio para eventos.			Orquesta Red Río Nuevo

Fuente: Elaboración propia.

A continuación, hago una caracterización de los perfiles de los y las colaboradoras que participaron en esta investigación. Esta sección busca ir más allá de los datos resumidos en la tabla anterior, proporcionan una visión más completa de quiénes son estos y estas músicas, sus orígenes y trayectorias en el mundo de la música.

- **Primer caso:** Luis viene de una larga tradición familiar de músicos. Su abuelo materno fue fundador y director de la Banda del Estado de Baja California, sus tíos y algunos primos continúan trabajando en la Banda. Desde muy pequeño creció con la idea de que vivir de la música era posible; sin embargo, no tenía intención de aprender ningún instrumento durante su infancia temprana. Incluso tuvo un tío que cada que lo veía le preguntaba si ya se había decidido por algún instrumento y él siempre le daba negativas. No fue hasta que asistió a un concierto en el que su primo tocaba tuba con un músico trombonista invitado de Estados Unidos, el repertorio que presentaron era poco común y bastante interesante para Luis Enrique: un arreglo de Carmen de Bizet con Bésame Mucho.

Fue entonces que se dio cuenta de más posibilidades interesantes en la música y se enamoró del trombón. Inmediatamente su tío lo mandó a que le pidiera una boquilla y un instrumento a su primo y que de paso le diera unas lecciones. Sus primeros ensayos fueron en las instalaciones del CEART, y a la par asistía a los ensayos de la Orquesta

Juvenil de Mexicali, cosa que considera un gran logro ya que el repertorio era más avanzado y él apenas era un principiante. Luis Enrique no tuvo maestro particular en Mexicali, aprendió de su primo, el de la tuba. Su interés en el instrumento le ha llevado a buscar clases en California, Tijuana. Durante su adolescencia fue seleccionado en la Orquesta Sinfónica Infantil y Juvenil de México donde tuvo la oportunidad de tomar clases con maestros de renombre internacional, además de recorrer gran parte de la república dando conciertos; sin embargo, este episodio, además de considerarlo como gran logro en sus palabras “hice grandes cosas”(Comunicación personal, 2021), también fue un periodo que le provocó bastante estrés al darse cuenta de la brecha entre su educación musical y la de sus compañeros que representaban a otros estados de la república. No se sentía lo suficientemente preparado para estudiar música ya que pasó periodos muy largos sin un maestro de instrumento.

Finalmente decidió estudiar diseño gráfico. Algo para lo que también es bueno, disfruta y no le provoca tanta ansiedad. En varias ocasiones ha intentado dejar la música por la paz, sin embargo, lo siguen invitando a tocar ya que se ha posicionado como un excelente trompetista en la región tanto de Mexicali como el resto de los municipios de Baja California. Ha tocado en grupos de jazz, rock, bandas, distintos espectáculos artísticos. En más de una ocasión ha tocado con la Orquesta de Baja California. Ayudó en la organización del primer Baja Brass Festival, en Tijuana 2022 con maestros de Estados Unidos. Toca “Donde me inviten, ahí estoy”. Actualmente estudia en Bellas Artes la carrera de docencia artística.

- **Segundo caso:** César proviene de una familia con un trasfondo tradicional y conservador, donde existen algunos antecedentes musicales, como un bisabuelo materno clarinetista que fue parte de un octeto en Sonora. Un detalle que destaca en su familia es la presencia de pianos en las casas donde sus padres crecieron. Aunque sus padres solo recibieron pocas clases de piano, este hecho podría interpretarse, como menciona Oscar Lewis (2010), tanto como un símbolo de cultura musical o posiblemente como un ‘artificio’ de cultura de clase en su familia.

Siendo el mayor de dos hermanas y el único hijo hombre, César se enfrentó a expectativas particulares, como la responsabilidad de recibir una educación integral que le aportara valores significativos. En este contexto, sus padres decidieron que, además de la escuela básica, debía participar en actividades deportivas y culturales. Así, a la edad de cinco años, César comenzó tanto clases de música como de básquetbol. Su interés inicial en la flauta transversal se vio limitado por su estatura y edad, lo que lo llevó a comenzar con el violín, instrumento para el cual había opciones de tamaño adecuadas para él.

Los inicios de César en la música no fueron particularmente impactantes para él. Sus primeras experiencias en el mundo musical las recuerda como cualquier otra asignatura escolar, rodeado de niños y jóvenes mayores que él con los que nunca hablaba. Incluso ya un poco más grande, cuando viajaba a otras ciudades a tocar, viajaba junto a sus padres y no con el resto de los niños. Esta diferencia de edad, significativa para un niño de cinco años, junto con la supervisión y limitación de la socialización por parte de sus padres, hizo que su primer acercamiento a la música no fuera especialmente motivador. En una ocasión decidió no ir más, sin embargo, al tiempo regresó.

Un punto de inflexión en su trayectoria musical se produjo a los 12 años, cuando conoció al maestro Omar Hernández quien lo preparó para su audición en la Orquesta Sinfónica Infantil de México, y al ser seleccionado en la misma. Esta experiencia fue reveladora para César, ya que hasta ese momento desconocía la existencia de instituciones formales como los conservatorios de música, donde algunos de sus otros compañeros estudiaban. Su educación musical hasta entonces estaba centrada en la Orquesta Juvenil de Mexicali, que está enfocada principalmente en la práctica orquestal, con poca atención a otras áreas teóricas y prácticas.

Al regresar de OSIM, César estaba determinado a no conformarse con su aprendizaje limitado hasta ese momento, sino a esforzarse por superarse continuamente. Obtuvo la beca Talentos de Baja California, la cual le permitió continuar estudiando con el Dr. Omar Hernández y le permitió participar en el “Czech Music Camp of Youth en República Checa. César recuerda con mucho cariño al maestro Omar, pues considera que le hizo ver de otra manera la música y logró transmitirle un gran mensaje sobre su instrumento, le “deconstruyó” su forma de tocar, le puso metas, y le hizo ambicionar estudiar en el extranjero. En alguna ocasión a sus 13 o 14 años le comentó que por lo único que estaría dispuesto a aceptar que él (César) estudiara otra cosa que no fuera músico sería la carrera de medicina.

Este comentario le marcó la vida, ya que al llegar el momento de elegir carrera, su padre quería que su hijo siguiera sus pasos y se dedicara a lo mismo que él, sin embargo, al no darle oportunidad de elegir la carrera de músico, optó por medicina. Actualmente César Arturo cuenta con una especialidad en Salud Pública, continúa especializándose en ese medio, pero a donde va, siempre busca continuar con su aprendizaje musical y contacta a maestros para tomar clases. En Mexicali se ha presentado en muchas ocasiones

como violinista solista teniendo que gestionar él sus propios conciertos en diferentes espacios.

- **Tercer caso:** Alexia era una niña inquieta con mucha curiosidad. Con un deseo insaciable de explorar nuevas actividades, pedía constantemente a sus padres la oportunidad de inscribirse en diversas clases para descubrir sus intereses. Sus padres la apoyaron en su exploración de una amplia gama de actividades, desde deportes como el fútbol y voleibol hasta clases de guitarra. Esta apertura a nuevas experiencias caracterizó su infancia, pasando de una actividad a otra, dedicándose a cada una a veces con interés y a veces con poco interés hasta que surgía una nueva curiosidad.

El primer contacto de Alexia con la música estuvo influenciado por el ambiente familiar, donde la guitarra tenía un lugar especial. Su padre y tíos habían tocado en una rondalla durante su juventud, y su madre también había tocado la guitarra de forma autodidacta. Por eso fue lógico pensar que, si había una guitarra en casa, también ella debía intentarlo; sin embargo, no fue lo que esperaba, no lograba entender el funcionamiento de las cuerdas y la lectura de notas le causaba pereza.

Aproximadamente entre su segundo o tercer año de secundaria en su escuela, el colegio privado Axis, inició un programa de música. Al inicio eran puras clases para aprender a leer notas, nada diferente a las demás clases que había tocado, no estaba interesada. Pero le resultó atractivo que la escuela les prometiera que después de aprender a leer los llevarían a CEART a escoger un instrumento musical, era un motivo para salir en camión de la escuela. La primera experiencia con los instrumentos de orquesta fue de sorpresa y curiosidad. La maestra de violín, Marli, les habló de la posibilidad de unirse a la orquesta si lograban aprender rápidamente las tres notas que les enseñaron.

Hasta ese momento, su percepción de los músicos era la de personas que viajaban y se divertían tocando, sin considerar todo el trabajo y la dedicación que esto implicaba. La invitación de su maestra de violín para unirse a REDES fue un punto de inflexión; lo que comenzó como un “a ver cuánto duro” se convirtió en una dedicación constante. La determinación de Alexia por explotar su recién descubierto talento la llevó a audicionar y participar en cuantos eventos y encuentros de música pudo.

Una de sus más grandes metas era conocer a Gustavo Dudamel, consideraba que no había logro mayor que eso. Alexia había considerado dedicarse al violín, y sus padres, aunque la apoyaban, no estaban convencidos del todo, pero al ver todo lo que había logrado hasta el momento tampoco le negaron la oportunidad. Sin embargo, al igual que le ocurrió a César y Luis Enrique, su participación en OSIM le reveló una realidad diferente: mientras otros jóvenes pensaban en hacer conexiones para su futuro laboral, ella estaba allí principalmente por diversión. Esta experiencia le hizo reconsiderar su enfoque hacia la música y notar las diferencias en la mentalidad entre los músicos del norte y del resto del país. Aunque inicialmente hizo el esfuerzo por adoptar la misma mentalidad y hacer conexiones, finalmente se dio cuenta que la distancia del lugar donde vive dificultaron las cosas.

Para ella, ser seleccionada para tocar con la Filarmónica de Viena y conocer a Gustavo Dudamel fue el punto culminante de su carrera como violinista. Tras alcanzar este sueño, decidió retirarse del ámbito de la música y se dedicó a estudiar arquitectura. A pesar de este cambio, la música sigue siendo una parte integral de su vida. Alexia continúa tocando localmente, participando en eventos como misas, bodas y quinceaños con el ensamble Trés Bien, y ocasionalmente con la Orquesta de Cámara de Mexicali. Su enfoque ahora

es disfrutar de la música de una manera más relajada, manteniendo su pasión por el arte que ha sido tan significativo en su vida.

- **Cuarto caso:** Andrea tenía 13 años cuando comenzó en el violonchelo (cello), una edad que ella considera tardía para iniciarse en la música, especialmente en comparación con muchos músicos que comienzan en su infancia. Aunque sus padres no tienen antecedentes en la práctica de disciplinas artísticas, ambos son grandes aficionados a la música. Andrea recuerda que su padre le enseñó a escuchar la música de manera consciente, una habilidad que valora enormemente. A diferencia de los otros colaboradores de este estudio, ella sí estudió una licenciatura en música.

Para la madre de Andrea, era importante que sus hijas se involucraran en actividades artísticas y culturales. Ambos querían ofrecerles las oportunidades que ellos no habían tenido. Su madre estaba convencida de que fomentar en ellas estas actividades artísticas proporcionaría a sus hijas habilidades sociales valiosas y una sólida base de valores. Por ello, Andrea y su hermana participaron en una variedad de actividades, incluyendo danza, ballet e inglés. El curso de verano que cambió la vida de Andrea fue un taller de circo en el Centro Estatal de las Artes, quiso regresar a aprender más después del verano, pero éste ya no se ofertaba, en cambio le ofrecieron llevarse a casa un violonchelo para que se integrara a las clases de música. Al aceptar, ella sintió que se embarcaba en una actividad mucho más seria y comprometida que sus experiencias anteriores en pintura o danza.

Su familiaridad con la música de ese tipo hasta ese momento venía de referencias como el black metal y la música gótica que escuchaba su primo, y los canales de música clásica que su abuela solía tener en la televisión. Estas influencias, aunque indirectas, le

dieron una apreciación por las cuerdas y la música clásica. Sin embargo, nunca había imaginado que terminaría involucrándose en algo tan serio como aprender a tocar el cello.

Andrea inició su educación en el cello en el Centro Estatal de las Artes (CEART), donde sus primeros dos años consistieron en clases grupales entre diferentes instrumentos dirigidas por un maestro cuya especialización en el instrumento no estaba clara para ella. A pesar de esta incertidumbre inicial, la situación cambió favorablemente cuando se fomenta el intercambio entre maestros de diferentes Instituciones del Estado, ya que tuvo la oportunidad de tomar clases con Sara Palomino, una reconocida violonchelista de la Orquesta de Baja California. Esta experiencia no solo amplió su repertorio musical, sino que también la impulsó a aprender de manera continua y a ensamblar con otras estudiantes en Tijuana.

La pasión de Andrea por avanzar en su formación musical la llevó a involucrarse con la OJM, atraída por un repertorio más desafiante y un ensamble con más diversidad instrumental. Sin embargo, comenta de la discrepancia que hubo entre las instituciones y su entonces maestro de música que provocó que su ensamble saliera del CEART a otro espacio de ensayo. Al enterarse ese maestro que también estaba en otra orquesta se molestó con ella y la obligó a escoger entre orquestas. Ella piensa que ese tipo de rivalidades no permiten que entre los estudiantes existan intercambios, y por lo tanto no deberían de existir.

Decidió continuar con la OJM, aunque al tiempo también terminó por salirse del espacio que ofrecía CEART. Finalmente, CEART forma su propia orquesta y aunque las cosas parecían augurar un buen futuro para la OJM, finalmente no se llevó a cabo, en opinión de Andrea, porque estaba comenzando a andar un nuevo proyecto llamado REDES. Andrea comenta que nunca ha entendido bien los conflictos entre las

instituciones, pero considera que se benefició de la diversidad de ensambles y repertorios disponibles, pues le permitió una amplia gama de experiencias musicales. Su talento y dedicación la llevaron a audicionar y ser seleccionada para el programa Talentos, donde representó a los músicos de su Estado en varios eventos y le permitió tomar clases con varios maestros.

Al decidir estudiar música a nivel licenciatura, Andrea se enfrentó a un nuevo conjunto de desafíos. Era común hasta entonces que los alumnos de chelo cruzaran a San Diego, California para tomar clases de instrumento con una maestra rusa, de otro modo no contaban con maestro de instrumento. Andrea no contaba con visa en ese momento porque estaba tramitando la residencia estadounidense. La falta de un maestro de cello en su universidad la obligó a abogar por la contratación de un docente especializado. Esto marcó un cambio en la cuota de ingreso de alumnos ya que actualmente el ingreso de estudiantes de cello es la matrícula con mayor demanda.

Aunque logró este objetivo, se dio cuenta de las brechas en su conocimiento y experiencia, lo que la motivó a mejorar su disciplina y determinación para alcanzar un nivel superior. Anterior a la licenciatura, ella se veía a sí misma como la chelista representativa de su institución en Mexicali; dentro de la licenciatura se percibía como una alumna “alien”, con un desfase de conocimiento muy notorio a su parecer.

Andrea ha reflexionado sobre su decisión de estudiar música, deseó haber tenido más orientación sobre las dificultades del campo laboral. Aunque no se arrepiente de su elección, reconoce la necesidad de trabajar en empleos alternativos para financiar sus proyectos musicales. Tras graduarse, le ofrecieron puestos de enseñanza en programas de orquestas comunitarias, pero decidió no aceptarlos, preocupada por su falta de apreciación pedagógica, pues asegura que, de aceptar ese trabajo, estaría continuando con

un patrón que ocurre en la educación del Estado, en el que maestros que no saben mucho sobre pedagogía terminan haciendo un mal trabajo con sus alumnos.

Otra de las razones por las que decidió no aceptar la oferta laboral fue que Andrea vive en Estados Unidos en Imperial Valley, California. A pesar de la cercanía geográfica, encuentra más viable económicamente trabajar en tiendas departamentales allí, que trabajar como maestra de música en México. Siendo consciente de esas dificultades en el campo laboral del músico, Andrea optó por una segunda carrera. Siempre sintió una gran afinidad por trabajar en el campo de la salud, en algún momento pensó en la posibilidad de estudiar medicina antes de elegir música, por lo que actualmente estudia para ser enfermera en Estados Unidos.

Andrea no piensa dejar de ejercer como músico, pero sí cree necesario tener un respaldo económico con el que pueda seguir financiando sus proyectos de música. Actualmente toca en la Imperial Valley Symphony del Imperial Valley College en El Centro California. En 2018 fundó el ensamble Classical Femmes con el que busca proyectar la escena local de la música formal, experimental y libre. Los objetivos de su ensamble se han ido estableciendo cada vez más en realizar redes de colaboración con artistas creadoras, principalmente mujeres inter y multidisciplinarias de la región.

- **Quinto caso:** Aleksis tuvo una infancia marcada por dificultades sociales, mudanzas constantes y desafíos familiares, lo que contribuyó a que tuviera problemas recurrentes en la escuela. A pesar de estas adversidades, él se consideraba intelectualmente avanzando en comparación con sus compañeros. Su vida escolar durante la secundaria estuvo llena de episodios en los que, en lugar de asistir a clases, optaba por caminar por las calles, en ocasiones con amistades que a su parecer eran mala influencia.

Aunque sus padres no son particularmente aficionados a la música, Aleksis tiene antecedentes familiares musicales significativos. Un bisabuelo contrabajista que tocaba jazz en la Ciudad de México en los años veinte, un abuelo en una banda sinaloense, y un tío abuelo que fue músico en la Banda del Estado de Baja California forman parte de su linaje.

Desde temprana edad, Aleksis mostró aptitudes musicales siendo esta su materia favorita. Sus primeros acercamientos musicales fueron durante el kinder y la primaria donde fue miembro de la banda de guerra escolar. En otra primaria en la que estudió estuvo en el taller de guitarra llegando a participar en la rondalla. Así mismo, por invitación de un compañero, estuvo en el coro de la iglesia donde también fue monaguillo. Para Aleksis, sus mismas inseguridades lo llevaron a buscar la aceptación social tratando de destacar en todo y siendo una persona competitiva, por lo que cuando un compañero mencionó que estaba tomando clases de música en CEART, inmediatamente se inscribió también.

Inicialmente, Aleksis se interesó en el piano, pero pronto se sintió decepcionado al percibir que el aprendizaje no era tan personalizado como esperaba y que las materias teóricas no satisfacían su deseo de crear música propia. Decidió aprender por su cuenta las materias teóricas que no se enseñaban en los programas estatales de música y posteriormente, a la edad de 14 años, ingresó al programa de REDES en el contrabajo.

Ahí, le hizo ver al director de orquesta que su conocimiento era mucho más amplio que el que el programa le podía ofrecer. A diferencia de lo que estaba acostumbrado cuando retaba a los profesores, el maestro de música lo animó a ayudar a otros estudiantes, estableciendo una relación de amistad y mentoría que perdura hasta hoy. Dentro del programa de REDES, realizó varios viajes de manera Estatal, conectándose

con músicos de los distintos municipios. También estuvo en el programa durante la transición del proyecto de REDES a simplemente Orquesta Río Nuevo.

Su ambición lo llevó a buscar diversos trabajos desde los 16 años, entre los que destacan trabajar en servicios de comida, dar clases de piano, bajo, contrabajo y canto; aprendió de ingeniería en audio para también poder dedicarse a la renta y gestión de audio para eventos. A la edad de 20 años ya gestiona sus propios eventos de música con conjuntos de cover con los que llegó a recaudar una gran suma económica. De ser un joven con problemas en la escuela, pasó a ser una persona que descubrió cuál era su identidad; la música se convirtió en el medio donde finalmente Aleksis se sintió parte de algo; sin embargo, estaba consciente de que su ambición económica y su gusto por la música no iban de la mano con las posibilidades que ofrece el lugar en el que vive.

Uno de los motivos por el que no estudió música fue que pensaba que para poder tener éxito debía estudiarla fuera del país. Otro motivo era que sabía que ganaba más dinero en trabajos no relacionados con la música que en la música. Aleksis se decidió por estudiar derecho, al igual que su padre, y especializarse en derecho constitucional. Actualmente sus trabajos siguen siendo muy diversos y continúa haciendo un gran esfuerzo para gestionar la actividad musical en la ciudad, al igual que muchos jóvenes músicos, también es voluntario en la Orquesta de Cámara de Mexicali.

La utilización de focus group

Esta entrevista grupal se llevó a cabo con el objetivo de explorar un poco las opiniones generales de los músicos en torno a la figura del músico profesional. Yuni (2005), menciona que la entrevista de grupo focal:

Consiste en reunir de 5 a 15 personas a fin de llevar a cabo una discusión de grupo. El entrevistador [al que a menudo se lo designa como moderador] guía la charla basándose en un conjunto de preguntas o temas escritos. Como técnica tiene la ventaja de que el investigador conoce las opiniones de muchos individuos en un tiempo reducido [...] El término grupo es entendido como sinónimo de colectivo de personas que comparten intereses, valores, situación social o una misma experiencia (p.244).

Durante la sesión de grupo focal, los cinco colaboradores estuvieron presentes y cada uno dio su opinión o reforzó la opinión del otro con respecto a qué hace a una persona músico. Es interesante ver que los colaboradores han tenido experiencias similares, incluso han pasado por situaciones parecidas. Coinciden en que la educación musical en Mexicali les ha traído muchas satisfacciones personales, también ha sido insuficiente.

Esta entrevista grupal realizada con los cinco colaboradores se llevó a cabo durante el confinamiento por COVID-19, un periodo que representó un desafío sin precedentes para el contexto global contemporáneo, y en el caso de los músicos, implicó detener sus eventos y conciertos. El objetivo era explorar en profundidad las opiniones y experiencias de estos músicos en relación con su profesión, y ver en qué medida estaban de acuerdo o en desacuerdo. La entrevista se realizó a través de Google Meet y a pesar de tener una guía previa de preguntas preparadas, permití que la conversación fluyera orgánicamente, lo cual fue difícil debido a las complicaciones en línea.

La entrevista reveló temas y preocupaciones espontáneas de los músicos participantes de la cita. Esta flexibilidad resultó crucial para descubrir aspectos no anticipados. Los temas explorados abarcaron desde el capital cultural, es decir, su formación y campo; identidad del músico o sobre el ser músico, donde surgieron conversaciones donde me sentí identificada

sobre qué constituye ser músico profesional y cuándo dejamos de sentirnos como músicos o artistas; gestión de eventos, que dejó en evidencia su resiliencia y creatividad; y finalmente apoyos institucionales y del público.

Tabla 2. Guía general de preguntas para entrevista grupal

Participantes: Luis, César, Andrea, Alexia, Aleksis.	
Descripción de situación: Entrevista grupal, de manera virtual Google Meet	
Temas	Preguntas guías
Capital cultural	<ul style="list-style-type: none"> ¿Cuál es su formación? ¿Cómo fue su acercamiento a la música? ¿Cuál ha sido su experiencia en la música? ¿A qué se dedican actualmente? (trabajo como músico y no músico, así como carrera)
Ser músico	<ul style="list-style-type: none"> ¿Qué es lo que define al músico? ¿Para ser músico se estudia? ¿Se consideran ustedes músicos? ¿Cuáles son sus motivaciones y metas? ¿Cómo se ve un músico? ¿De qué manera vive un músico? ¿Cuáles son los prejuicios o creencias que existen alrededor del artista? ¿Alguna de estas ideas influyó en ustedes? ¿Para qué sirve la música?

De la gestión	¿Se puede vivir de la música? ¿Qué actividades realiza un músico? ¿Con quiénes se relacionan? ¿Qué tipo de instrumentos utilizan? ¿A qué dificultades se enfrentan con la creación de un nuevo proyecto?
De los apoyos	¿Han recibido o reciben algún apoyo gubernamental, beca de impulso? ¿Consideran estos apoyos suficientes? ¿Cuáles son los programas culturales actualmente? ¿Son suficientes para el fomento de la música?
De los públicos	De la adaptación de su trabajo en la situación actual global. ¿Cuál ha sido el mayor reto con el público local? ¿Sienten que cuentan con el apoyo del público? ¿Qué efectos creen tiene su trabajo con la sociedad mexicalense? ¿Qué es lo que más valora el público?

Utilicé mensajes de WhatsApp para consultar con profesores que experimentaron las transformaciones en las instituciones mencionadas en la sección histórica, tales como Benjamín Rangel Corona, Domingo Ortega Márquez, Ángel Ortega Márquez y Wilfrido Terrazas Pérez. Sus contribuciones resultaron fundamentales para la descripción del contexto institucional y para situar temporal y espacialmente los eventos en un momento específico.

A medida que avanzaba mi investigación, algunos temas, como el del apoyo de los públicos, fueron descartados para enfocarme en aquellos más relevantes para las representaciones sociales de los músicos. Esta decisión se basó en los hallazgos iniciales y en la dirección que tomaba la tesis a través de las historias individuales. A partir de esta entrevista grupal pude ir estructurando las dimensiones bases para la construcción de las representaciones sociales: formación, profesión y políticas públicas. Más adelante estas

dimensiones fueron dando paso a los ejes fundamentales de la investigación: familia, formación, y práctica social del trabajo.

Capítulo 4.

REFLEXIONES Y CONSIDERACIONES: MELODÍAS Y CODA

El presente capítulo se enfoca en el análisis y reflexiones de los datos recabados y en la presentación de consideraciones finales, las cuales, se relacionan con los objetivos y preguntas que guiaron esta investigación. En este apartado, comenzaré analizando algunos de los hallazgos que fueron interpretados a la luz de las herramientas y técnicas metodológicas empleadas, como las entrevistas, el *focus group*, la observación participante y el análisis de documentos. Al mismo tiempo, reflexiono en torno al vínculo que estas historias de vida tienen con los conceptos y categorías presentadas y que fueron presentados en el capítulo dos.

La reflexión y análisis se organizan en torno a tres ejes principales: la influencia de los padres en la adquisición del capital cultural de la música en la etapa de la infancia, la formación en orquestas juveniles; la influencia de maestros y actividades de intercambio musical en la etapa de la adolescencia; y los desafíos que enfrentan los músicos en su etapa laboral durante la adultez. Un aspecto que atraviesa estos tres ejes es el contexto de la frontera, un elemento que impregna de significados y da forma a cada una de estas etapas. Este contexto fronterizo proporciona una perspectiva única en la formación, desarrollo y desafíos profesionales de los músicos, influenciando las dinámicas sociales, culturales y económicas que configuran sus experiencias y oportunidades.

Influencias: entre la formación, el capital cultural y la práctica laboral

Al explorar las primeras impresiones sobre la música en las y los colaboradores, lo hago desde las representaciones para comprender cómo estas percepciones se formaron y

desarrollaron desde la infancia. En este sentido, el papel de los padres en orientar y moldear estas representaciones es fundamental. Algunos padres, buscando dotar de capital cultural a sus hijos, introdujeron deliberadamente la música en sus vidas, no solo como una forma de entretenimiento, sino como un medio para el ascenso social y cultural.

Esta decisión de los padres refleja una comprensión implícita de lo que significa la música, no solo como actividad de entretenimiento, sino como una valiosa herramienta de socialización y desarrollo personal. En el caso de otros, como los padres de Aleksis, la búsqueda de capital cultural se manifestó a través de la elección de una educación privada, donde la música, como un elemento integral de una educación bien equilibrada, destacando su valor formativo y educativo, formaba parte de ese proceso.

La teoría de las representaciones sociales de Moscovici puede ofrecer una lente interesante para analizar estas primeras impresiones sobre la música. Las representaciones sociales son una forma de conocimiento compartido que ayuda a las personas a interpretar su mundo y comunicarse con otros. Estas representaciones son influenciadas por experiencias personales, la cultura, tradiciones y el entorno social.

Para Luis estudiar música “[...] se me hacía la gran cosa”, viendo a ésta como algo prestigioso, ya que dentro de su familia, así era percibido. Para César, en cambio, “[...] era como ir a la escuela”, poniendo a la educación musical en el mismo nivel de otras materias escolares que tenían los mismos ritos. Alexia, ve a la música como un espacio de descubrimiento y placer, “oh qué es esto... dije, ¡wow!”, fue una de sus reacciones al comenzar a aprender música. Para Andrea “creo que era algo más serio... dije ooy, si me meto a clases de violín creo que es una actividad más seria”(Comunicación personal, 2022), entendiendo que la música representa una disciplina seria y respetable, esta idea, influenciada por sus padres y su abuela, quienes perciben a la música como una actividad seria.

El contexto social y la interacción familiar no solo influenciaron las oportunidades y experiencias musicales de estas personas, sino que también ayudaron a moldear sus representaciones iniciales de la música y del músico. Al analizar sus primeras impresiones desde la construcción de las representaciones, podemos apreciar cómo éstas son el resultado de una interacción compleja entre las experiencias personales, las influencias culturales y familiares. Los padres, al introducir a sus hijos en el mundo de la música, ya sea directamente o a través de decisiones educativas, han jugado un papel fundamental en cómo estos músicos llegaron a entender la música en sus vidas tempranas. Así mismo, estas decisiones se tornan conflictivas una vez que los jóvenes crecen y reciben comentarios contrarios o prejuiciosos.

César menciona que, en Mexicali, no hay orquestas sinfónicas profesionales y que la formación musical no está dirigida hacia lo profesional como en otras partes del país, especialmente en el centro. Esta disparidad refleja cómo las representaciones sobre la música y su importancia pueden variar significativamente según la región geográfica.

En otras escuelas (del centro del país) llegaban materias teóricas, y prácticas o de ejecución. Tenían su clase individual, sus recitales como cursaban materias muchos tienen recitales, tenía obviamente clases de sol, había clases de contrato, de historia, la interpretación, música de cámara que pudiera ser no sé un trío, un dueto, un cuarteto, y tenía la mayoría una orquesta más completa que la de nosotros. Al menos una orquesta que tenían las acciones esenciales (Comunicación personal, 2021)

En el centro del país, la música clásica y la formación musical tienen una presencia más arraigada y una mayor consideración social, lo que influye en la percepción y las oportunidades de los músicos. Esta es una aseveración que se repite constantemente entre los colaboradores, tanto en las entrevistas individuales como en la entrevista grupal. Este

sentimiento de frustración de oportunidades es constante y me es familiar. César destaca la importancia de la educación musical y, en particular, la influencia de su maestro, Omar. “entré a clases con el maestro Omar... Y ahí fue cuando cambió... todo. Fueron tres años y medio o cuatro con él”. La educación musical, desde el punto de vista de César no solo se trata de adquirir habilidades técnicas, sino también de recibir orientación y apoyo de maestros que puedan reconocer y nutrir el potencial de los estudiantes.

Él hubiera no existe, pero... Al menos, yo siempre me sentí muy solo. Siempre me sentí muy solo con el instrumento, creo que la única persona que compartí proyectos, ideas y me decía cuál era mi potencial fue el maestro Omar [...] (Comunicación personal, 2021).

En este caso, el maestro Omar desempeñó un papel fundamental en la vida de César al proporcionar una dirección clara y alentadora. Este vínculo entre maestro y estudiante es un ejemplo del papel fundamental que éstos pueden desempeñar en la construcción de la identidad musical y la autoconfianza de los músicos jóvenes. “Entonces cuando tienes una persona como esa, que te está guiando, que es tu mentor... pues no es que sientes que puedes contra el mundo, pero te sientes seguro, te sientes hasta cierto punto tranquilo de que él va a hacer que tu trabajo sea el mejor y que crezcas como persona, como instrumentista, porque quiere que él también... o sea, un logro tuyo también va a ser de él”.

César se sintió solo y careció de orientación hasta que encontró al maestro Omar. La mentoría implica también transmitir un capital cultural valioso relacionado con la música, incluyendo la apreciación de la música clásica y la comprensión de su importancia en el mundo de la música. César conoció todo un nuevo mundo de posibilidades en su instrumento que le dio sentido de seguridad y confianza en sí mismo y una nueva perspectiva del significado de la música. Otro ejemplo, en este sentido, es el de Luis

El hecho de pensar de que “ok si me voy a estudiar yo música” porque yo sí quería estudiar música, este, pero yo pensaba, si me voy a estudiar música, no tengo maestro en Ensenada que me dé a mí clase personal de música y donde yo pueda, no sé, mejorar o crecer. A parte yo no me sentía seguro en otras áreas, vamos a decirle, las teóricas para ingresar, y yo no quería, preparar... durar más tiempo para terminar mi carrera para prepararme previo a este. Yo no me sentía preparado y luego a parte, yo me sentí intimidado por dos monstruos: el hecho de pensar de que, si me voy a estudiar al sur, a México, a otro lugar, pues este... me topaba con... monstruos entre maestros y compañeros que ya tenían mucho tiempo este... estudiando ya con maestros y yo que tenía, vamos a decir de entre tres a cuatro años que no llevaba una clase personal, donde yo podía decir “ah pues gracias a este maestro yo crecí” (Comunicación personal, 2021).

Luis reconoce su preparación musical como deficiente, así como su temor al estar frente a maestros y compañeros de otras regiones con más experiencia en música. Aunque su habilidad instrumental le había permitido ingresar a OSIM, esa inseguridad nace de su conocimiento teórico. En el norte de México, donde hay una influencia cultural significativa de los Estados Unidos, la música no recibe la misma atención o reconocimiento que en el sur del país. A pesar de tener la licenciatura en música en Ensenada, el hecho de que ahí también hiciera falta un maestro de su instrumento influyó mucho en su decisión por estudiar una carrera no relacionada con la música.

Las experiencias relacionadas a la formación musical están relacionadas a una idea más romantizada de lo que significa ser un músico, por lo que la mayoría de los y las colaboradoras, manifiestan acciones propias de los procesos de aprendizaje en el ámbito de la música, donde coinciden con sus percepciones y representaciones. Distinto es cuando el

proceso formativo acaba y comienza el adulto, el que se relaciona ya con el ámbito laboral, donde ser músico tiene otras representaciones y significados.

Para Aleksis, ser músico y dedicarse a ello se relaciona con,

[...] primero que nada, adquirir los recursos suficientes para tener tu herramienta de trabajo, ¿no? Para tener tus instrumentos, tener tus consumibles, tener todo lo que necesitas para poder trabajar o para poder mejorar. Depende de cada instrumento es la inversión y lo que se tiene que hacer. Hay unos que muy constantemente se degradan ciertas cosas y hay que cambiarlas y otras que no (Comunicación personal, 2021).

Para Andrea, convertirse en músico, laboralmente hablando, la llevó a darse cuenta de que en México la realidad es distinta en comparación con Estados Unidos

Me di cuenta que, si confías en las instituciones te defraudan una y otra vez. Para empezar, no hay... bueno, no lo he intentado en Estados Unidos, pero siempre lo intento en México porque allá está todo lo que conozco. Acá de este lado tal vez sí haya un poquito más como de apoyo en cuanto a “sabes qué no gastes de tu dinero, nosotros lo vamos a solventar”, pero creo que tampoco hay mucha inversión. Tendría que intentar otras cosas para saber si la hay (Comunicación personal, 2022)

César, señala que es difícil encontrar trabajo de músico profesional porque los espacios y las instancias son escasas o reducidas

[...] no hay trabajo para el músico profesional, los poquitos trabajos que hay son de maestro y no tienes que ser un licenciado en instrumento, pero de todos modos creo que hay poquitos licenciados en música buenos, buenos maestros. Entonces, sí eres un músico profesional estás buscando trabajo pues trabajas en una orquesta o dando clases donde sabes que puedes tocar en una orquesta o dónde hay hueso, o no sé... Pero no es el caso de Mexicali. Tijuana es la

única ciudad dónde hay una orquesta profesional en el estado que se nutre de músicos profesionales. La financia un patronato y el estado de Baja California. Todos están formalizados, tienen un salario, tienen un calendario de conciertos. En Ensenada hay unos cuantos egresados que no tocan en la orquesta porque no hay plazas disponibles y las que ha habido pues son pocas, y pues creo que ya viven de las clases, de tocar en huesos que son eventos como misas, cenas, fiestas y nada, o se dedican a otra cosa. Pero ya tenía como rol de músico de eventos, por el programa de talentos que íbamos con el gobernador, de la secretaría y cosas así. Como no había violinistas que pudieran tocar en este tipo de eventos, me contrataban a mí [...] pues era el violinista que siempre iba a las cenas, pues no había más, el único violinista el que podía tocar en ese tipo de eventos era yo (Comunicación personal, 2021)

Para Alexia, la experiencia laboral ha sido distinta

En el 2018 una maestra de canto del CEART me pidió si podía tocar con ella en una misa, Se llama Mariana, no sabía que me iban a pagar, era de las primeras veces que me pagaban por tocar, le dije que sí y de ahí en adelante todos los fines de semana trabajo con ella. Todavía tengo a la música, pero ahora de una manera más sana. Otro que también me invita a tocar es Tomás Acosta, tenía como 13 o 14 años cuando me invitaba. Él fue el primero que confió en mí, yo me dejaba intimidar con los maestros de la OBC y sus alumnos, y él fue el que me dijo que yo podía, que soy igual que ellos. Yo confiaba en él, iba a lo que sea (Comunicación personal, 2022)

Dedicarse a la música ya de forma laboral, supone nuevas formas de relacionarse y de ver la forma de sacar provecho económico de lo aprendido, aunque eso signifique hacer

sacrificios. Luis cuenta que cuando termina algún proyecto laboral corto, luego de que se acaba no hay certezas,

[...] cuando empezaron las Fiestas del Sol... nombre era un martirio para mí, yo dije “en qué me metí”, pues yo iba a clases a las 7 de la mañana salía a las 2 o 3 de la tarde y a las 5 yo tenía que estar ya en la carpa porque tenía teníamos que cambiarnos. Teníamos que ponernos el atuendo, me acuerdo que era un pantalón con unos franjas a los lados, una camisa blanca con una franja tipo banda, un sombrero, unos tirantes y pues los zapatos, ese era el uniforme de la Big Band. Sí me pagaron, pues era buena la paga, no era la millonada pues... Si mal no recuerdo como unos tres mil a la semana, ponle tú que a lo mejor gané unos 12000 por tres semanas que fueron las Fiestas del Sol. No me fue mal, pero estamos hablando de un proyecto que dura 3 semanas (Comunicación personal, 2021)

[Influencia del contexto de la frontera. Transitar la frontera](#)

En la ciudad de Mexicali, estos músicos han dedicado sus esfuerzos para continuar ejerciendo una práctica desde la resistencia. Resisten a un sistema de formación que los excluye y por consecuencia, se aferran a un campo laboral no legitimado. Se fragmentan entre quehaceres, transitan entre espacios, estilos y prácticas. Son músicos transfronterizos, son músicos formales o empíricos, estos músicos son ambos. Tienen una trayectoria larga en el campo y al mismo tiempo, son autodidactas en las actividades posteriores. Tomando la definición de la Real Academia Española (2022) que define al trabajador transfronterizo como aquel “que desempeña su cometido en el territorio de un estado miembro y reside en el territorio de otro estado miembro, al que regresa en principio cada día o al menos una vez por semana”. Tomo esta definición no solo por la movilidad geográfica en sus trayectorias, sino por la movilidad en las fronteras disciplinares.

La idea de la frontera y todo lo que ella conlleva, no ha sido parte de las preguntas formales del estudio, más bien, ha sido parte de sus discursos y narrativas, ya que todo lo que ellos señalan sobre la frontera salía naturalmente en sus relatos. En el análisis de la dimensión de la formación, se percibe una facilidad para los jóvenes de la frontera norte de México de realizar algún intercambio o de realizar estudios a través de becas en Estados Unidos, a pesar de no contar con el nivel, simplemente por pertenecer al espacio geográfico. Sin embargo, perciben mayor dificultad para lograr realizar estudios en el centro del país. Al respecto Alexia menciona que

[...] nosotros pues tenemos la frontera, las probabilidades de que puedas conseguir una buena beca estando aquí e irte para allá son algo altas a mi parecer. En CDMX los que se van, de diez se va uno, entonces, yo veía como que... a lo que yo pensaba en ese entonces, que ellos sabían que había tan pocas oportunidades que ellos tenían que ser los mejores. Si destacabas en la OSIM había muchas posibilidades de que destacaras en otros lados y para mí era... Yo ni siquiera lo había tomado en cuenta. Yo ni siquiera había pensado en eso, o sea yo iba a divertirme y ellos iban a hacer contactos, a que los maestros los conocieran, a que los jalaran en otras orquestas... para mí era como muy extraño que no lo disfrutaban (Comunicación personal, 2022)

Su idea de lo que es ser músico también cambia una vez que se enfrenta a la competencia entre músicos del centro del país, a pesar de que esta misma competencia existe con los músicos de Estados Unidos, no se percibe una preocupación o la misma frustración que expresa al hablar de los músicos del centro del país.

Fui a uno que hubo con San Diego, era Mexicali, Tijuana y San Diego, la binacional se llamaba en el 2015, tuvimos tres ensayos en Tijuana, y dos ensayos en San Diego. Tocamos con la Orquesta de San Diego, la juvenil. El objetivo era relacionarnos más con los niños de

la frontera. Que pudiéramos ser capaces de relacionarnos con ellos también y no nada más aquí en México. Los niños de allá tocaban muchísimo más que nosotros, casi ellos podían darnos clases a nosotros. Es muy diferente también la educación musical que reciben en San Diego a la de acá... a lo mejor estoy generalizando, es el típico niño que nació tocando y que toca increíble, que nació así con el violín en las manos. Ellos están mil veces más clavados que en CDMX, pero no tienen tanto esa preocupación porque allá hay muchas más oportunidades. No sé, yo creo que quizá me hubiera faltado convivir más con la gente de CDMX. Que me compartieran un poquito más su visión. Porque nosotros tenemos muchos encuentros con Estados Unidos y está bien, está padre y es formativo para los niños saber que también tienen oportunidades allá, pero al menos yo que me quería quedar aquí al menos para la carrera, si así hubiera sido, yo siento que me faltó como ese empujoncito de gente que no es de mi ciudad. Porque en la OSIM pues en la OSIM no te dan empujoncitos, en la OSIM es todos contra todos (Comunicación personal, 2022)

Otro análisis desde la dimensión de la formación y desde las instituciones es el caso de Andrea, un hecho que solo podría pasar en ciudades fronterizas, es este acuerdo o convenio en la universidad, en el que se permite que los alumnos tomen la clase particular fuera del campus incluso fuera del país:

La mayoría de los alumnos que estudiaban chelo en la universidad, tenían que viajar a San Diego para tomar clases con una maestra rusa que creo que se llama Gayaneh, pero en ese tiempo yo no tenía visa. Todavía no iniciaba mi trámite de migración. Entonces dije yo “Yo no puedo ir a San Diego, ¿qué voy a hacer?”. Había otro chelista unos dos años más arriba que yo, pero él sí iba a clases con la maestra Gayaneh... Cuando él se entera de que está Adriana Cota en la escuela, él también inicia con ella y creo que dejó de ir a San Diego por un ratito porque pues es muy caro. La escuela no te pagaba nada de viáticos ni nada. Creo

que él se iba en trolley, se levantaba desde las 5:00am para tomar clases a las 11:00am. Luego regresar a sus clases normales (Comunicación personal, 2022)

En los relatos, todos han coincidido en que, para poder tener una clase particular de su instrumento, han tenido que trasladarse ya sea de Mexicali a Tijuana, Mexicali a Ensenada, Mexicali a San Diego o incluso Mexicali a Los Ángeles; ese movilizarse, trasladarse implica también sacrificios, ya que cada uno deja algo en el lugar que está para poder moverse, dejan a la familia, hay un gasto económico y de energía. La idea de trabajar en algo más para solventar los gastos permea en todos los entrevistados. El caso de Andrea es particular, es la única que tiene estudios superiores en música y reside en Estados Unidos desde los 20 años, para ella la idea de un trabajo estable y remunerado a la par que hace música está presente. También cree que la música no es un trabajo, sino algo que hace como proyecto personal, por amor a la música.

Antonio Malavé me ofreció estar como maestra de los niños, de la sección de chelos y de bajo, pero no la tomé porque dije “creo que quiero estar de este lado”, no me convenía por ciertas cosas como de que no tenía carro, como trasladarme y tampoco tenía en dónde quedarme en Mexicali. Después de eso no di clases y empecé a trabajar en otros lugares. En tiendas departamentales, *costumer service*, servicio al cliente. Trabajé ... el primer trabajo que tuve acá fue en unos raspados, después entré a trabajar en una tienda de ropa que se llama “Hollister” en el Centro, después trabajé en una tienda que se llama “Ross”. Por bastantes años hice eso, pero simultáneamente estaba tocando. Nunca dejé de tocar. Ya como mi último trabajo, trabajé en un asilo de ancianos durante la pandemia (Comunicación personal, 2022)

Andrea, estudió enfermería y hoy trabaja de forma regular y estable.

Creo que nunca lo vi como una obligación laboral (la música), porque sabía que no iba a tener una remuneración. Siempre lo vi como... ok esto fue lo que estudié, necesito avanzar, pero eventualmente voy a ganar dinero. Tal vez me tarde unos diez años, pero eventualmente lo voy a lograr. Pero si lo quiero lograr necesito hacer otras cosas detrás de cámara. Necesito estudiar otra cosa, necesito trabajar otra cosa para poder apoyarme en este otro proyecto que inicié cuando tenía 18 o 19 años (Comunicación personal, 2022)

Luis, percibe a las instituciones responsables de la cultura, como ausentes, y en algún momento de su trayectoria ha tomado el papel de gestor ya que ve que el campo de su instrumento como “muerto” y siente que algo tiene que hacer para revivirlo.

Sigo haciendo diseños de manera independiente... como un tráiler, me habló a principios de septiembre mi primo Pedro, para invitarme a integrarme a un grupo que la intención es armar el primer Festival de Música de Metales en Baja California. Estamos formando un festival de cero... la intención es platicar con gobierno y con otras empresas, institutos, etcétera... para recaudar... Estamos buscando apoyo. Entonces por cualquier lado... y que quiera favorecer al festival, que le vea futuro al festival. Nosotros le vemos futuro... la primera emisión va a ser Tijuana, pero el plan es, otro año en Ensenada, otro año en Mexicali, otro año Tecate, otro año Rosarito. A lo mejor no sé...hablar también San Quintín, en San Pedro Mártir. El plan es que sea internacional porque traemos varios maestros de Estados Unidos, y el plan es que también estudiantes de Estados Unidos vengan al festival y conozcan aquí. Expandir y que sepan de que también en Baja California hay metales... se intenta promover, más que nada la música de metal... los metales ... Qué es un área donde está te digo prácticamente muerto ... y de algún modo el hacer esto, es motivar, y es mover... A lo mejor algún maestro o algún estudiante le gusta el estado, y quién quita y se quede aquí, se queda aquí y empieza a dar

clases como maestro en metales cosa que va a beneficiar muchísimo el estado (Comunicación personal, 2021)

El músico en Mexicali observa un panorama de sacrificio en el que es necesario transitar las fronteras, movilizarse hacia otros lugares, espacios, trabajos, para continuar preparándose, actualizándose. Se observa una resistencia a la invisibilización, una persistencia a la continuación de una actividad que no está legitimada en la ciudad. Se evidencia a través de los relatos una carencia en cuanto a nivel en la educación de la música desde la infancia y eventualmente un abandono completo por parte de las instituciones. Es un oficio que no se concibe como trabajo ni por la comunidad, las instituciones responsables de impulsarla y en consecuencia por los mismos músicos. La frontera atraviesa a los músicos y actúan con ella, le dan sentido a su práctica, la adoptan para definirse y de este modo darse un lugar para sí. Está representada, en apariencia, por ellos como posibilidad en respuesta a un sentimiento de exclusión referente a la posición geográfica con el resto del país.

Conclusiones

Al finalizar el recuento de las historias de Luis, César, Andrea, Alexia y Aleksis, es evidente que, a pesar de la singularidad de cada trayectoria, existen notables coincidencias en sus experiencias musicales y caminos. Todos y todas, comenzaron su viaje en la música desde jóvenes y participaron en uno o más programas musicales, presenciando incluso cómo alguno de ellos desapareció o fueron transformándose de acuerdo al presupuesto institucional, estatal o federal. Aunque solamente el caso de Andrea siguió la música a nivel de licenciatura, ella comparte con los demás la búsqueda de oportunidades laborales alternativas, buscando un

equilibrio entre su pasión musical y la necesidad de un sustento económico estable, llegando a considerar una segunda carrera.

Otro punto en común es que todas y todos han sido reconocidos y contactados en múltiples ocasiones para tocar en eventos, siendo considerados figuras profesionales en sus instrumentos a nivel local. Esta constante demanda refleja el respeto y la admiración que han ganado en sus comunidades por su habilidad y dedicación. Asimismo, todas y todos han experimentado en algún momento frustraciones respecto a su educación musical, sintiendo que no se les proporcionó las herramientas completas para aspirar a una carrera musical más allá de los límites de su Estado. Si bien los programas de Orquestas Comunitarias del Sistema Nacional de Fomento Musical han aclarado que más que un programa que forma potenciales profesionales de la música, son un programa socioeducativo, es decir, de rescate social, el *habitus* que desarrollan y el campo en el que crecen les hace llegar a pensar que dedicarse a la música es una posibilidad.

Estas historias continúan. Sus protagonistas siguen interesados en perfeccionar y avanzar tanto en sus profesiones como en sus carreras musicales, ya sea a corto o largo plazo. Por eso esta investigación pretende ser un llamado o una invitación a los programas de educación musical para ampliar su visión e implementar la posibilidad para aquellos interesados en hacer de la música una profesión.

Desde mi experiencia personal, la plaza de Baja California no cuenta con la posibilidad de entregar una educación musical lo suficientemente completa como para lo que estos cinco casos buscaban al adentrarse en la música formal. La única escuela que ofrecía una educación musical mucho más completa y equiparable a lo que ellos buscaban en algún momento fue el Centro de Estudios Musicales de la UABC, Mexicali. Sin embargo, el CEM, aunque un lugar adecuado para aprender las materias teóricas, como solfeo, armonía,

contrapunto e historia de la música, tenía maestros de instrumento muy por debajo del nivel de los que podías encontrar en la OJM, REDES, CEART o los programas comunitarios. Lamentablemente la propuesta del CEM también fue retirada de la oferta educativa de UABC, Mexicali casi dos décadas anteriores a la desaparición del CEM en Ensenada (que desapareció un año antes del término de esta investigación).

La sistematización y análisis de las entrevistas revelan que las representaciones sobre lo que significa ser un músico, en los cinco casos presentados, se modifican y transforman a lo largo de diferentes etapas de desarrollo en sus vidas. Inicialmente, la percepción se asocia a una actividad tipo escolar, pero luego, después de experiencias y eventos donde son presentados como jóvenes talentos y futuras promesas en la cultura del país, adquieren la mentalidad, el auto-reconocimiento y el reconocimiento social que conlleva ser un músico destacado. En un tercer momento, se distinguen tres experiencias importantes. Primero, la duda que pesa sobre sí mismos y su formación cuando se enfrentan a otros jóvenes con más conocimientos y experiencias cercanas a su futuro campo de trabajo, es decir, mayores posibles contactos, lo que cuestiona su propia identidad musical. Segundo, la influencia de los padres, quienes brindan apoyo a lo largo de la infancia y adolescencia en la elección de la música como formación complementaria, pero posteriormente pueden desestimular o desalentar la decisión de seguir una carrera en este ámbito. Estas experiencias son determinantes en la elección de no cursar estudios universitarios relacionados con la música. Luego en un tercer momento, la ciudad y el ámbito laboral los reconocen como profesionales con suficiente experiencia para ser contratados como músicos.

A través del desarrollo de esta investigación sumado a mi experiencia, pude comprender lo frágil que puede ser la gestión de la cultura, incluyendo la música, cuando se ve influenciada por intereses de todo tipo: políticos, económicos y particulares. La

dependencia de programas y financiamiento gubernamental puede hacer que los músicos estén constantemente preocupados por la política, ya que su sustento y desarrollo profesional dependen en gran medida de ello. La necesidad de ganarse el favor de ciertos agentes políticos ha llevado a una politización del campo artístico, lo que significa que los músicos también deben actuar como agentes políticos para proteger sus intereses y oportunidades.

Por otra parte, el acercamiento a los documentos hemerográficos y las entrevistas con las madres gestoras, me han permitido comprender cómo el contexto histórico puede tener un impacto profundo en las decisiones, perspectivas y representaciones de los músicos en esta región. A veces, cuando se es joven, es fácil pasar por alto cuestiones políticas o históricas que pueden parecer ajenas a uno mismo; sin embargo, al entrevistar a los cinco colaboradores, pude constatar que al igual que me sucedió a mí, estas cuestiones históricas tuvieron un efecto significativo en la vida y la carrera de cada uno. Estos eventos dieron forma a las percepciones individuales y la comprensión de lo que significa ser músico hoy en Mexicali.

El hecho de que exista una Orquesta de Cámara de Mexicali con más de 50 músicos voluntarios (en ocasiones han sido hasta 80), demuestra que existe una comunidad de músicos en la región que comparte experiencias similares de lidiar con los mismos desafíos. Esta comprensión colectiva es significativa pues crea un sentido de comunidad y solidaridad. También muestra que las circunstancias en Mexicali han moldeado la percepción de un campo laboral artístico en su conjunto.

Este trabajo de tesis demuestra cómo el entorno en el que crecen los individuos, incluidas las actitudes y acciones de los padres, juega un papel crucial en el desarrollo de intereses y habilidades artísticas, asociadas a representaciones que dan cuenta de la forma en que entendemos y nos relacionamos en este ámbito en particular. El músico y la música no

se desarrollan en el vacío, sino que están profundamente enraizados en el contexto social y cultural de cada individuo. Las historias de los músicos destacan que no existe una única ruta para desarrollarse; las experiencias, decisiones y oportunidades que cada uno tomó posterior a su salida de las orquestas juveniles, señalan las discrepancias y desafíos en la educación musical formal. También subrayan la necesidad de enfoques educativos más multifacéticos que permitan desarrollar la creatividad y que además estén más próximas al contexto social de los jóvenes.

Analizar las cinco historias y mi historia personal, desde la teoría de las representaciones sociales para explorar cómo se forman y evolucionan las percepciones de la música, permitió revelar que nuestras ideas y actitudes hacia la música como práctica social están influenciadas por un complejo entramado de experiencias personales y colectivas. He podido observar en cada historia la importancia de la adaptabilidad y la resiliencia en el campo de la música frente a los cambios en los intereses políticos y públicos, así como en las realidades del campo laboral musical; desde las oportunidades hasta los desafíos, incluyendo la necesidad de buscar empleo en campos alternativos o complementarios.

La investigación invita a una reflexión más profunda sobre cómo se piensa la actividad del músico, sugiriendo en la necesidad de entender ésta como un campo donde se establecen relaciones con valor que permiten el desarrollo de un *habitus* que se puede identificar desde la infancia y que se ejercita a lo largo de la vida. El desarrollo musical y personal es un proceso continuo, donde la educación y la experiencia van de la mano, y donde es necesario el crecimiento, el aprendizaje y la adaptación.

Si bien para dedicarse a la música se necesita de amor y pasión, no se puede reducir a las personas que se dedican a ella solo a estas características. Espero que esta investigación, a través de sus párrafos, fomente empatía y proporcione una profunda comprensión de cómo

las circunstancias familiares, políticas, económicas y el contexto, son parte de la forma en que se construye una idea respecto a su práctica, donde el centro son las personas que la llevan a cabo, en este caso, el músico.

Referencias Bibliográficas

- Abric, J. (2001) *Prácticas sociales y representaciones*. Ediciones Coyoacán: México.
- Anderson, B. (1993) *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica: México.
- Atalli, J. (1995) *Ensayo sobre la economía*. Siglo XXI editores: México.
- Appadurai, A. (2001) *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Fondo de Cultura Económica: México.
- Araya, S. (2012). *Las representaciones sociales: Ejes teóricos para su discusión*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales: Costa Rica.
- Asad (1983) Notes on Body, Pain and Truth in Medieval Christian Rituals, *Economy and Society*, 12(3), 287-327, DOI: [10.1080/03085148300000022](https://doi.org/10.1080/03085148300000022)
- Baker, G. (2014) *El Sistema Orchestrating Venezuela's Youth*. Oxford University Press: Oxford.
- Bourdieu, P. (1990) *Sociología y cultura*. Editorial Grijalbo, S.A: México, D.F.
- Bourdieu, P. (2001) *Poder, derecho y clases sociales*. Editorial Desclée De Grouwer: España.
- _____ (2007) [1987], Espacio social y poder simbólico en: Bourdieu, Pierre. *Cosas Dichas*,
Barcelona: Editorial Gedisa, págs. 127-142.
- Bull, A. (2019) *Class, Control, & Classical Music*. Oxford University Press: New York.
- Calderón, M. (2019). *Libro blanco AUKA 2019- ICBC PY Sistema Agrupaciones Musicales Comunitarias*. (Instituto de Cultura de Baja California).
- Canclini, N. (2000) *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo: México.

Capdevielle, J. (2011) El concepto de habitus: “con Bourdieu y contra Bourdieu”. *Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, (10), 31-45.

<https://revistascientificas.us.es/index.php/anduli/article/view/3664>

Casals, M. (2018) Los músicos y su profesión. Trabajo artístico y profesionalización en el jazz y la música moderna. Un análisis sociológico. *Tesis de Doctorado en Sociología*.

Facultad de Economía y Empresa, Universidad de Barcelona. Recuperado de:

http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/123428/1/MCB_TESIS.pdf

Centro de las Artes Musicales (2022) ¿Quiénes somos? <https://cam-bc.org/redes-2025/>

Centro de las Artes Musicales (2013), Cuadernos para pensar y decidir., Número 1, 2013.

https://cam-bc.org/wp-content/uploads/2020/01/2013-07-02_Cuaderno_I.pdf

Cetys Universidad (2006) Noticias Inauguraron Anfiteatro Black and Decker HHI Mexicali.

http://www.mx1.cetys.mx/noticias.php?elfolio=0000001828&eldepto=CORP&fecha_base=115977240

Cordero, M. C. (2012). Historias de vida: Una metodología de investigación cualitativa.

Revista Griot, 5(1), Article 1.

Denning, M. (2010) *The Cultural Front. The laboring of American culture in the twentieth century*. Verso: New York.

Diario Oficial de la Federación, Plan Nacional de Cultura 1995-2000, 5.3, difusión de la

cultura http://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=4871798&fecha=21/02/1996

Díaz, A. (2006) Haciendo ruido. En Serrano, A., *A razón de la nostalgia*. Universidad Autónoma de Baja California y Miguel Ángel Porrúa.

Didier, M. (2018). La profesión del músico, entre la precariedad y la redefinición.

Sociológica (México), 33 (95), 257-289.

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-

[01732018000300257&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732018000300257&lng=es&tlng=es)

Ensenada Net (14 de noviembre de 2006). Inicia Encuentro de orquestas

<https://ensenada.net/noticias/nota.php?id=9131&>

Fajardo, C. F. (2021). *El arte globalizado*: En Borja, M. Castiblanco, A. Fajardo, C.

Panorama en estudios sociales: literatura, comunicación, arte, mercado y consumo.

CLACSO. <https://www.jstor.org/stable/j.ctvtwx339.8>

González, M. (2001). La teoría de las representaciones sociales, en Marco Antonio González

Pérez y Jorge Mendoza García. *Significados colectivos: procesos y reflexiones teóricas*. México: TEC de Monterrey-CIIACSO.

Guadarrama, R. (2014). Multiactividad e intermitencia en el empleo artístico: el caso de los

músicos de concierto en México. *Revista Mexicana de Sociología*, 76(1), 7-36.

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S01882503201400010

[0001&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S01882503201400010001&lng=es&tlng=es)

Guadarrama, R. (2019) *Vivir del arte. La condición social de los músicos profesionales en*

México. México: UAM, Unidad Cuajimalpa.

Instituto de Cultura de Baja California (2022). Conócenos,

<http://www.icbc.gob.mx/Conocenos/Mexicali>

Jameson, F. (1991) El posmodernismo o lógica cultural del capitalismo avanzado.

Recuperado de: [https://ingobernable.net/wp-content/uploads/2020/05/Fredric-](https://ingobernable.net/wp-content/uploads/2020/05/Fredric-Jameson-Logica-cultural-del-capitalismo-avanzado.pdf)

[Jameson-Logica-cultural-del-capitalismo-avanzado.pdf](https://ingobernable.net/wp-content/uploads/2020/05/Fredric-Jameson-Logica-cultural-del-capitalismo-avanzado.pdf)

Jodelet, D. (1984) La representación social: fenómenos, conceptos y teoría. En Moscovici,

S. *Psicología social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas*

sociales. Buenos Aires: Paidós.

- Jodelet, D. (1991) Representaciones sociales: un área en expansión, en Páex, D., San Juan, C., Roo, I. y Vergara, A. *Sida: Imagen y Prevención, Madrid, Fundamentos*.
- Kajikawa, L. (2019) The Possessive Investment in Classical Music: Confronting Legacies of White Supremacy in U.S. Schools and Departments of Music. in Crencha, K., Harris, L. Martinez, D, & Lipsitz, G. (2019) Seeing Race Again. Countering Colorblindness across the Ddisciplines. University of California Press.
- López-Íñiguez, G. y Bennett, D. (2020) A lifespan perspective on multi-professional musicians: does music education prepare classical musicians for their careers?, *Music education research*, 22:1, pp. 1-14.
<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14613808.2019.1703925>
- Lipsitz, G (1998) Possessive Investment in White People Profit From Identity Politics, Temple: Philadelphia.
- Mallimaci, F., & Giménez, V. (2006). Historia de vida y métodos biográficos. In I. Vasilachis, *Estrategias de la investigación cualitativa* (pp. 175–212). Gedisa: Barcelona.
- Mauss, M (1973) Techniques of the body. *Economy and society*, 2:1, 70-88, DOI: [10.1080/030851473000000003](https://doi.org/10.1080/030851473000000003)
- Mexicali en la Mira (2016). Inaugura ICBC Sala de conciertos AUKA
<https://mexicalienlamira.wordpress.com/2016/07/29/inaugura-icbc-sala-de-conciertos-auka/>
- McClary, S. (2009) Afterword: The Politics of Silence and Sound (p. 149-160) en Attali, J. (2009) Noise. The Political Economy of Music. University of Minnesota Press.

- Mills, M. M. (2010). Being a musician: Musical identity and the adolescent singer. *Bulletin of the council for research in music education*, 186, 43-54. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3605116>
- Moscovici, S. (1979) *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Editorial Huemul: Buenos Aires.
- Moscovici, S. (1961/1976/2004). *La psychanalyse, son image et son public*. Presses Universitaires de France. <https://www.cairn.info/psychanalyse-son-image-et-son-public978213054681.htm>
- Moscovici, S. (1988). Notas hacia una descripción de las representaciones sociales. *European Journal of Social Psychology*, 18, 211-250.
- Prieto, J. (2014). Aprendizajes en orquestas infano-juveniles: un estudio de caso en Playas de Tijuana, Baja California. *Tesis de Maestría en Ciencias Educativas*. Instituto de Investigación y Desarrollo Educativo, Universidad Autónoma de Baja California. http://iide.ens.uabc.mx/documentos/divulgacion/tesis/MCE/2012/Jose_Mauricio_Prieto_Astudillo.pdf
- Retau, P y Lo Monaco, G. (2013) La teoría de las Representaciones Sociales. Orientaciones conceptuales, campos de aplicaciones y método. *Revista CES Psicología*, 6(1), 22-42.
- Ritchey, M. (2019) *Composing capital: classical music in the neoliberal era*. University of Chicago Press.
- Romo, R. (2011). Análisis de la política musical de México: La oferta y el consumo de los bienes musicales. *Tesis de Maestría en Administración y Políticas Públicas*. Centro de Investigación y Docencia Económicas. Disponible en <http://mobile.repositorio-digital.cide.edu/handle/11651/2275>

- Sánchez, J. (2014). *Psicología de los grupos. Teorías, procesos y aplicaciones*. McGraw-Hill.
- Schettini, P. y Cortazzo, I. (2015) *Análisis de datos cualitativos en la investigación social. Procedimientos y herramientas para la interpretación de información cualitativa*. Universidad Nacional de la Plata: Argentina.
- Servín, L. (2015). Los profesores de música de secundarias públicas en el D.F.: un primer acercamiento a su trabajo docente y sus representaciones sociales. *Tesis de maestría*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
<https://repositorio.unam.mx/contenidos/403076>
- Sistema Nacional de Fomento Musical (octubre 2020). Acerca del SNFM
https://snfm.cultura.gob.mx/acerca_de_snfm/
- Turner, J.C. (1982). Towards a cognitive redefinition of the social group. En H. Tajfel (Ed.): *Social identity and intergroup relations*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Trujillo, G. (2007). *De los Chamanes a los DJ's. Breve crónica de las artes musicales en Baja California*. Universidad Autónoma de Baja California: México.
- Vasilachis, I. (2006). *Estrategias de la investigación cualitativa*. Gedisa: Barcelona.
- Vizcarra, F. (2012) *En busca de la frontera. Y otros ensayos de comunicación y cultura*. Universidad Autónoma de Baja California: México.
- Wald, G. (2009). Los dilemas de la inclusión a través del arte: tensiones y ambigüedades puestas en escena. *Revista Oficios Terrestres*, 24, 53-63.
<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/44998>
- (2011). Los usos de los programas sociales y culturales: el caso de dos orquestas juveniles de la ciudad de Buenos Aires. *Revista Questión*, 1 (29).
<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/34393>

(2015). Proyectos de orquestas juveniles y procesos de transformación colectiva: dos estudios de caso en Buenos Aires, Argentina. *Ciências Sociais Unisinos*, 51(1), 19-31.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93838249004>

Yuni, J. A. (2005). *Mapas y herramientas para conocer La escuela* (3ra edición). Editorial Brujas: Argentina.

Zeta Tijuana (27 enero 2020). 30 años de la OBC <https://zetatijuana.com/2020/01/30-anos-de-la-obc/>

Entrevistas realizadas

Baca Ortega, Luis Enrique; Méndez Lizárraga, César Arturo; Ruelas Gómez, Iliana Andrea; Ruelas Gómez, Iliana Andrea; Tapia Urbano, Alexia; Lozano Tapia, Aleksis Arturo. (Focus group) 25 de abril 2021, por Ana Paulina Sánchez Rubio Terán (trabajo de campo), Representaciones sociales de la figura del músico en Mexicali: del capital cultural a la práctica social del trabajo.

Baca Ortega, Luis Enrique, 25 años, diseñador gráfico y trombonista (Entrevista) 3 de septiembre 2021 y 21 de noviembre 2021, por Ana Paulina Sánchez Rubio Terán (trabajo de campo), Representaciones sociales de la figura del músico en Mexicali: del capital cultural a la práctica social del trabajo.

Méndez Lizárraga, César Arturo, 27 años, médico y violinista (Entrevista) 4 de septiembre 2021, por Ana Paulina Sánchez Rubio Terán (trabajo de campo), Representaciones sociales de la figura del músico en Mexicali: del capital cultural a la práctica social del trabajo.

Ruelas Gómez, Iliana Andrea, 30 años, violonchelista y enfermera (Entrevista) 10 de octubre 2022, por Ana Paulina Sánchez Rubio Terán (trabajo de campo), Representaciones sociales de la figura del músico en Mexicali: del capital cultural a la práctica social del trabajo.

Tapia Urbano, Alexia, 22 años, arquitecta y violinista (Entrevista) 2 de octubre 2022, por Ana Paulina Sánchez Rubio Terán (trabajo de campo), Representaciones sociales de la figura del músico en Mexicali: del capital cultural a la práctica social del trabajo.

Lozano Tapia, Aleksis Arturo, 23 años, abogado y contrabajista (Entrevista) 21 de noviembre 2021, por Ana Paulina Sánchez Rubio Terán (trabajo de campo), Representaciones sociales de la figura del músico en Mexicali: del capital cultural a la práctica social del trabajo.

Mayela Piña, María Silvia; Lizárraga Murguía, Rebeca; Garduño Ruiz, Cristina Eugenia; Guajardo, Mónica. (Focus group) 16 de mayo 2022, por Ana Paulina Sánchez Rubio Terán (trabajo de campo), Representaciones sociales de la figura del músico en Mexicali: del capital cultural a la práctica social del trabajo.