

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES



El músico clásico en el Perú: entre la vocación y la profesión

Tesis para optar el título de Licenciada en Sociología que presenta:

Diana Luz Montes Alvarez

Asesora: Fanni Muñoz Cabrejo

Noviembre 2017

Lima, Perú

Índice

INTRODUCCIÓN	6
1. PAUTAS DE INVESTIGACIÓN	9
1.1 Relevancia y planteamiento del problema	9
1.2 Objetivos e Hipótesis.....	22
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN	24
2.1 Enfoques y debates de la música desde el S.XIX hasta la actualidad.....	24
2.2 Factores que influyen en la profesionalidad de los músicos.....	26
2.3 Estudios de música en el país.....	28
3. MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO	33
3.1 Identidad	34
3.2 Habitus, capital y distinción	36
3.3 Profesionalización	41
3.4 Metodología	44
4. CONSTRUCCIÓN DEL MÚSICO CLÁSICO: “Te diría que soy un músico con formación clásica porque eso determina todo”	50
4.1 Espacios para aprender música en Lima	50
4.2 Los músicos clásicos: Quiénes son	52
4.3 Convirtiéndose en músico clásico: la importancia de la familia	60
4.3.1 Músicos y su primer instrumento en el hogar	61
4.3.2 Músicos y su primer instrumento en el colegio	64
4.4 ¿Ahora tengo que dejar la música porque ya no estoy en el colegio?: Tensiones y negociaciones para construirse como músico profesional	67
4.5 Ya es algo serio: Formación del profesional de música clásica dentro del CNM	79
5. Y AHORA A TRABAJAR: PROFESIÓN DEL MÚSICO CLÁSICO EN EL CAMPO MUSICAL	89
5.1 “Músico... ¿y hay trabajo?”: campo laboral musical en Lima	90
5.1.1 Trabajos relacionados a la docencia	90
5.1.2 Trabajos relacionados a la performance	95
5.2 “Tengo trabajo de lunes a domingo”: El ejercicio profesional de los músicos entrevistados.....	102
5.2.1 Trabajos relacionados a la docencia	103
5.2.2 Trabajos orientados a la performance	113
6. REFLEXIONES FINALES	128
Bibliografía	133

ANEXO 1.....	137
ANEXO 2.....	138
ANEXO 3.....	142



El músico clásico en el Perú: entre la vocación y la profesión

Resumen:

En las últimas décadas, el Perú ha experimentado un auge en el campo de la música. Muestra de esto es el surgimiento de diversos conjuntos musicales, producciones nacionales, creación y remodelación de espacios de difusión artística, además del surgimiento de instituciones de formación musical que se han ido consolidando con los años. Este desarrollo dentro de la música y en general del campo del arte, no es un hecho aislado, sino que está relacionado con distintos fenómenos que han ocurrido en el país así como en la región. Dentro de los principales factores, se encuentra el crecimiento económico del país, el cual permitió que para el 2013 ya se contara con una expansión anual del 7%¹ y con una diversificación productiva donde también se ubicaba la música. Adicional a esto, el crecimiento económico permitió que la clase media crezca cuatro veces más que el promedio de la región, un nuevo sector con gustos diferenciados y con posibilidades de consumir y participar de las industrias culturales. A nivel regional, se experimentó la revolución tecnológica, la globalización, y el cambio y masificación de las industrias culturales, fenómenos que permitieron que la creación, difusión y consumo de producciones artísticas se expandan.

En este escenario de crecimiento del campo artístico en el país, la música es una disciplina en expansión, lo cual ha permitido un aumento y diversificación del empleo del músico, logrando su especialización y diversificación de profesionales. De esta manera, el Perú se encuentra en un escenario de democratización de la música donde prevalecen distintos géneros musicales, algo muy distinto a lo que ocurría en el siglo XIX con la élite modernizadora que promovía el gusto por la música clásica². Es en este contexto, que la investigación busca comprender la situación de un grupo de músicos en particular, aquellos que se dedican a la música clásica, buscando comprender la construcción identitaria del profesional músico clásico en un contexto de desarrollo económico, diversificación ocupacional y democratización de géneros musicales.

Para poder desarrollar la investigación, se tomó como estudio de caso al Conservatorio Nacional de Música (CNM) y a sus egresados como unidad de análisis, utilizando una metodología cualitativa y el uso de entrevistas para poder comprender su construcción identitaria mediante su trayectoria.

Los hallazgos principales giran en torno a la importancia de la *vocación* para desarrollar una *profesionalidad* que busca la *exigencia musical* durante su formación, un *habitus* socialmente construido dentro del CNM. Además, se desarrolla la importancia del *capital social y cultural* de los músicos para acceder al mercado laboral, lo que evidencia lo fragmentado e informal del campo y cómo esto influye a la representación que tienen de su quehacer profesional.

¹ Banco Mundial (2010) "Perú en el umbral de una nueva era. Lecciones y desafíos para consolidar el crecimiento económico y un desarrollo más influyente". Washington D.C.

² Muñoz, Fanni (2001) "Diversiones públicas en Lima 1890 – 1920. La experiencia de la modernidad" Perú: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

AGRADECIMIENTOS

Este documento no hubiera sido posible sin el apoyo de distintas personas a lo largo de mi etapa universitaria. Desde mi familia, quienes me apoyaron en todas las elecciones que tuve; mis amigos, quienes siempre estuvieron presentes y reconfortándome con alegría en todo mi proceso; y mis profesores, de quienes aprendí no solo qué cosa es investigar y hacer sociología, sino también la importancia del esfuerzo, la convicción de mis decisiones, y la alegría de alcanzar mis objetivos.

Quiero agradecer a mis padres y hermano por todo el apoyo que siempre me han brindado, por ellos he conseguido transitar en distintos espacios y hacer las cosas que me han apasionado. Gracias por enseñarme que vale más arriesgar que quedarse con las ganas, y que la felicidad importa más que otras cosas. Soy producto de ellos y de su esfuerzo, también de su cariño y apoyo infinito.

Quiero agradecer también a mis amigos que me han brindado su apoyo y cariño honesto a lo largo de todo el proceso de la elaboración de la tesis. Me han visto sufrir por ella, renegar y hartarme; pero también emocionarme y quererla. Gracias a las Dianas, Elianacha, Garota y Joaco; amigos queridos de la universidad, gracias por estar siempre ahí. Gracias también a Julián, mi gran amigo y confidente; siempre estuvo presente con comentarios, ocurrencias y risas; le agradezco por siempre darme ánimos y felicidad. Un agradecimiento especial también a Eduardo, quien me dio perspectiva y un mejor entendimiento del campo musical y de sus ejecutantes; le agradezco por ser tan crítico con sus comentarios, su apoyo siempre sincero, cariño y bromas, todo ha sido muy importante.

No puedo dejar de agradecer también a mis amigos de la vida, Mary, Kané, Ale, Nico y Katy; todos han estado presentes en mi proceso y han compartido mis alegrías y frustraciones. Les agradezco infinitamente todos nuestros encuentros, conversaciones, risas y preocupaciones.

Un agradecimiento muy especial a Fanni Muñoz, por confiar en mí y en mi investigación. Le agradezco por el compromiso y la exigencia de sus comentarios, así como el cariño que siempre me demostró. Le agradezco también sus enseñanzas de la vida, por mostrarme la importancia de tener metas claras y cumplirlas, y que puedo ser feliz trabajando en lo que me apasiona. Mil gracias por sus exigencias y todo su aprecio y cariño.

Finalmente, tengo que agradecer a todos los músicos que participaron en este proyecto. Me brindaron su tiempo, hospitalidad, honestidad, apoyo y cariño. Todos fueron unos grandes informantes; todos muy críticos, sinceros, preocupados y exigentes con sus respuestas. Esta investigación no sería la misma sin todos ellos, les agradezco muchísimo.

INTRODUCCIÓN

“La inspiración existe, pero tiene que encontrarte trabajando”¹

A los 13 años les dije a mis papás que quería estudiar música. En esa época ellos lo aceptaron y llevé clases de música en distintos espacios. Un año después ya sabía que me gustaba la guitarra y por iniciativa de ellos postulé al Conservatorio Nacional de Música (CNM). Ese año no logré entrar. A partir de esa experiencia decidí no parar hasta ingresar al Conservatorio en la especialidad de guitarra, y es así que luego de dos intentos más logré obtener una vacante. Fueron en total cuatro años hasta que pude ingresar, y a lo largo de ese tiempo pude ver cómo mis papás poco a poco se fueron desanimando de mi decisión de estudiar guitarra clásica de manera profesional.

Terminando mi primer año de estudios en el Conservatorio logré ingresar a la Universidad, y fue así que los dos años siguientes llevé clases en ambos lugares. Durante ese periodo me di cuenta lo difícil que iba a ser continuar mis estudios en ambos centros, por lo que decidí dejar el Conservatorio luego de tres años de estudios y abocarme a la sociología, ya que desde la carrera podría investigar diversos temas incluyendo la música. De ahí mi interés por estudiar desde la sociología esta rama de la cultura y a los profesionales de la misma.

Desde que decidí estudiar música hasta que la dejé, vi cómo familiares y amigos comenzaron animándome y poco a poco desanimándome al respecto.

¹ Pablo Picasso.

Me di cuenta que muchos no tomaban a la música como una carrera profesional y que existía mucho desconocimiento sobre la formación de un músico y la labor de los mismos. Esta experiencia ha dado como resultado la presente investigación, con la que se busca aportar conocimiento al campo de la música desde las ciencias sociales, analizando cuál es el lugar del género clásico y cómo se identifican sus músicos como profesionales en un contexto de crecimiento y expansión del campo musical.

En el país existen varias investigaciones sobre el campo de la música. La mayor parte de estos estudios son realizados por musicólogos, historiadores y sociólogos que toman a la música como un objeto de estudio, analizando cómo ha evolucionado ésta en su notación e interpretación y cómo ha sido su difusión y consumo. Sin embargo, este tipo de producciones se han realizado de manera intermitente, donde además la mayor parte de ellas no proviene de la sociología. Adicional a esto, si se analiza el caso de la música clásica, se puede identificar que si bien el género cuenta con una larga trayectoria en el país y con varios profesionales destacados, ésta no ha sido tan estudiada como la música popular². Un ejemplo de esto son las distintas investigaciones que han sido realizadas alrededor de la música tradicional andina, la cual ha sido estudiada desde la colonia; o el caso de la música chicha, que fue ampliamente analizada como género musical y como fenómeno social durante la última mitad del siglo XX. Se observa entonces que existen pocas producciones desde la sociología sobre la música clásica, donde además existen escasos estudios sobre la misma con una mirada orientada al campo profesional, lo que ha llevado a que se preste

² Música popular: todos los géneros distintos a la música clásica o académica que son atractivos para un gran público.

poca atención a sus músicos ejecutantes, un punto que será desarrollado en la presente investigación.

A diferencia de lo que ocurre en el país, a nivel internacional existe una gran cantidad de investigaciones en el campo de la música, analizándola no solo como objeto de estudio, sino también como medio para estudiar al individuo. Así, y por nombrar solo algunos, se encuentran estudios desde la sociología que analizan la relación entre la música y estructuras de la sociedad (Norbert Elías, Max Weber, Simon Frith, Pierre Bourdieu), estudios que ven a la música como un producto que se rige por las normas del mercado (García Canclini, Frederic Martel), y aquellos que analizan la música desde una perspectiva del individuo (Antoine Hennion, Howard Becker). Se observa entonces que de manera internacional se ha llegado a desarrollar y consolidar un campo de estudio sobre la música, lo que confirma la relevancia de estudiar esta área no solo como un objeto de estudio, sino también desde una perspectiva del individuo. De esta manera, con la presente investigación se busca aportar conocimiento al campo de la música desde una mirada del individuo ejecutante, analizando la profesionalización de los músicos clásicos y su construcción identitaria en un panorama de expansión musical en distintos géneros. Para esto, la presente tesis se ha dividido en cinco capítulos y sus conclusiones.

1. PAUTAS DE INVESTIGACIÓN

1.1 Relevancia y planteamiento del problema

En las últimas décadas se ha desarrollado un gran auge de la música en el Perú, surgiendo así diversos conjuntos musicales, producciones nacionales e instituciones de formación musical que se han ido consolidando con los años. Este desarrollo dentro de la música y en general de distintas expresiones artísticas, no es un hecho aislado, sino que está relacionado con el crecimiento económico del país en la última década, con la revolución tecnológica, la globalización, y con el cambio y masificación de las industrias culturales. Además, este progreso en el campo de la cultura también se enmarca en la transformación que ha tenido ésta a nivel mundial en los últimos años, que como señala el antropólogo y crítico cultural Nestor García Canclini, es producto de las nuevas innovaciones tecnológicas que han permitido el desarrollo de una nueva economía de la cultura muy ligada a la globalización (Canclini, 2012: 4), fenómeno relacionado un nuevo modelo de desarrollo, el informacional (Castells, 1995: 29). De esta manera, para García Canclini no se puede entender los productos culturales o la evolución de los mismos si se examinan en una sola dimensión; se tiene que tomar en cuenta las estructuras económicas de la sociedad, los cambios de consumo, y el acceso e interacción de los sujetos sociales (Canclini, 2012: 4).

Para poder comprender el desarrollo del campo de la cultura en el Perú, y en especial de la música, es necesario tener en cuenta las variables identificadas por García Canclini. Así, respecto al crecimiento económico, el país ha conseguido uno de los promedios más altos de la región y su incremento ha

sido gradual pese a la crisis global del 2009; lo que se demuestra en la expansión anual del 7% que se tuvo para el año 2013 (Banco Mundial, 2012:12). Sin embargo, durante el periodo 2015 – 2016, la expansión descendió al 1.64%, pero el país ya contaba con una diversificación productiva donde también se ubicaba el campo de la cultura.

Paralelamente a este desarrollo económico, la clase media del país creció cuatro veces más que el promedio de la región latinoamericana (Publicaciones Económica, 2014), donde “los sectores con ingresos considerados como “medianos” pasaron (...) de aproximadamente 25% de la población en el 2005 a sumar entre el 40% y 50% en la actualidad” (Huber, 2017:12). Este surgimiento de la denominada “nueva clase media”, ha llevado a su vez que la estructura social cambie, de la representación del triángulo que simbolizaba a un pequeño grupo que tenía mayor poder adquisitivo, a un rombo, donde existe una gran masa media con este tipo de capital, grupo que según Arellano, expresa su riqueza en su variedad de estilos de vida (Arellano en Huber 2017:13); es decir, se trata un nuevo sector con gustos diferenciados y con posibilidades de consumir y participar de las industrias culturales.

Este cambio en la estructura de la sociedad también se relaciona al crecimiento del empleo, el cual ha tenido en la última década una expansión promedio de 2.8% anual según el estudio de GRADE “Crecimiento y segmentación del empleo en el Perú, 2001 – 2011” (GRADE, 2014: 9). Para poder identificar cómo ha crecido el empleo en el país, a continuación se muestra la Tabla 1: Empleo por grandes grupos ocupacionales para los años 2008 y 2014.

Tabla 1: Empleo por grandes grupos ocupacionales para los años 2008 y 2014

Grandes grupos de empleo	Año 2008		Año 2014	
	Frecuencia	Porcentaje	Frecuencia	Porcentaje
Fuerzas armadas y policiales	106 684	0.56%	108 890	0.47%
Miembros del Poder Ejecutivo, Poder Legislativo y Cancillería	55 857	0.29%	80 912	0.35%
Profesionales, científicos e intelectuales	846 054	4.42%	1 220 648	5.24%
Técnicos de nivel medio y trabajadores asimilados	711 299	3.72%	1 094 684	4.70%
Jefes y empleados de oficina	513 422	2.68%	1 069 001	4.59%
Trabajadores calificados de los servicios personales, services, comerciantes	1 687 186	8.81%	2 858 107	12.27%
Agricultores; trabajadores calificados agropecuarios	1 886 134	9.85%	1 993 547	8.56%
Obreros, operadores de las actividades de minas, canteras	1 102 334	5.76%	1 336 200	5.73%
Obreros de la construcción, fabricantes de productos de ingeniería, de construcción, luthiers	897 052	4.69%	1 559 028	6.69%
Trabajadores no calificados de los servicios; peones agropecuarios	5 902 352	30.83%	5 807 352	24.92%
Perdidos por el sistema	5 435 803	28.39%	6 173 423	26.49%
Total de población encuestada	19 144 175	100.00%	23 301 792	100.00%

Fuente: ENAHO 2008 y ENAHO 2014.

La tabla presentada demuestra que el sector que más creció es el de *trabajadores calificados de servicios personales, services y comerciantes*, sector que del año 2008 al 2014 aumentó en casi 4%. Además, el rubro de *profesionales científicos e intelectuales* también tuvo un incremento leve de 1%, grupo en el que se encuentran los músicos. Este crecimiento del empleo está muy ligado a la evolución de la Población Económicamente Activa (PEA), donde para el 2004, la PEA consistía en 13 059.8 miles de personas; para el 2009, 14 757.7; y para el 2014, la PEA era de 15 796.9 miles de personas; un crecimiento

aproximado de un millón de personas cada cinco años (INEI, Población Económicamente Activa).

El crecimiento del empleo se ubica además en un panorama marcado por el incremento de la productividad, fenómeno en el que también han contribuido las producciones culturales. Así, para el año 2007, las actividades culturales privadas y formales ya contribuían en un 1.58% al Producto Bruto Interno (PBI) del país, sin contar con la contribución de las actividades realizadas por el gobierno ni las actividades culturales ofrecidas por organismos públicos o instituciones sin fines de lucro.³

Este nuevo escenario del país marcado por el crecimiento económico y la emergencia de las nuevas clases medias con posibilidad de consumo, posibilitó el surgimiento de una nueva economía en el campo de la cultura. Muestra de esto es la aparición de espacios y proyectos relacionados al circuito del arte, especialmente de la música. Se puede nombrar dentro de este grupo a los teatros, muchos de los cuales se remodelaron como el caso del Teatro Municipal de Lima (2012), o la creación de otros como el Teatro La Plaza (2003), la Asociación Cultural Plan 9 (2008), el Colectivo Teatral Vía Expresa (2011), y el Gran Teatro Nacional (2012). Asimismo, como señala Malcolm Malca en su tesis “La gente dice que somos teatro popular, referentes de identidad en la práctica teatral de la zona periférica de Lima Metropolitana”, en los últimos años se visibilizaron agrupaciones de teatro en zonas periféricas de Lima que ya existían desde los años 90, como el caso de los grupos “La Gran Marcha de los

³ Esta cifra tampoco contabiliza el gasto que realizaron los hogares en actividades, bienes y servicios culturales; tampoco contabiliza la contribución de sitios patrimoniales importantes como Macchu Picchu, ya que este como otros espacios patrimoniales, se encuentran gestionados por una entidad pública. De incluir los sitios gestionados por el gobierno, el aporte al PBI sería mucho mayor. (Ministerio de Cultura, 2015: 15 - 16)

Muñeques” (Comas), “Arenas y Esteras” (VES), y el grupo “Vichama” (VES) (Malca, 2008:51); todos espacios que si bien se dedican al teatro, también funcionan como plataformas donde se difunde la música. Asimismo, con relación a otros espacios que permitieron la difusión de esta rama del arte, se encuentran los proyectos orientados a conciertos masivos. Dentro de los principales realizados en Lima y enfocados a un género específico están Rock en el Parque, Vivo X el Rock, Lima Indie Fest, Lima Metal Fest, entre otros. En paralelo, han surgido y consolidado conciertos orientados a un público más especializado, como el Festival Internacional de Guitarra realizado por el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA), el Festival de Flauta, el Festival de Jazz, entre otros; todos enfocados directamente a la distribución y consumo de la música. En este punto es importante señalar que los conciertos mencionados y otros se han realizado gracias al surgimiento de la Ley N°29168 “Ley que promueve el desarrollo de espectáculos públicos no deportivos”⁴, mediante la cual se reduce considerablemente los impuestos para traer artistas del extranjero y montar conciertos, lo que contribuye al desarrollo del campo de la música. Adicionalmente, y debido al crecimiento del campo musical, han surgido en los últimos años instituciones y universidades que buscan formar músicos de manera profesional, fenómeno que demuestra la creciente demanda por la carrera. Entre los principales espacios se encuentra la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC)⁵, así como academias privadas que dictan talleres orientados a la materia.⁶

⁴ Ley N° 29168: 20 de diciembre del 2007, Diario Oficial El Peruano.

⁵ La Escuela de Música de la PUCP se funda en el 2013, mientras que la carrera de música en la UPC, surge en el 2010.

⁶ Sobre los espacios dedicados a la enseñanza musical se ampliará en el Capítulo 4 y 5.

Esta nueva economía en el campo de la cultura y en específico de la música dentro del país, se ha visto influenciada además por el crecimiento de las industrias culturales en la región. En este sentido, García Canclini señala que “el internet, la digitalización y la innovación tecnológica están influyendo en la creación, producción, consumo y distribución de una variedad de servicios, objetos y productos culturales” (García Canclini, 2012:112); un cambio que ha logrado que distintas producciones se visibilicen, tengan demanda, se busquen replicar en distintos espacios y aumenten sus inversiones. Es así que el autor señala que mientras en otro tiempo las nociones claves para el análisis cultural eran la *identidad, patrimonio y nación*; en la actualidad aumentan los discursos ligados a la *producción industrial de la cultura vinculado con públicos, mercados, inversiones y comercio* (Canclini, 2006: 29).

Se observa entonces que la música es una disciplina en expansión en el país, donde el contexto económico, los cambios en el mercado y la influencia de las industrias culturales, han permitido un aumento y diversificación de la oferta en el campo, lo que ha contribuido a que el empleo de los músicos también se diversifique y se logre una especialización de sus profesionales.

Ya señalado el contexto que permitió el crecimiento del campo musical en el país, es importante identificar a sus protagonistas y cómo se relacionan estos en el campo. En la actualidad existe una gran cantidad de agrupaciones musicales y músicos solistas que interpretan distintos géneros, desde aquellos que son autogestionarios, hasta los que se insertan en el circuito de producción, distribución y consumo; se trata de un espacio donde géneros distintos a la música clásica han adquirido mayor visibilidad y se promueve su escucha. Nos encontramos así en un escenario de democratización del campo musical, donde,

a diferencia de lo que ocurría en el siglo XIX con la élite modernizadora que promovía el gusto por el género clásico (Muñoz 2001), en la actualidad existe una nueva clase media con gustos diferenciados y lógicas de distribución y consumo distintas a las del siglo XIX; fenómeno que ha permitido la convivencia y promoción de distintos géneros musicales, dejando a la música clásica para un consumo reducido.

Para comprender cómo ha crecido el campo de la música en el país, es importante utilizar la información disponible con relación al mismo. De esta manera, según la Encuesta Nacional de Hogares del 2014 (ENAH 2014), 3260 personas del total de entrevistados se identificaron como *compositores, músicos o cantantes* a nivel nacional, es decir, el 0.014% de la muestra. Con relación a la misma encuesta correspondiente al año 2008 (ENAH 2008), las cifras indican que las personas que se identificaron como *compositores, músicos o cantantes* para ese año fueron solo 425 personas a nivel nacional, es decir, el 0.002% del total de entrevistados; casi la décima parte del resultado obtenido en la encuesta del 2014. A continuación se presenta una tabla donde se muestra cómo creció la identificación de los músicos del año 2008 al 2014.

**Tabla 2: ¿Cuál es la ocupación principal que desempeñó?
Encuesta 2008 y 2014 (ENAH)⁷**

Ocupación	2008		2014	
	Frecuencia	Porcentaje	Frecuencia	Porcentaje
Músicos	425	0.002%	3 260	0.014%
Otras actividades	15 279 190.70	74.412%	17 125 108.60	73.493%

⁷ La pregunta correspondiente a “¿Cuál es la ocupación principal que desempeñó?” está codificada según la Clasificación Internacional Uniforme de Ocupaciones-Revisada: CIUO-88. La tabla original está compuesta por el código 11 hasta el código 987, representando cada uno a un tipo de ocupación.

El código 272 corresponde a las ocupaciones relacionadas a la música; engloba las siguientes ocupaciones: compositores, cantantes de distintos géneros, músicos de distintos instrumentos, armonistas, adaptador musical, corista, director de coros y director de orquestas.

Ocupación	2008		2014	
	Frecuencia	Porcentaje	Frecuencia	Porcentaje
Datos perdidos	5 253 545.35	25.586%	6 173 422.65	26.493%
Total	20 533 161.10	100.000%	23 301 791.30	100.000%

Fuente: ENAHO 2008 y 2014.

Comparando las cifras correspondientes a los años 2008 y 2014, se observa que los músicos han aumentado de manera bastante significativa en el periodo de siete años (90%). Este crecimiento exponencial en las cifras puede deberse a que por un lado, efectivamente han aumentado los músicos en el país, o - y sin ser excluyente- que en la actualidad existe mayor visibilización de la profesión y por lo tanto más personas que trabajan en la música han llegado a identificarse como músicos. Sin embargo, si bien las cifras del 2014 pueden ser más fiables que las del 2008, es necesario tener en cuenta las limitaciones que aún tienen los censos al indagar por este tipo de ocupación, ya que muchos músicos aún no se identifican como tales porque tienen un segundo trabajo que puede ser más rentable, motivo por el que pueden llegar a ser considerados como principales. Además, también es necesario señalar que existe una gran cantidad de músicos que operan en la informalidad, por lo que no entran en la PEA y dificulta aún más su identificación.

Otra dificultad que se tiene para cuantificar cómo se ha transformado el campo de la música es que, como señala el sociólogo Santiago Alfaro en su artículo “La industria peruana de la música en tiempos digitales”, gran parte de los procesos musicales se dan por medio de la red y las nuevas tecnologías de la información y comunicación (TIC), plataformas que han traído cambios en la manera de producir, distribuir y consumir música en el país en los últimos años (Alfaro, S/F). Estas nuevas plataformas permiten un intercambio de información de manera casi inmediata y es difícil su cuantificación y control, motivo por el cual existen

producciones “piratas” que no permiten conocer las cifras reales de la circulación y consumo de productos musicales.

De esta manera, el crecimiento en el campo de la música es un fenómeno visible, pero que por sus características de distribución y consumo y de su legitimidad frente a otras profesiones, se dificulta su cuantificación. Así, para obtener información respecto al tipo de servicios que se brindan en torno a la música, se hizo una búsqueda rápida en la red y se encontró páginas que ofrecen servicios de música que permiten dar cuenta de un sector que no es pequeño y que además es altamente especializado. Estas brindan información de músicos según la ocasión, ya sean mariachis, grupos de salsa, orquestas de cámara, bandas, entre otras; y además solicitan profesionales según requisitos específicos: músicos punk, músicos charanguistas, músicos cristianos evangélicos, etc.⁸ Se trata entonces de un espacio en crecimiento que ha traído cambios en el mercado y que tiene nuevos requisitos para sus profesionales.

En este escenario de crecimiento del campo de la música y donde prevalece el consumo y oferta de diversos géneros, surge la pregunta por cómo se ubica la música clásica y los músicos que la ejercen, puesto que es un género que ha dejado de tener el valor simbólico que ostentaba y es consumido además por un grupo reducido.

Para comprender cómo se ha desarrollado el consumo de la música clásica, es importante reconocer que éste se encuentra muy ligado a la

⁸ La mayoría de servicios se pueden encontrar en las Páginas Amarillas en línea y en Facebook, espacio donde no solo se ofrecen conciertos, sino también existen grupos cerrados de músicos en las que intercambian recomendaciones y se compran y venden instrumentos. Adicionalmente, existen otros sitios web exclusivas de grupos que ofrecen sus servicios, como “Mariachi México Típico” o “Mariachi Virgen del Rosario”; así como páginas orientadas al servicio de bodas, donde también cuentan con servicios de música en vivo.

estructura social de una época y al gusto de un grupo de poder. Si nos remontamos a los músicos más reconocidos internacionalmente del género como Mozart y Beethoven, éstos dependían del mecenazgo de la época, ya que en Alemania como en Francia, “las personas que desarrollaban su actividad en este ámbito todavía dependían en gran medida del favor del mecenazgo y, por tanto, también del gusto de los círculos aristocrático-cortesanos” (Elías, 1991: 22). Así, las producciones que se consideraban valiosas o legítimas eran aquellas que los grupos de poder designaban como tales, como el caso de la ópera para la época de Mozart y Beethoven (Ídem: 42).

En el Perú y durante la colonia sucede algo similar, lo cual se puede identificar en los testimonios de la época escritos por españoles, criollos y viajeros. Así, estos documentos muestran que en el periodo ya existían apreciaciones valorativas de las obras musicales basadas en distinciones entre el *entendido y su música*, y la *música del pueblo*, término que según el historiador Juan Carlos Estenssoro aparece por primera vez y con sentido despectivo durante la época (Estenssoro, 1986; 26). Cabe señalar que en la colonia, el grupo de poder buscó inculcar la música traída de Europa, como las danzas españolas y francesas, considerando a las demás expresiones como poco valorativas. De esta manera, al igual que lo sucedido en la época de Mozart y Beethoven, el grupo de poder era el que clasificaba la música y mantenía la distinción entre lo que se consideraba “alta cultura” y la baja, una diferenciación que continuó incluso después de la época colonial y bajo la cual se realizó una serie de reformas.

Ya para la época republicana, y bajo la premisa de difundir la “alta cultura” y lograr un país más moderno, se funda en 1908 el Conservatorio Nacional de Música (CNM), la primera gran institución que brindó clases de música

principalmente a estudiantes provenientes de clases altas. La creación del CNM se encuentra además relacionado a las transformaciones que sufrió la ciudad de Lima a finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, que como señala Muñoz en su texto “Diversiones públicas en Lima 1890-1920. La experiencia de la modernidad”, durante esa época se produjo una serie de transformaciones en la ciudad bajo el proyecto de la modernización, con lo que se buscaba que el país integre la dinámica de la modernidad europea (Muñoz, 2001:35). Se buscó así no solo renovar la fachada de toda la ciudad (infraestructura) y lograr desarrollo tecnológico, sino también poner en marcha un proyecto cultural promoviendo el teatro, la ópera italiana, el ballet romántico y la instrucción pública de hombres y mujeres bajo la perspectiva de lo que se consideraba una ciudad moderna; se buscó formar a un individuo burgués para integrar al país a la dinámica de las “naciones ricas y desarrolladas” (europeas) (Ídem: 45), proyecto que pudo realizarse gracias a la bonanza económica de la época. El surgimiento del Conservatorio se enmarca en este proyecto modernizador, donde se buscó formar a un tipo de profesional en particular, aquel que respondía al gusto hegemónico musical de la época, la música clásica.

Si bien la música clásica consistía en el género hegemónico de la época, ésta no era popular y pese a los intentos de colocarla como el referente principal para los consumidores, la sociedad peruana tenía otros géneros como sus favoritos, gustos que continuaron para el siglo XX y XXI. Este es el caso de la música criolla, la cual fue ampliamente producida y consumida por los sectores populares de la ciudad de Lima a inicios del siglo XX; o la música andina, que para la década del cincuenta también comenzó a ser más difundida y consumida como consecuencia de la migración (Llórens Amico, 1983: 15 - 26).

De igual manera, eran muy populares géneros foráneos como el tango y el swing, los cuales fueron parte de la música de moda que llegó al país desde inicios del siglo XX con los fonógrafos y el cine, novedades que fueron traídas de Estados Unidos (Ídem: 36 - 40). La llegada de estas invenciones y la aparición de la televisión en el país permitieron además el surgimiento de otros géneros en la capital, como el caso de la música pop y rock, los cuales influenciaron a varios grupos musicales durante la década del 60 y 70 (Torres Rotondo, 2009). Surgen así varias bandas influenciadas por géneros como el jazz, latin soul, soul y fusión. Se trató de bandas de rock como los Belking's, Los York's, Traffic Sound, Los Mad's, Telegraph Avenue, entre otros; grupos que componían generalmente canciones en inglés y con nombres en el mismo idioma. Este fenómeno ejemplifica lo señalado por Arjun Appadurai en su texto "La Aldea Global", quien sostiene que con la globalización se ha modificado la forma de recibir información de diferentes regiones y ha permitido anhelar y replicar otras realidades, seguir a unos "otros" imaginados; fenómeno que influyó en el campo de la música y que permitió su crecimiento y fusión en la región (Appadurai S/F).

Por otro lado, surgieron géneros como producto de fusiones de música peruana, como el caso de la música chicha; género que se consolida para las décadas de los 80 y 90 y que continúa vigente en el 2000 con la fusión chicha-tecnocumbia (Quispe, 2000: 119 – 121). Se trató de un género que rápidamente llegó a expandirse en todo el país y que tuvo una fuerte aceptación.

Se observa entonces que, a diferencia de lo que ocurría en la época colonial y principios de la República donde el género más consumido y con mayor legitimidad era la música clásica por ser considerada como parte de la alta cultura, desde el siglo pasado, el género es superado por otros nuevos y fusiones

que se han ido consolidando por fenómenos como la globalización y la migración, una situación que ha aumentado en los últimos años debido al crecimiento económico, el surgimiento de nuevas clases medias con gustos diferenciados, y al cambio dentro del campo de la cultura. En este contexto surge la pregunta por cuál es el lugar que ocupa la música clásica y cómo se perciben sus músicos, en un espacio donde existe mayor difusión y consumo de distintos géneros musicales y la noción de alta cultura entra en disputa. Se trata de un espacio donde existe lo que Mario Vargas Llosa denomina *la democratización de la cultura*, un fenómeno que ha erradicado al campo como patrimonio de una élite y pasa a ser concebido bajo un discurso más antropológico; cultura se considera como todas las manifestaciones de una comunidad (Vargas Llosa: 2012, 34 – 35). En la actualidad prevalece entonces lo que se conoce como *omnivorismo cultural*, el consumir de manera legítima una amplia gama de productos que pueden ser muy diferentes entre sí. De esta manera, como señala el sociólogo y filósofo Zygmunt Bauman en su texto “La cultura en el mundo de la modernidad líquida”, “se trata de consumir desde música clásica hasta música heavy metal, “un mordisquito de esto, un bocado de aquello, hoy una cosa, mañana otra. Una mezcolanza...” (Bauman, 2011: 9). La época donde se buscaba legitimar la “alta cultura” y a la música clásica como su mayor representante ya no existe; por el contrario, en la actualidad lo que existe es la confluencia de varios géneros.

Ante este escenario de desarrollo económico, diversificación ocupacional y democratización de los géneros musicales que se difunden, la presente investigación busca comprender cuál es el lugar de la música clásica y cómo sus músicos construyen su identidad, información que se analizará tomando en cuenta la trayectoria de los músicos y su inserción laboral, elementos

importantes para la construcción identitaria. Además, teniendo en cuenta que la mayor parte de investigaciones del campo de la música en el país provienen de la historia y de la musicología, y donde aquellas que provienen de las ciencias sociales se centran en la música como un objeto de estudio y poco se ha investigado desde la perspectiva del individuo, la presente investigación busca aportar conocimiento sobre los individuos ejecutantes, los músicos y su profesionalidad.

1.2 Objetivos e Hipótesis

Objetivo General

Identificar y analizar la construcción identitaria del músico clásico en Lima entre los años 2014 y 2016, en un contexto de cambio, crecimiento, y confluencia de diversos géneros en el país.

Objetivos Secundarios

1. Identificar y analizar cómo los músicos ejecutantes de la música clásica construyen su identidad frente a la convergencia de otros géneros.
2. Identificar y analizar cómo influye para los músicos clásicos la formación recibida dentro del CNM en su construcción identitaria.
3. Identificar el mercado laboral de la música y las formas de acceder al mismo por parte de los músicos clásicos frente al surgimiento y convivencia democrática de distintos géneros.

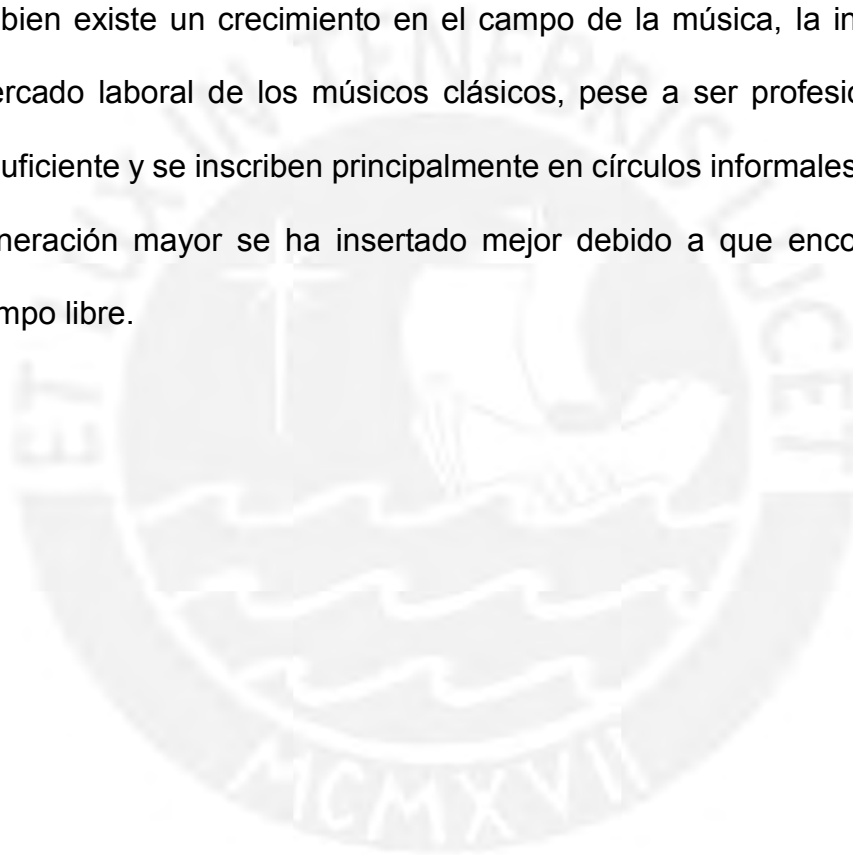
Preguntas de Investigación

1. ¿Cómo ven los músicos clásicos su oficio en relación a músicos de distinta formación?

2. ¿Cuáles son los elementos que influyen en la construcción identitaria del músico clásico como profesional?
3. ¿Cómo se identifican los músicos clásicos?

Hipótesis

1. La construcción identitaria de los músicos clásicos transita entre una identificación profesional y vocacional, enfatizando más en lo vocacional, debido a que su inserción al mercado laboral es principalmente informal.
2. Si bien existe un crecimiento en el campo de la música, la inserción al mercado laboral de los músicos clásicos, pese a ser profesionales, es insuficiente y se inscriben principalmente en círculos informales, donde la generación mayor se ha insertado mejor debido a que encontraron el campo libre.



2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Desde la sociología se ha abordado el campo de la música con distintos enfoques, desde la teoría de Max Weber con la división del trabajo, hasta estudios como los de Antoine Hennion que se enfocan en el individuo y su experiencia particular. Al ocuparse la investigación sobre la construcción identitaria del músico clásico, es importante considerar la profesionalidad del mismo, por lo que el presente capítulo aborda textos que permiten comprender cómo ha evolucionado la apreciación de la música a lo largo del tiempo y cuáles son los factores importantes en la formación de un músico profesional. En ese sentido, se ha dividido el presente capítulo en tres subcapítulos: (i) Enfoques y debates de la música desde el S.XIX hasta la actualidad, (ii) Factores que influyen en la profesionalidad de los músicos, y (iii) Estudios de música en el país y su relación con la identidad.

2.1 Enfoques y debates de la música desde el S.XIX hasta la actualidad

La especialista argentina en educación, Silvia María Carabetta, señala en su texto “Educación musical y diversidad” cómo en el contexto de la modernidad y con el esfuerzo positivista por desarrollar objetividad en las ciencias, se buscó consolidar a la música como un tipo de conocimiento capaz de ser racionalizado y de valorarse en base a sus características estéticas. La autora sostiene que este marco de pensamiento influyó en la educación musical, donde se tuvo a la experiencia estética como lo central en la música, lo que significaría aproximarse a ella solo a través de sus elementos constituyentes: melodía, ritmo, timbre, forma, etc. (Carabetta, 2011: 18 – 19). Sin embargo para los años 90, surgen debates que ponen en cuestión este pensamiento y se consolidan nuevas

propuestas lideradas por el filósofo John Dewey, las cuales tenían como eje central la experiencia de los sujetos y el goce perceptivo que tienen cuando consumen o producen música; el valor de una obra de arte deja de ser inherente a los sonidos mismos y se convierte en “un acto constructivo en el que las personas y grupos dan significado y valor a diversas experiencias” (*Ídem*: 19). Este paradigma de apreciación musical continúa en el siglo XX con estudios de los sociólogos Simon Frith y Antoine Hennion, quienes sostienen que para entender el valor estético de una obra se debe ver más allá de ella y guiar la mirada hacia el sujeto. Frith sostiene que el valor estético de una obra musical se encuentra relacionado a las funciones sociales de la misma y no a las características propias que posee (Cruces, Francisco y otros (eds), 2001: 413 – 435). Hennion en el mismo sentido, sostiene que para analizar el valor de una obra es necesario desacralizarla y volcar la mirada al sistema de creencias de los sujetos que producen o consumen música, analizando de esta manera los significados que tienen las obras para los sujetos (Hennion, 2002: 120). Se muestra entonces que el valor de una obra musical no se basa en sus características propias como duración, melodía o ritmo; sino más bien en lo que logra producir en sus oyentes y la relación que genera con los mismos, una característica que el etnomusicólogo peruano Julio Mendívil resume de la siguiente manera:

Concebir la música como un sistema tripartito- sonido, comportamiento y conceptos- nos lleva a entender que su significado no se encuentra solamente en las estructuras sonoras, en la música como música, sino en la actividad social y cultural mediante la cual los individuos la producen en un espacio y en un tiempo dados (Mendívil, 2016: 26)

Pese a los nuevos debates en torno a la estética de la música, Carabetta considera que aún existe una fuerte tendencia en formar a educadores musicales

de los conservatorios bajo la tradición de estética pura, lo que posiciona a la música clásica como el único género que posee un verdadero valor artístico y es digna de ser enseñada. De esta forma, se establece una jerarquía musical donde la música clásica ocupa la cúspide y a partir de ella se van ubicando todas las otras manifestaciones musicales (Carabetta, 2011: 20). Este punto es importante en la investigación, ya que brinda un tipo de *profesionalización* históricamente difundido para los músicos clásicos.

2.2 Factores que influyen en la profesionalidad de los músicos

Entre las investigaciones sobre la *profesionalidad* del músico, destacan aquellas que desarrollan el proceso anterior al aprendizaje de su oficio y al desarrollo del mismo como periodos claves para adquirir herramientas y formar su identidad profesional. A continuación se presentan algunas producciones internacionales que desarrollan el tema.

El sociólogo y economista holandés Hans Abbing en su texto “Why Artist are Poor?” analiza por qué es que las personas siguen estudiando carreras artísticas a pesar de ser consideradas poco rentables. El autor se pregunta qué hace que los jóvenes elijan este tipo de profesiones cuando estas actúan casi como una lotería, una apuesta por su carrera (Abbing, 2002: 115). Abbing señala que existe un pequeño grupo de músicos o artistas que pueden ganar mucho dinero a comparación de otras carreras trabajando en espacios privilegiados como óperas o grandes teatros; pero al mismo tiempo, la mayoría de artistas tienen un ingreso promedio por debajo del común e incluso necesitan recurrir a un segundo trabajo (Ídem: 165 – 166). Para el autor, el primer grupo, el de pocos artistas que ganan mucho dinero, actúa como una motivación para aquellos que desean seguir una carrera artística, pensando que el mercado se comporta así

para todos. Sin embargo, el autor señala que los incentivos externos como el dinero no son los que finalmente motivan al artista, sino que se trata de un grupo de profesionales que valoran más su prestigio o satisfacción personal, lo que hace además que se encuentren más predispuestos a recibir sueldos bajos (Ídem: 123). De esta manera, a luz de lo señalado por Abbing, se puede identificar un tipo de *profesionalidad* marcado por el sentido de vocación, lo que podría considerarse como el principal factor que hace que los músicos sigan su profesión.

Por otro lado, existen investigaciones que desarrollan la inserción laboral de los músicos analizando la estrecha relación que existe entre esta etapa y su proceso de formación. Uno de estos estudios es el realizado por el investigador de música español Josep Villar Torrens, quien señala la deficiencia que tienen los espacios de formación musical al no incluir las herramientas necesarias para que un músico se pueda desenvolver de manera eficiente en distintos espacios musicales. Así, indica la necesidad de reconocer a la música como un conjunto de procesos que involucran la producción, circulación y recepción de obras musicales, donde intervienen una gran cantidad de profesionales ligados a la música, los cuales son opacados por otras ocupaciones más reconocidas como compositor o intérprete (Vilar Torrens, 2008: 342). Para el autor, el sistema educativo solo enfatiza en herramientas y profesiones ligadas a la composición, la interpretación, la investigación y la docencia, dejando de lado otras profesiones que cuentan con herramientas útiles para el desempeño eficaz dentro del campo musical actual, como los managers, técnicos de sonido, especialistas en derechos de autor, editores, etc. Es decir, los espacios formativos para los músicos no brindan todas las herramientas necesarias para

que éstos puedan desenvolverse de manera eficaz en los distintos puntos de la cadena musical, por lo que resulta necesario que las universidades y conservatorios fortalezcan sus planes de estudio (Ídem: 341 – 350).

En la misma línea, el investigador musical español Rafael Polanco sostiene que los estudiantes no sólo no reciben las herramientas necesarias para afrontar un mercado laboral de la música que pide profesionales con perfiles nuevos, sino que no cuentan con la orientación necesaria para conocer a lo que se enfrentan una vez acabados sus estudios. Así, el autor sostiene que la orientación cumple un papel importante en la formación de los músicos, ya que permite que los estudiantes se conecten con la realidad del mercado laboral y tengan un proceso educativo exitoso, aportando madurez vocacional a través de estrategias básicas: reflexión personal sobre su proyecto de futuro, y el conocimiento del entorno académico y profesional (Polanco, 2013).

2.3 Estudios de música en el país

Con relación a los estudios de música realizados en el país, gran parte de las investigaciones sobre el tema han sido hechas por musicólogos, etnomusicólogos e historiadores, quienes han logrado recopilar una gran cantidad de información sobre distintas épocas y su impacto. Sin embargo, la mayoría de investigaciones se centran en la música como un objeto de estudio y se ha prestado poca atención a los músicos ejecutantes y las relaciones entre los mismos, lo que podría deberse a que son pocos sociólogos y antropólogos los que han desarrollado el tema.

Con relación a las producciones que analizan cómo se ha investigado la música en el país, el sociólogo y musicólogo Raúl Renato Romero en su texto “Investigación musical e identidad nacional en el Perú” (2008), señala que dentro

de las ramas más estudiadas y con mayores publicaciones, se encuentra la música tradicional andina, género musical que incluso fue estudiado por los cronistas de la temprana colonia (Romero, 2008:19). El autor indica que los comienzos del siglo XX fue la etapa donde existió mayor investigación de la música andina y en la que se desarrollaron investigaciones influenciadas por el indigenismo y subordinadas a la construcción de una nacionalidad (Ídem: 20). Esta etapa se abandonó al poco tiempo, ya que se dejó de lado las corrientes indigenistas y se pasó a investigaciones más ligadas a la descripción y análisis de los contenidos musicales, tipo de investigaciones que proliferaron en los años 70 junto con las investigaciones antropológicas. Para la década del 80, los estudios musicales sufrieron un gran cambio por la experiencia etnográfica; antes de ella, los estudios podían ser realizados con datos de segunda mano, para luego partir necesariamente de fuentes confiables y a partir de trabajos de campo. Dentro de la producción de esta época, la música chicha fue la más estudiada, con especial énfasis en su impacto como fenómeno social producto de las migraciones (Ídem: 22).

Como señala Romero, dentro de las investigaciones más actuales están aquellas orientadas a la música *chicha*. Sobre este género, se encuentra la investigación realizada por el sociólogo Arturo Quispe Lázaro (2000), quien analiza la música para explicar procesos como la globalización y los efectos de la misma sobre la cultura del país. De esta manera, el autor sostiene que gracias a la globalización, la música chicha evolucionó en otros géneros como la cumbia y tecnocumbia, lo que nos ubica como receptores no pasivos, sino como agentes activos que mediante un flujo de información llegan a conocer y anhelar posibilidades impensadas por no ser vividas en nuestra localidad (Quispe, 2000).

Con relación a otras investigaciones actuales, están las orientadas a géneros como el *punk* y el *rock*, producciones que han sido elaboradas principalmente por historiadores, economistas, antropólogos y músicos relacionados a la escena. Respecto al *punk*, el país cuenta con varias investigaciones actuales en las que se analiza al género como promotor importante de un movimiento cultural (Huamaní, 2010; Torres Rotondo, 2012; Bazo, 2017; Greene, 2017). Estas investigaciones relatan principalmente el desarrollo de un movimiento cultural como el de *Kloaka*, el cual logró recoger en la década del 80 el desencanto de jóvenes hacia la política y al orden establecido, lo que los llevó a postular un orden contestatario y contracultural (Huamaní, 2010: 225 - 228). Por otro lado, también están producciones relacionadas al *rock* en el país (Rotondo, 2009; Cornejo, 2014; Daniel F., 2007), investigaciones que relatan principalmente cómo se formaron grupos musicales desde la década de los 50's y sus estrategias para consolidarse dentro de la escena de la época. Al respecto, se puede encontrar el texto publicado por uno de los artistas más reconocidos de la escena subterránea, Daniel F. (S/F), quien relata en su texto "Los Sumergidos Pasos del Amor (el escenario de las ocasiones perdidas). Breve reporte sobre el Rock Subterráneo Limeño y el Panorama de la Música Alterna", cómo la música *rock* llegó al país y se consolidó en la década del 60, un fenómeno que se detuvo brevemente en los 70's debido al gobierno militar, etapa que marcó un hito para el desarrollo del *rock* subterráneo y para sus exponentes (Daniel F., 2007).

Con relación a las investigaciones sobre la música clásica, durante los años 80 se produjeron estudios que abarcaban la época colonial y republicana. La obra del historiador Juan Carlos Estenssoro, "Música y Sociedad Coloniales.

Lima 1680 – 1830”, es un ejemplo de la producción de esta época y de una amplia investigación. El autor presenta el desarrollo musical de la Lima colonial y realiza un análisis de cómo fue evolucionando la apreciación de la música y los modelos de la época en base a una recopilación de textos españoles, criollos y de viajeros. Identifica que la música se trataba principalmente de un repertorio español europeo que ya tenía presencia desde el siglo XVI en teatros, óperas y comedias líricas que eran parte de las grandes fiestas coloniales. Además, señala que a partir de la llegada de la Ilustración se “comenzó a dividir al público entre uno “culto” que defiende sus gustos y pretenden implantarlos por considerarlos superiores; y uno “ignorante”, llegándose a publicar incluso instrucciones sobre la manera correcta de comportarse en el teatro (Estenssoro, 1989: 31 - 51).

Con relación a producciones más actuales sobre la música clásica, se pueden encontrar aquellas en las que se analiza el género y su relación con la identidad nacional. Dentro de las más importantes, está la realizada por la musicóloga peruana Clara Petrozzi, “La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades en la diversidad” (2009), donde señala que la poca interpretación y difusión del género clásico se debe principalmente a que éste no se considera como parte de la identidad nacional. Así, la autora señala la necesidad de comprender que el país es una sociedad multicultural, donde no sólo existe un tipo de música peruana, sino varias tradiciones musicales que coexisten y luchan, reflejando jerarquías y grupos sociales (Petrozzi, 2009:303). En la misma línea, la producción realizada por el músico e investigador peruano Javier Echeopar (2008) menciona la importancia de estudiar todas las expresiones musicales en el país, ya que contribuyen a tener una visión pluricultural en la

enseñanza. Así, sostiene que investigar y conocer los distintos géneros musicales en el país permite que se tengan programas educativos a nivel nacional de manera horizontal, donde no sólo se llegue a estudiar la música clásica europea por considerarse más valiosa, sino también toda la música del país (Echecopar, 2008: 11).

Finalmente, en el plano del progreso de la música clásica en el país, Clara Petrozzi (2009) señala que parte de las limitaciones para desarrollarnos en el género se debe a que poco se fomenta la formación profesional de músicos para interpretar música peruana y contemporánea. Además, también existen problemas en la formación de los músicos, ya que solo existe un conservatorio y las vacantes para el mismo son limitadas. Adicional a esto, la formación en la música clásica requiere de un alto grado de especialización, por lo que es necesario subvención económica, instituciones propias dentro del campo y un público que la consuma para que el mismo pueda progresar (Petrozzi, 2009 154-155).

3. MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

En el capítulo anterior se presentaron las principales investigaciones realizadas dentro del campo de la música, señalando los enfoques y debates que existen con relación a la temática en la actualidad, los factores que influyen en la *profesionalidad* de los músicos, y las principales investigaciones en el país que guardan estrecha relación con la identidad.

En el presente capítulo se muestra el marco teórico y la estrategia metodológica utilizada para responder al problema de investigación, para lo cual la presente sección se divide en cuatro apartados: (i) Identidad, (ii) Conceptos transversales: Capital, Habitus y Distinción, (iii) Profesionalización, y (iv) Metodología.

Respecto al marco teórico, es importante señalar que al centrarse la presente investigación en la música como profesión, existen dos importantes entradas al tema, desde el enfoque estructural de Pierre Bourdieu; y el enfoque de Howard Becker, quien desde el interaccionismo simbólico estudia también la temática de la música. Bourdieu parte de la metáfora de *campo* para referirse al mundo social y a las relaciones que existen dentro del espacio del arte, el cual está conformado por actores que se diferencian en base al tipo de capital que poseen (cultural, económico o social), lo que además genera que exista una dominación entre ellos (Bourdieu, 1990). Por otro lado, Becker propone el concepto de *mundo del arte*, el cual consiste en una red de personas que cooperan de forma organizada para lograr determinado producto, las cuales no necesariamente son conscientes de su aporte a determinado mundo (Becker, 2008:17). La principal diferencia para comprender a ambos autores, es que mientras Bourdieu plantea

que el *campo* es un espacio cerrado y existe una manera legítima de hacer las cosas determinada por las personas que poseen mayor capital; para Becker, el *mundo del arte* se trata de un espacio abierto y en el cual distintas personas pueden participar de manera cooperativa para lograr un producto, donde además éstas tienen que prestar atención a los demás para ir ajustando sus actividades (Ídem, 40 – 46). En ese sentido, al centrarse la presente investigación en la construcción identitaria de los músicos clásicos, se partirá de la teoría de Bourdieu, ya que ésta permite comprender cómo este grupo de profesionales se definen en contraposición al resto, donde confluyen relaciones de dominación y legitimidad según los capitales que poseen.

Por otro lado, también es importante señalar que el presente marco teórico ha considerado aportes de las ciencias sociales y de la lingüística para definir los conceptos de *identidad* y *profesionalización*, los que ayudaron a analizar la construcción de la identidad de los músicos clásicos.

Respecto a la metodología, se utilizó la estrategia cualitativa en base a un estudio de caso, el CNM, tomando a sus egresados como unidad de análisis.

3.1 Identidad

Para definir el concepto de identidad, se ha tomado en cuenta los aportes realizados por los sociólogos Francois Dubet (1989), Stuart Hall (1996) y Zigmund Bauman (1996), así como lo señalado por Andrea Rodó (1987) desde la psicología.

El sociólogo francés Francois Dubet analiza cuatro tipos de identidades que experimenta un sujeto en su sociedad dependiendo del nivel de compromiso que tenga frente a la misma. El primer tipo de identidad es inseparable de la

socialización, donde el actor internaliza sus roles y estatus y la identidad actúa como *la autorepresentación de su lugar y de su integración* (Dubet, 1989: 525). El segundo tipo de identidad se enmarca en la modernidad, donde surge la concepción de un actor que tiene la capacidad de orientar sus acciones y ya no depende de la conformidad del grupo (Ídem: 526); se trata de un actor más estratégico y racional que evalúa los costos-beneficios de su acción. El tercero es aquel donde el sujeto logra un compromiso con su grupo, integrando sus convicciones y compromisos con los principios de la sociedad (Ídem: 530 - 531). Y finalmente, el cuarto tipo de identidad es aquel que no existe a priori, sino que se va construyendo según los escenarios que experimente el actor. (Ídem: 534).

El cuarto tipo de identidad de Dubet se relaciona con el concepto de identidad del sociólogo Stuart Hall, quien señala que las identidades se forman dentro del discurso y no fuera de él. Para Stuart Hall, las identidades deben ser consideradas como productos de ámbitos históricos concretos y deben ser entendidas como estrategias enunciativas específicas (Stuart Hall and Paul du Gay, 1996: 5). La identidad no se puede entender como un “yo” estable que no sufre cambios a través de la historia, sino que debe entenderse en el marco de una modernidad tardía donde las identidades están cada vez más fragmentadas y estructuradas y se construyen de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes. En la misma línea, el filósofo y sociólogo Zigmunt Bauman (2013) señala que la identidad en la postmodernidad no puede ser entendida igual que en la modernidad, donde se la tomaba como una representación sólida y sin variaciones. Para el autor, la identidad en la época postmoderna actúa evitando la fijación y mantiene las opciones abiertas ante un mundo que está en constante cambio (Ídem: 18).

Ligado al concepto de identidad se encuentra el término de *representación social*, al que la psicóloga Andrea Rodó define como el que reproduce/refleja un estímulo externo, pero al mismo tiempo interviene sobre la realidad al cargarla y darle determinado sentido (Rodó, 1987: 81). Así, la representación social da información sobre un grupo determinado, y al mismo tiempo lo constituye, ya que en base a los estímulos que nos rodean (información) se define el contenido de las respuestas que damos (Ídem: 81). Esto quiere decir que las representaciones se van construyendo constantemente con la realidad de manera individual y conjunta, lo que genera una manera socialmente elaborada y compartida de interpretar y pensar nuestra realidad cotidiana (Ídem: 81-83). Tener una representación social sobre determinado actor significa elaborar un juicio en el presente en base a los saberes compartidos y acumulados de la sociedad.

En base a los aportes sobre el concepto de *identidad*, se tomará a esta como aquellas representaciones simbólicas individuales o colectivas que sirven para interpretar al mundo. Además, se la tomará como una construcción permanente del actor que variará según el escenario en el que se encuentra, por lo que no existe una identidad fija sino una multiplicidad de identidades que permiten al actor reflexionar sobre situaciones específicas dentro de sus relaciones sociales.

3.2 Habitus, capital y distinción

Al utilizar el modelo teórico de Pierre Bourdieu para analizar el campo del arte, es importante rescatar elementos importantes de su teoría para desarrollar el concepto de identidad. Así, se han tomado los conceptos de *habitus*, *capital* y *distinción*, los cuales permitirán comprender las reflexiones que tienen los

músicos entrevistados sobre su identidad, ya que permitirán comprender desde qué lugar del campo se enuncian y cómo se perciben ellos dentro del mismo.

Para comprender la teoría del autor, es necesario desarrollar su concepto de *campo*, el cual consiste en un espacio estructurado que es ocupado por agentes según su posición, la cual se da según el *volumen global del capital que poseen* (Bourdieu 1990: 283). De esta manera, los sujetos ocupan una posición dentro del campo según su capital; donde además, al existir posiciones diferenciadas, existen relaciones de dominación o subordinación, “todo campo es un lugar de lucha más o menos declarada por la definición de los principios legítimos de división de campo” (Bourdieu 1990: 30).

Los principales capitales son: *capital cultural*, *capital social*, y el *capital económico*. Son los capitales que cada sujeto tiene lo que lo posicionan en determinado lugar dentro del campo; y a su vez, lo colocan en una posición de poder o subordinación dentro del mismo.

Capital social consiste en un recurso intangible que se adquiere mediante las relaciones que tiene cada sujeto a lo largo de su proceso de socialización, basado en la pertenencia a grupos y redes de influencia. El capital social actúa como un recurso, el cual permitiría a los sujetos movilizar a sus redes y obtener favores de los mismos. El *capital cultural* por otro lado, es heredado o adquirido mediante las condiciones de clase que cada sujeto tiene; de esta forma, este tipo de capital se adquiere desde las primeras etapas de socialización, en la familia y en la escuela, y permiten que los sujetos adquieran determinadas actitudes y conocimientos. Este tipo de capital se puede encontrar en su estado objetivado y es definido como una destreza o habilidad en el lugar donde hemos nacido, el cual puede ser garantizado de forma jurídica (títulos profesionales) u otorgado

por los demás agentes (Bourdieu, 1990: 18). Finalmente, el tercer tipo de capital es el *económico*, el cual consiste en el control que tiene el sujeto sobre recursos económicos; este tipo de capital es convertible en dinero y es una fuente de poder político.

Según el capital que posea cada agente (social, cultural y económico), obtendrá una posición dentro del campo, la cual lo llevará a tener determinada disposición. Esto lo desarrolla Bourdieu en su obra “Las reglas del arte” (1995), donde el autor hace un análisis del campo literario a partir de la novela de Gustave Flaubert, *La educación sentimental*; en la que explica cómo el capital social y cultural influyen en el desarrollo de un sujeto; mientras menos capital social y cultural posea un individuo, más difícil se le hará destacarse dentro del campo al que pertenece. Así, señala a propósito de un grupo de escritores que compartían intereses en la época de la segunda bohemia:

Pero, contrariamente a lo que pretenden creer y hacer creer, no es sólo efecto directo de una fidelidad, de disposiciones heredadas: también precede de las experiencias que conlleva el hecho de ocupar, en el seno del campo literario, una posición dominada que evidentemente no está desvinculada de su posición de procedencia, y, con mayor precisión, de las disposiciones y del capital económico y cultural que de ella han heredado (Bourdieu, 1995: 117).

El término *habitus* por otra parte determina los gustos de un actor según la posición que ocupa dentro del campo por el tipo de capital que posee. Así, el *habitus* es entendido por el autor como “principios generadores de prácticas distintas y distintivas (...) pero también son esquemas clasificatorios y principios de clasificación, principios de división, aficiones diferentes” (Bourdieu, 1997: 20). Es decir, el *habitus* es el conjunto de huellas adquiridas, propiedades resultantes de ciertos saberes y experiencias; se trata de propiedades que se han interiorizado y se incorporan de tal manera que son indisociables al agente, “a tal punto que tenemos la impresión de haber nacido con esas disposiciones, con

este tipo de sensibilidad, con esta manera de obrar y reacciones, con maneras y estilos que nos caracterizan” (Moreno y Ramírez, 2006: 20).

Es con el concepto de *habitus* que el autor introduce la agencia, señalando que los sujetos disponen de un rango de posibles acciones según el contexto; al interactuar a lo largo de su vida con diferentes estructuras, los actores adquieren una paleta de valores y acciones según los grupos con los que ha socializado. Entonces, los *habitus* de cada agente permiten dar cuenta de sus prácticas y también de las estrategias que pueden tener, entendiendo a éstas como prácticas internalizadas por la posición, en las que cada agente hace uso de sus recursos y medios para alcanzar sus objetivos.

Finalmente está el concepto de *distinción*, el cual es utilizado por Bourdieu para explicar las acciones y relaciones entre agentes en el mundo social. La *distinción* está muy ligada a los gustos de cada individuo, ya que éstos permiten que se marquen las diferencias con los otros; hacer distinciones que al mismo tiempo distinguen a uno del grupo. Los gustos a su vez, se encuentran relacionados con el *capital* que posee cada actor, donde aquellos que poseen capitales similares pueden formar grupos con gustos semejantes y una visión compartida sobre la cultura, mientras otros pueden tener una visión antagónica sobre la misma (Bourdieu, 1991: 10). Asimismo, los gustos se encuentran asociados con el *habitus* de cada agente, ya que los gustos determinan las prácticas y elecciones que un agente puede realizar; constituyen el mundo social representado, esto es, el espacio de los estilos de vida (Bourdieu, 1991: 170). La relación entre *capitales*, *habitus* y *gustos* se pueden también identificar en los espacios de socialización, donde éstos a su vez permiten desarrollar competencias para la apropiación de expresiones culturales.

Bourdieu hace su análisis de la *distinción* en base a la oposición de la cultura comercial y la cultura no comercial, enmarcando su estudio en el campo artístico. Así, sostiene que estos universos son relativamente autónomos (también son dependientes del campo económico y del político) y su lógica se encuentra en producciones que por un lado tienen un valor simbólico y al mismo tiempo tienen un valor comercial, valores que muchas veces no coinciden:

“Estos campos son la sede de la coexistencia antagónica de dos modos de producción y de circulación que obedecen a lógicas inversas. En un polo, la economía anti-“económica” del arte puro que, basada en el reconocimiento obligado de los valores del desinterés y en el rechazo de la “economía” (de lo comercial) y del beneficio “económico” (a corto plazo), prima la producción y sus exigencias específicas, fruto de una historia autónoma (...). En el otro polo, la lógica “económica” de las industrias literarias y artísticas que, al convertir el comercio de bienes culturales en un contexto como los demás, otorgan prioridad a la difusión, al éxito inmediato y temporal (...)” (Bourdieu, 1995: 214).

Se observa entonces que dentro del campo del arte se produce una tensión entre aquellos que siguen el “arte puro” y los que siguen una lógica económica que busca el éxito inmediato; valores que al mismo tiempo pertenecen al grupo de dominantes y dominados; los que gobiernan y los que quieren posicionarse. En ese sentido, la *distinción* actúa como una lucha y que se traduce en disputas simbólicas por obtener legitimidad dentro del campo. En el campo de la música, la distinción actuaría como un mecanismo que distingue a aquellos músicos con mayor experiencia y ya posicionados, de aquellos nuevos que intentan ingresar al campo y que pueden ser vistos como dominados; también actuaría como un mecanismo que diferencia a aquellos que siguen el arte puro de aquellos que buscan un arte más comercial, un punto que será desarrollado más adelante en la presente investigación.

Los conceptos de *capital*, *habitus* y *distinción* permitirán comprender cómo se identifican los entrevistados como profesionales de la música en base a su lugar de enunciación. Así, los conceptos permitirán analizar los recursos que han

tenido los músicos a lo largo de sus trayectorias y cómo éstos han influido en la representación que tienen sobre su identidad profesional. Asimismo, el concepto de *distinción* permitirá comprender cómo los músicos entrevistados se diferencian del resto de músicos al desarrollar su oficio, lo que permitirá comprender cómo representan su identidad.

3.3 Profesionalización

El concepto de *profesionalización* es otro importante para la presente investigación. Este término hace referencia a una especialización dentro de una actividad u oficio y a las competencias que se desarrollan para el desempeño de la misma. Este concepto permitirá comprender qué entienden los músicos clásicos sobre su actividad y las habilidades que consideran necesarias para desenvolverse en su profesión.

El investigador y filósofo Donald Schon en su artículo “La formación de profesionales reflexivos. Hacia un nuevo diseño de la enseñanza y el aprendizaje en las profesiones” (1987) señala la importancia de concebir a los profesionales como agentes que pueden responder a situaciones no previstas durante su actividad, respondiendo de manera reflexiva y artística. Señala que existe la idea dominante de profesionales con conocimientos rigurosos y donde el éxito de los mismos recae en resolver situaciones mediante el conocimiento sistemático y preferiblemente científico. Sin embargo, los profesionales experimentan muchas situaciones que se presentan como problemáticas al ser poco definidas y desordenadas, las cuales no pueden ser resueltas con el conocimiento que han adquirido bajo una racionalidad técnica; es necesario enseñar a resolver situaciones indeterminadas en la práctica (Schon, 1987: 25-26). De esta manera,

el autor propone concebir a la *profesionalidad* como una actividad reflexiva y artística, en la que los profesionales tengan la habilidad de solucionar de manera inmediata los problemas que se les presentan. La *reflexión* es entendida como un conocimiento que permite analizar una situación problemática y encontrar la estrategia adecuada para resolverla; utilizando el conocimiento teórico o académico como un instrumento para el proceso de reflexión (Ángels Domingo Roget, 2014). Schon propone en esta línea la importancia de aprender del arte, donde los alumnos aprenden mediante la práctica y de manera conjunta a ajustar sus acciones frente a las respuestas de los otros, como en una improvisación musical (Schon, 1987: 40).

Por otro lado, Bourdieu aborda la *profesionalización* desde la mirada de la disposición cultivada y de la competencia cultural. Para el autor, tanto la disposición como la competencia cultural se aprehenden de los bienes consumidos y de las maneras como se han consumido; señala la fuerte relación de las prácticas culturales con el capital escolar (medido por titulaciones obtenidas) y el origen social (Bourdieu, 1979:15). Sin embargo, si bien la *profesionalización* está muy ligada al capital escolar alcanzado y al capital cultural adquirido por éste, el autor señala que el número de años de inculcación escolar no necesariamente garantiza el capital cultural, ya que éste no sólo se adquiere en la escuela sino también en la familia. Señala en ese sentido:

Para unas actividades que, como la práctica de un arte plástico o de un instrumento musical, suponen un capital cultural adquirido, como es lo más frecuente, fuera de la escuela, e independientemente (relativamente) del grado de titulación académica, la correlación, muy fuerte, con la clase social se establece por mediación de la trayectoria social (lo que explica la particular posición de la nueva pequeño burguesía) (Ídem: 17).

De esta manera, la *profesionalización* para Bourdieu está íntimamente ligado al capital cultural y al social, donde el primero se adquiere en el espacio de formación escolar, y el segundo en la familia.

Finalmente, es importante rescatar lo señalado por los autores antes mencionados, Hans Abbing y Josep Villar Torrens, quienes desde sus investigaciones relacionadas a la música dan rasgos importantes de la *profesionalidad* de los ejecutantes.

Abbing menciona la importancia que tiene para los músicos clásicos su satisfacción y prestigio dentro del campo artístico. El autor identifica que la decisión por la carrera y la forma como se desempeñan profesionalmente no estaría marcado por influyentes externos como el dinero o la fama, sino por un sentido de vocación. De esta manera, sugiere que los músicos se mueven profesionalmente según una ética profesional propia, donde se colocaría dentro de los valores máximos el desempeñarse como un “buen músico” o la satisfacción de elegir su repertorio y el grupo con el que tocan.

Complementando lo señalado por Abbing respecto a los músicos clásicos, se encuentra el aporte de Villar Torrens, quien señala que los músicos necesitan contar con más herramientas prácticas para que puedan desenvolverse adecuadamente en el campo musical. Para el autor, es importante contar con profesionales que puedan transitar en las distintas etapas del circuito musical: producción, circulación y consumo, por lo que las universidades y conservatorios deberían también brindar estos conocimientos y no sólo enfocarse en formar músicos únicamente como intérpretes.

A la luz de lo desarrollado, se entenderá *profesionalidad* del músico clásico como aquella capacidad que tienen los entrevistados de responder a

situaciones no previstas durante su desempeño del oficio. De esta manera, se analizará la movilización de recursos por parte de los músicos y el uso de herramientas para poder transitar en distintos espacios de trabajo.

Por otro lado, se tomará en cuenta el sentido de vocación y la influencia de ésta a lo largo de las trayectorias, lo que permitirá comprender cómo se eligió la carrera y la representación que tienen ellos mismos sobre su profesión.

3.4 Metodología

Para poder responder a la pregunta de investigación, se optó por desarrollar estudios de casos a partir de músicos egresados del Conservatorio Nacional de Música (CNM). Se eligió esta metodología, ya que como señala la autora Helen Simons, “la principal finalidad para emprender un estudio de caso es investigar la particularidad, la unicidad del caso particular” (Simons, 2011: 20), lo que permite profundizar en los aspectos únicos de la situación actual de la música clásica en el país y de sus profesionales.

Población y recolección de casos

Al buscar analizar la identidad de los músicos clásicos profesionales, se tomó como estudios de casos a los músicos egresados del CNM, eligiendo esta institución por ser la única en el medio que se dedica exclusivamente al género clásico y por contar además con más de 100 años de enseñanza superior continua. En ese sentido, se eligió entrevistar a sus egresados siguiendo tres criterios:

1) *Músicos con distintas especialidades y de preferencia de cada familia de instrumento*⁹.

Dentro del CNM existen más de 20 carreras¹⁰ y egresan por año alrededor de 10 músicos¹¹. Se optó por entrevistar sólo a un grupo de carreras teniendo como perspectiva el tipo de trabajo al que puede acceder por su instrumento o especialidad: participar en una orquesta, en una banda, o no poder participar en ninguna de ellas.

2) *Músicos que tienen más de dos años de egresados*.

Se optó por tomar sólo a aquellos que tienen más de dos años de egresados de la institución, ya que tienen más conocimiento sobre el campo laboral de su especialidad y conocen cómo funciona el mismo.

3) *Músicos que radiquen en el país*.

Sólo se tomó en cuenta a aquellos músicos que radican en el país, ya que interesa conocer cómo se identifican ellos como profesionales en el medio y cómo se desenvuelven dentro del mismo.

Teniendo en cuenta estas premisas, se entrevistó a un total de once músicos egresados del CNM de las especialidades de composición, educación musical, viola, flauta travesa, guitarra, canto y piano.

El trabajo de campo se realizó en seis meses y la forma de llegar a los entrevistados fue mediante el método “bola de nieve”, llegando al punto de

⁹ Se llama familia a aquellos instrumentos que comparten características sonoras semejantes. Son cuatro las familias de instrumentos: familia de cuerdas, familia de viento madera, familia de viento metal y familia de percusión.

¹⁰ Entre las especialidades se encuentran: piano, percusión, arpa, guitarra, flauta dulce, flauta travesa, clarinete, saxofón, oboe, fagot, corno, trompeta, trombón, eufonio, violín, viola, violonchelo, contrabajo, canto, composición, dirección coral, musicología, educación musical.

¹¹ Esta información se ha obtenido mediante conversaciones informales y con tablas de Excel brindadas por el CNM. La información obtenida es desde el 2002, por lo que se ha generalizado un número similar para años anteriores.

saturación con una muestra de nueve músicos hombres y dos mujeres. Es importante señalar que si bien el número de mujeres es menor al de hombres, no se considera esto como un problema metodológico, ya que se buscó que los músicos cumplan con los requisitos señalados.¹² Las entrevistas se realizaron en distintos lugares, dependiendo de la disponibilidad de los entrevistados; a veces en sus casas, centros de trabajo o puntos de encuentro como cafés o plazas. Cada entrevista duró entre una a dos horas. Adicionalmente, el trabajo de campo se completó con revisión complementaria, para lo que se contactó con personas claves dentro del CNM como personal de Dirección Académica y de la Unidad de Egresados, quienes proporcionaron información sobre el número de ingresantes, egresados y cambios curriculares dentro de la institución.

A lo largo del trabajo se usan nombres distintos a los verdaderos para mantener la confidencialidad de los músicos. En el Anexo 01 se puede ver la tabla completa con su información real.

Por otro lado, para la realización del análisis se dividió la muestra en dos, aquellos que tienen entre 2 a 5 años de egresados, y aquellos que tienen entre 15 y 22 años. Esta división permitió analizar los cambios que experimentaron los entrevistados dentro del campo, y además identificar las perspectivas que tienen ambos grupos sobre su profesión.

A continuación se muestra la tabla 3: Datos generales de los músicos entrevistados del CNM, donde se puede observar detalles sobre la muestra elegida.

¹² Es importante señalar que según conversaciones informales con los entrevistados, se obtuvo que el número de mujeres músicos es menor al de los hombres, principalmente en las carreras seleccionadas como guitarra y composición.

Tabla 3: Datos generales de músicos entrevistados del CNM

Caso número	Especialidad	Nombre	Edad	Años de egresado	Institución
1	Piano	Dante	43	22	CNM
2	Educación musical y guitarra	Douglas	35	21	CNM
3	Flauta traversa	Richi	35	15	CNM
4	Composición	Brian	42	17	CNM
5	Guitarra	Aldo	34	12	CNM
6	Guitarra	Carlos	40	10	CNM
7	Guitarra	Emilio	27	5	CNM
8	Flauta traversa	Sandra	25	4	CNM
9	Viola	Gustavo	30	4	CNM
10	Educación musical	Artemio	30	2	CNM
11	Composición	Yolanda	26	2	CNM

Elaboración propia, 2017

Herramientas de recojo de información

Se optó por realizar entrevistas semi estructuradas ya que permiten identificar y analizar de manera discursiva cómo se representa cada músico y cómo perciben los cambios dentro del campo musical a través de su experiencia. La guía de entrevista se basó en una matriz de operacionalización donde se buscó construir las preguntas a partir de las hipótesis presentadas y de los conceptos claves que guían la investigación, *identidad* y *profesionalidad*. Se adjunta la matriz de operacionalización en el Anexo 2.

Ubicación temporal

El trabajo de campo se realizó durante los meses de agosto, setiembre y octubre del año 2014, noviembre y diciembre del 2015 y enero del año 2016. El tiempo total invertido en el campo fue de seis meses debido a que en muchas ocasiones se consiguió contactar con músicos que no necesariamente cumplían con el perfil que se necesitaba. Asimismo, se buscó conseguir una muestra

pareja y representativa, tanto para el grupo con más años de egresados como los que cuentan con menos.

La información recolectada se considera suficiente, ya que se logró abarcar especialidades con distintas características y espacios de trabajo diferenciados.

Sobre el estudio de caso: el Conservatorio Nacional de Música (CNM)

Al tomar como estudios de casos a los músicos egresados del CNM, es importante conocer un poco sobre la institución y su historia, características que permitirán comprender mejor la enseñanza que brindan y lo que espera de sus profesionales.

El CNM se crea bajo el nombre de “Academia Nacional de Música” en 1908 siendo Presidente de la República don José Pardo, pero no es sino hasta el año siguiente que inicia sus actividades. La dirección original estuvo a cargo de Federico Gerdes, músico peruano formado en el Conservatorio Real de Leipzig que fue traído por el gobierno peruano para dirigir esta institución académica (Página Oficial Conservatorio Nacional de Música, 2016). Como se señaló al principio, el CNM surge bajo la idea de integrar al país a la modernidad europea y difundir la “alta cultura”, por lo que, al igual que el director Gerdes, los primeros profesores del CNM también recibieron formación en el extranjero y principalmente en Europa. Esto demuestra que se buscó formar a los músicos profesionales que salían del CNM bajo una concepción educativa europea. Con el paso de los años, la enseñanza ha ido cambiando y ajustándose a los nuevos requisitos del medio; sin embargo, la formación sigue centrándose únicamente en la música clásica.

Es importante señalar que el CNM es la única institución en el país que lleva más de 100 años brindando formación superior de música de manera constante. Es una institución pública que desde el año 2008, junto con la Escuela de Bellas Artes y la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas, ya puede otorgar grados académicos de Bachiller y títulos profesionales de Licenciado; una facultad que mejoró en el mes de julio del presente año, ya que se aprobó por unanimidad en el Pleno del Congreso, un proyecto de ley donde se convierte al Conservatorio Nacional de Música en una Universidad Nacional.



4. CONSTRUCCIÓN DEL MÚSICO CLÁSICO: “Te diría que soy un músico con formación clásica porque eso determina todo”

4.1 Espacios para aprender música en Lima

Antes de presentar y analizar la formación de los músicos entrevistados, es importante conocer cuáles son los principales espacios donde se puede aprender música en Lima. En ese sentido, es importante señalar que existen múltiples ofertas alrededor de este campo y en géneros diversos, como los cursos que se brindan en los distintos locales que hay en la Avenida Dos de Mayo¹³, o los nuevos talleres montajes que han aparecido en los últimos años en toda la ciudad de Lima a causa del boom de los musicales¹⁴. A pesar de este crecimiento, aún son pocos los espacios donde se puede aprender música de manera profesional en la provincia, siendo en la actualidad siete las instituciones que brindan la carrera y otorgan título a nombre de la Nación.

Si bien aún son pocos los espacios que tienen la carrera de música a comparación de otros países de la región, es importante resaltar el crecimiento que ha tenido el campo en los últimos años, donde solo en la última década tres universidades prestigiosas abrieron la especialidad de música debido a la demanda que existe. A continuación se muestra una tabla donde se aprecia los lugares donde se brinda la carrera de música de manera profesional y el género principal que se enseña.

¹³ Avenida conocida por ser uno de los principales espacios donde se pueden comprar instrumentos y recibir clases de música.

¹⁴ Talleres montajes son cursos cortos de tres meses donde se enseña principalmente canto y actuación. Finalizando los talleres se presentan obras al estilo de Broadway. Sobre este punto se amplía en el Capítulo 5.

Tabla 4: Espacios de formación profesional para el músico en Lima

Nombre de la Institución	Año de fundación	Año a partir del cual se otorga el título universitario	Especialidad
Conservatorio Nacional de Música	1908	2008	Intérpretes: música clásica
Conservatorio Privado Josafat Roel Pinedo	1986	1986	Intérpretes: música clásica
Escuela de Folklore José María Arguedas	1949	2008	Intérpretes: música folklórica tradicional y música criolla
Instituto Superior Orson Welles	1994	1994	Ingeniería musical y producción musical: música popular
Instituto de Arte de la Universidad San Martín de Porres	2006	-	Intérpretes: música clásica y música tradicional
Instituto de Música de la UPC	2010	2010	Intérpretes: música popular
Instituto de Música de la PUCP	2013	2013	Intérpretes: música clásica y popular

Fuente: Páginas oficiales de cada institución.

Como se observa en la tabla, las instituciones presentadas han surgido en distintas épocas y cada uno responde a géneros diversos y perspectivas de lo que un músico necesita, una oferta que visibiliza el crecimiento del campo de la música y la demanda por pertenecer al mismo de manera profesional. Asimismo, el surgimiento de estos espacios se explica por el surgimiento de músicos cada vez más especializados y con manejo en las nuevas tecnologías de la información, lo que ha llevado a que otros demanden herramientas similares para poder competir dentro del campo.

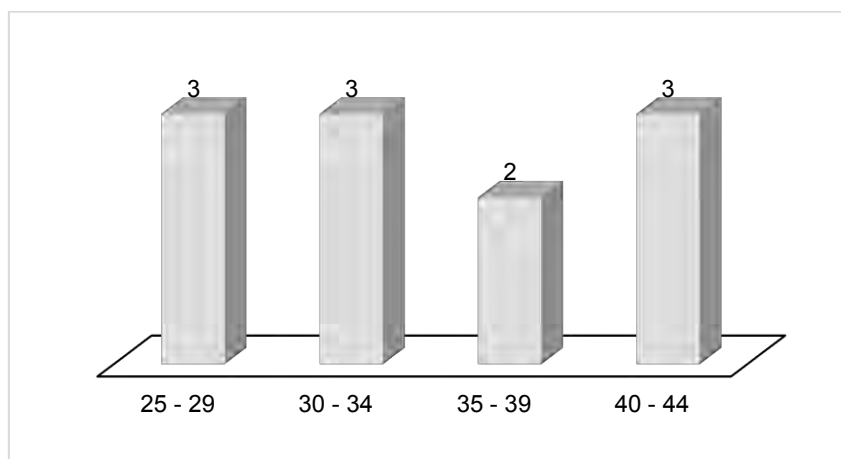
4.2 Los músicos clásicos: Quiénes son

Al centrarse la investigación en la construcción identitaria de los músicos clásicos, se entrevistó a un total de once profesionales egresados del CNM, nueve hombres y dos mujeres; todos con edades distintas, egresados en diferentes años, con especialidades diversas y provenientes de espacios diferenciados. Bien podría parecer que este grupo de músicos no tienen muchos elementos en común salvo por haber estudiado música en la misma institución, sin embargo, a lo largo de la investigación se identificó que esto ha hecho que sus experiencias tengan más cosas en común de lo que podría parecer.

Para empezar, todos los entrevistados comenzaron su interés por la música desde muy pequeños y en su etapa escolar, algunos empezaron pronto desde los cuatro años, y otros ya entrando a la pubertad desde los 14. Además, todos han estudiado dentro del CNM un promedio de ocho a diez años, esto sin contar los años que se prepararon antes de ingresar a la institución y el tiempo que han invertido en especializaciones dentro del campo de la música en una etapa posterior. Así, se tiene que todos los entrevistados han dedicado la mayor parte de su vida solo a estudiar la música, lo que ha generado que cuenten con trayectorias similares.

Para conocer a los músicos y esas trayectorias comunes que han tenido, primero es importante saber más de ellos y sobre sus espacios de formación. Así, las edades de los entrevistados se encuentran entre los 25 y 44 años y se distribuyen de manera homogénea como se observa en el siguiente gráfico.

Gráfico 1: Número de entrevistados según rango de edad



Elaboración propia

Todos los músicos provienen de hogares donde han sido criados por sus padres, donde al menos uno de ellos ha seguido estudios superiores, lo que podría explicar el por qué los entrevistados estudiaron música en una institución formal y no de manera empírica. Dentro de las principales profesiones de los padres se encuentran la docencia (5), música (3), medicina veterinaria (2), contabilidad, secretaría, técnico electricista, entre otros. Además, se identificó que en la mayoría de los casos, tanto las madres como los padres aún trabajan en su profesión.

Por otro lado, también es importante conocer el nivel socioeconómico de las familias de los músicos para conocer más sobre su infancia, por lo que interesa saber dónde vivieron y los ingresos familiares que tuvieron durante esa etapa. Respecto al lugar de procedencia, todos los entrevistados nacieron en Lima, a excepción de uno de ellos, Aldo, quien vivió en provincia hasta terminar su etapa escolar, momento en el que viaja a la capital con su padre para continuar con sus estudios superiores. Los distritos donde vivieron los once entrevistados durante su infancia y juventud hasta su etapa de formación superior son San Borja, Lima Centro, San Martín de Porres, Chaclacayo, Barranco y Surco.

Con relación a los ingresos familiares que tuvieron durante su infancia, se obtuvo que la mayoría contó con un ingreso promedio de S/ 2 000. 00 (dos mil soles) y S/. 3 000.00 (tres mil soles), existiendo algunas excepciones como ingresos superiores a los S/. 7 000 (siete mil soles) e ingresos menores a los S/.600.00 (seiscientos soles). Si se cruza esta información con los distritos de procedencia de los entrevistados, se puede identificar a través de los planos estratificados del Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI) que la mayoría de los entrevistados proviene de un estrato socioeconómico medio, medio alto y alto.

A continuación se muestra una tabla donde se indican los distritos de procedencia de los entrevistados y el sector socioeconómico al que pertenece cada distrito.

Tabla 5: Distribución de entrevistados según distrito de procedencia y estrato socioeconómico

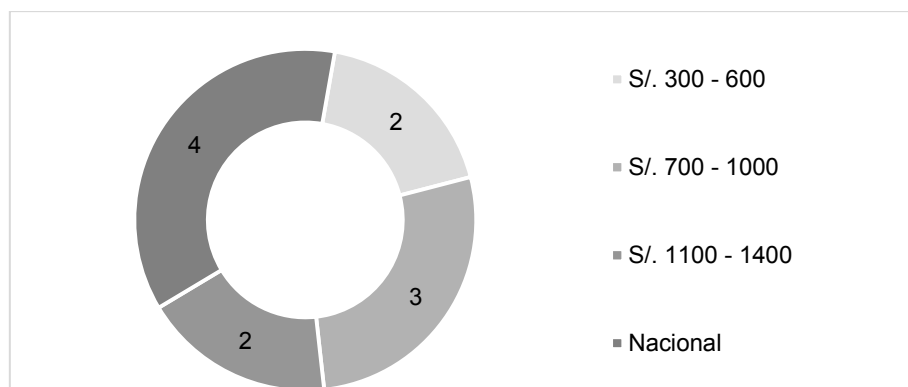
Distrito	Número de personas	Alto	Medio Alto	Medio	Medio Bajo	Bajo
San Borja	1	X				
Centro de Lima	1			X	X	
Callao	3			X	X	
San Martín de Porres	2			X	X	
Miraflores	1		X	X		
Chaclacayo	1	X	X	X		
Barranco	1	X	X			
Surco	1	X	X			
Total	11					

Fuente: INEI, 2009

Respecto a los colegios donde estudiaron los músicos, se identificó que aquellos que tuvieron un nivel socioeconómico medio y medio bajo durante su infancia asistieron a colegios nacionales, mientras que aquellos que tuvieron un nivel alto y medio alto, realizaron sus estudios en espacios particulares. El monto

de las pensiones de los colegios privados varía, siendo el mínimo S/ 400.00 y el máximo S/ 1 400.00 aproximadamente. A continuación se muestra en el Gráfico 3, donde se puede observar la distribución de los entrevistados según el monto de la mensualidad de sus colegios.

Gráfico 3: Distribución de músicos según rango de mensualidad de los colegios



Elaboración propia.

A pesar que no todos los entrevistados tuvieron una situación económica muy favorable durante su infancia, se identificó que esto no fue un obstáculo para profundizar en su interés por la música, ya que la mayoría de ellos recibió el apoyo de sus padres dentro de sus posibilidades. Un ejemplo de lo señalado es el caso de Aldo, guitarrista que vivió en Cajamarca hasta culminar su etapa escolar, momento en el que viajó a Lima con su papá para estudiar música de manera profesional en el CNM. Aldo comentó que la situación económica de su hogar no fue tan próspera, por lo que cuando llegó a Lima para continuar sus estudios superiores, tuvieron que mudarse en varias ocasiones:

“(Vivíamos) con lo poco que él ganaba, era profesor del magisterio, estatal, teníamos que alquilar cuarto porque no teníamos casa acá. En el mismo cuarto que teníamos acá, teníamos nuestra cocina, teníamos todo. Hemos vivido en San Martín de Porres, en el Agustino, en el Rímac, en la Victoria, poco a poco ya íbamos a Surco. Cuando vino un familiar a postular a La Marina alquilamos juntos con mi tía una casa, un piso. Poco a poco, así” (Aldo, guitarrista, entrevista realizada en octubre del 2014)

Al igual que Aldo, Douglas es otro de los entrevistados que durante su infancia no tuvo una situación económica muy favorable. Él señaló que de pequeño quiso llevar clases particulares de música, pero al ser cuatro hermanos, sus padres no podían afrontar ese gasto adicional: "No podíamos pagar clases particulares, no tuve porque no teníamos dinero, ¿no?, primero porque éramos de poco acceso y otra que costaba muy caro, para esa época era muy muy caro" (Douglas, guitarrista. Entrevista realizada en diciembre del 2015). Pese a esta situación, tuvo el apoyo de su padre, quien fue el principal impulsador de su interés por la música, brindándole clases de guitarra con los conocimientos que tenía.

Con relación a cómo inició el interés por la música en los entrevistados, la mayoría tuvo un proceso similar, adquiriendo el gusto desde muy pequeños por la música que escuchaban sus padres en casa. Los géneros más sonados eran la música criolla, música jazz, pop, y en menor frecuencia la música clásica. Comentaron además que estos fueron los primeros géneros que les gustaron por tener contacto directo con ellos: "En mi casa siempre ha habido música, sobre todo la música criolla, costeña, lo que se toca en las peñas, ¿no? Entonces sí, siempre he estado rodeado de esa música" (Artemio, educador musical. Entrevista realizada en diciembre del 2015).

Aparte de lo que escucharon en el hogar, todos los entrevistados coincidieron en tres espacios importantes que influyeron en la formación de sus gustos musicales: el colegio, el barrio con sus amigos, y la formación en el CNM. La mayoría señaló así que el colegio y el barrio fueron lugares donde consumieron principalmente música rock y pop, para posteriormente ya dentro del CNM, comenzar consumir principalmente música clásica. Así, los entrevistados mencionaron que sus géneros favoritos son una mezcla de todo lo que

escucharon desde su infancia, siendo los principales la música clásica, el rock y el jazz. Al respecto, uno de los entrevistados mencionó: “cuando ya quiero desconectarme un poco de la música clásica me pongo a escuchar música de Charly García, de los Enanitos Verdes, Spinetta... que era música que escuchaba en el colegio, con mis patas la escuchábamos a todo dar. Ya son mis tiempos, cuando quiero descansar. Sí, realmente escucho de todo” (Emilio, guitarrista. Entrevista realizada en setiembre del 2014).

Con relación a la música clásica, si bien la mayoría señaló haber escuchado el género dentro del hogar, cinco de los once entrevistados tuvieron un acercamiento mucho más cercano y constante con el género al contar con padres que se dedicaron a la música durante su juventud como ejecutantes de distintos géneros: algunos como aficionados tocando música en grupos de salsa, rock y música criolla; y otros tocando de manera profesional y continuando en la actualidad en este campo. Una de las entrevistadas comentó al respecto:

Mi interés por la música era por mi papá (...) Mi papá no toca ningún instrumento pero en su juventud era percusionista en una banda de música de cumbia...entonces él tocaba los bongós. Pero él en realidad siempre escuchaba música, él escucha jazz, más instrumental, música clásica. Entonces por él es que yo empecé a interesar en la música porque escuchaba todo lo que él escuchaba y me gustó, me gustó mucho, más que todo lo demás, y por eso me comencé a interesar. (Yolanda, compositora. Entrevista realizada en enero del 2016)

Pese a que la mayoría de entrevistados llegó a escuchar música clásica dentro del hogar, señalaron que adquirieron un verdadero gusto por el género cuando ya comenzaron a estudiarlo de manera constante dentro del CNM. Así, se puede señalar que si bien el hogar fue un primer espacio para tener contacto con el género, no fue hasta pertenecer a espacios como el CNM donde por medio de la socialización y formación adquirieron un mayor interés. En ese sentido, es importante rescatar lo señalado por Santiago Alfaro respecto a la formación de

los gustos, quien señala que “es en el proceso de socialización donde se adquieren las competencias para percibir y valorar los géneros musicales. Sin estas competencias, estos no pueden ser apropiados por quienes los escuchan” (Alfaro, 2015: 148). Esta cita brinda luces sobre cómo el proceso del gusto se formó en los entrevistados, donde si bien ya existía una vocación por la música en general al tener un interés prematuro y buscar todos estudiar música desde muy jóvenes, la vocación e interés especial hacia el género clásico se fue desarrollando con un proceso de *profesionalización* y *habitus* dentro del campo, punto que será desarrollado en el siguiente apartado.

Ya mostrado a grandes rasgos los primeros años de vida de los entrevistados, es importante presentar sus intereses para conocerlos más. Así, la mayoría de los músicos comentaron que les gusta escuchar música durante su tiempo libre, ir a conciertos, ir al teatro, salir con amigos, leer y escribir. Son muy pocos los que realizan actividades diferentes a su profesión, como hacer deporte o llevar cursos de otra especialidad, principalmente por no contar con el tiempo necesario para hacerlo ya que gran parte del mismo lo invierten en practicar y trabajar. Así, la mayoría utiliza su tiempo libre como tiempo de ocio.

Con relación a las amistades que frecuentan los músicos y con los que realizan muchos de sus intereses, se encontró que éstos pertenecen principalmente a tres grupos: amigos de la infancia, considerados los del barrio y del colegio; amigos del trabajo; y amigos que han conocido en actividades relacionadas al campo del arte.

Respecto a los amigos de la infancia, algunos entrevistados mencionaron que mantienen fuertes vínculos con sus amigos del colegio y del barrio, aun cuando no los ven frecuentemente por no pertenecer al campo del arte. Esto es muy

distinto de lo que ocurre con las amistades que conocieron en sus espacios laborales, donde todos tienen actividades relacionadas al campo del arte y son principalmente músicos, actores y bailarines, con quienes comparten espacios de trabajo y se ven de manera constante. Un ejemplo de lo señalado es el caso de Yolanda, compositora que en la actualidad dicta clases de música en un colegio y ha logrado entablar buenas amistades dentro de este espacio: “tengo amistad con los del trabajo, más que todo con los profesores que son de música, yo enseño en un colegio, enseño piano, y estoy en el departamento de música, [tengo amistad] con todos los demás profesores que enseñan un instrumento” (Yolanda, compositora. Entrevista realizada en enero del 2016). En la misma línea, aquellos músicos que trabajan más en teatro y musicales tienen buenos amigos dedicados a la actuación. Artemio por ejemplo, es uno de los músicos entrevistados que lleva ocho años trabajando en musicales de manera constante, por lo que ha conocido a muchos actores y directores que ahora forman parte de sus amistades más cercanas.

Con relación a las amistades que conocieron realizando sus intereses no musicales, la mayoría de entrevistados señaló que ha conocido a muy buenos amigos por medio de sus *hobbies*, como escribir, leer y danzar. Brian por ejemplo, es compositor y bailarín de tango, por lo que comenta tener buenos amigos bailarines o interesados en la danza. Otro caso es el de Yolanda, quien por sus intereses en la literatura ha logrado conocer a buenos amigos de este entorno: “Hace poco me comencé a juntar con otros compositores y dramaturgos porque el Goethe Institute hizo una convocatoria para participar en un taller del nuevo teatro musical (...), iba a haber un taller y ahí armamos grupo” (Yolanda, compositora. Entrevista realizada en enero del 2016).

Se observa entonces que los entrevistados tienen un vínculo más cercano con actores relacionados al campo del arte, lo cual no solo ocurre por mantener un contacto más constante con ellos por trabajo, sino también por compartir intereses y prácticas en común, es decir, por su *habitus*. En esta línea, es importante señalar que la mayoría de entrevistados señaló que es importante para ellos consumir y cultivar distintas expresiones artísticas como el teatro, la danza o la escritura, ya que consideran que una persona dedicada al arte debe conocer de las distintas producciones del campo ya que contribuyen a formar un profesional más completo: “Cualquier artista, los que estamos estudiando para ser artistas, debe ver todo, danzas, teatros, no solo música clásica (...)” (Emilio, guitarrista. Entrevista realizada en setiembre del 2014). Así, se identifica que para la mayoría de los músicos, su *profesionalización* no solo se basa en adquirir competencias dentro del campo de la música, sino que es necesario obtener otras capacidades dentro del campo del arte en general, un *habitus* compartido producto de su socialización.

4.3 Convirtiéndose en músico clásico: la importancia de la familia

Como ya se señaló, los entrevistados mostraron un especial interés por la música desde muy temprana edad prestando atención a lo que sus padres escuchaban en casa. Este gusto por la música se fue volviendo en un interés más serio conforme ellos fueron creciendo, momento en el que todos comenzaron a tocar un instrumento y aprender música de manera más formal.

Para poder analizar cómo fue esta etapa de la vida de los entrevistados, el presente apartado desarrolla el periodo en el que los músicos aprendieron a tocar su primer instrumento, para lo cual se ha identificado dos espacios importantes, el hogar y el colegio.

Es necesario señalar que todos los entrevistados han continuado con la actividad de música desde que comenzaron a estudiarla, por lo que las secciones que se presentan a continuación consisten en la primera etapa de formación de los músicos, es decir, aquella cuando comienzan a tocar su primer instrumento y antes de ingresar al CNM.

4.3.1 Músicos y su primer instrumento en el hogar

Del total de once entrevistados, la mayoría comenzó a tocar un instrumento desde muy pequeños motivados por sus padres, quienes decidieron apoyar el interés que tenían sus hijos por la música. Así, algunos entrevistados fueron instruidos por sus mismos padres (5) y otros a través de clases particulares (2). En ambos casos, las edades de inicio oscilan entre los seis y siete años, practicando la música desde esa edad de manera constante.

Como ya se mencionó, cinco de los once entrevistados tuvieron padres con conocimientos de música al haber tocado durante su juventud. Este grupo de músicos señaló que sus padres aún tocaban cuando ellos eran niños, por lo que su primer acercamiento con un instrumento fue a manera de juego al llamarles la atención los instrumentos que veían en casa. Al respecto, Douglas comentó cómo fue su experiencia con la guitarra:

Mi papá tenía la costumbre de tocar bien temprano en su cama, sentado cantaba y tocaba. Entonces me llamaba siempre la atención. Me despertaba, iba a su cama, me echaba en la cama y veía que movía todos sus dedos. Eso era lo que me gustaba. Recuerdo que también tocaba algunas canciones clásicas, Romanza anónimo, alguna cosita por ahí, estudios de Carcassi... y tenía sus cassettes también del profesor que le había enseñado, tocaba Capricho Árabe y decía wuau, y tenía sus partituras por ahí. (Douglas, guitarrista. Entrevista realizada en diciembre del 2015)

Para este grupo de entrevistados, el papel de los padres fue muy importante para esta primera etapa de formación musical, ya que fueron los que notaron el interés de sus hijos por la música y los impulsaron a cultivarla dándoles sus primeras

clases con el conocimiento que tenían. De esta manera, la mayoría de los entrevistados aprendió a su tocar su primer instrumento guiado por sus padres de una manera más empírica, basando su formación en una relación de sensaciones con el instrumento antes que con una base teórica y técnica, esto por el mismo conocimiento que sus padres podían brindarles: “No me enseñaba la técnica, solo me decía apréndete esta canción” (Artemio, educador musical. Entrevista realizada en diciembre del 2015). Por este motivo, y ante el interés creciente de los entrevistados, la mayoría de padres se da cuenta luego de un tiempo que sus conocimientos no eran suficientes para sus hijos, por lo que buscaron otros espacios para ahondar en su formación, motivo por lo que la mayoría de entrevistados llevó clases particulares de música.

Solo dos músicos tuvieron una formación más completa de pequeños al tener sus padres una formación académica en música, Brian y Gustavo. Ambos entrevistados mencionaron que sus padres les enseñaron a leer y a escribir música desde pequeños, lo que les permitió ahondar en sus conocimientos y poder tocar distintas piezas. Incluso Gustavo ya trabajaba desde pequeño tocando con sus padres, quienes lo incluían en las pequeñas presentaciones que tenían, lo que se conoce como *chivo*.¹⁵ “De hecho yo ya comenzaba a trabajar, entre comillas, con mis papás tocando en misas desde antes que entrara en el Conservatorio. A eso de los once, doce años, yo ya los acompañaba. Me enseñaban algunas canciones de misa y yo los acompañaba” (Gustavo, violista.

¹⁵ **Chivo:** aquel trabajo que tienen los músicos de ejecución instrumental. Consisten en presentaciones cortas para lo que se contrata a músicos generalmente por horas. Los principales chivos consisten en tocar en bodas, misas, aniversarios, presentaciones formales, etc. Es decir, cualquier espacio donde se requiera música, la cual puede ser de cualquier género dependiendo de la ocasión. Dentro del término chivo se considerará al trabajo realizado en musicales y obras de teatro, ya que la mayoría de los entrevistados lo considera así. Cabe señalar que este tipo de trabajo dista de los otros chivos al tener una duración de dos, tres o más meses.

Entrevista realizada en noviembre del 2016). De esta manera, tanto Brian como Gustavo adquirieron herramientas sólidas de pequeños al haber recibido clases de sus padres con *formación académica*, un concepto que será usado a lo largo de la investigación como significado de haber recibido clases de música y de conocer de teoría y técnica, en contraposición a un músico empírico que aprende el instrumento básicamente tocando. Se considera entonces al *músico académico* como aquel que cuenta con formación en la ejecución y en la teoría musical de cualquier género, no necesariamente de música clásica.

Respecto a los entrevistados que no recibieron clases de música de sus padres pero fueron motivados por ellos para aprender un instrumento desde pequeños, están Sandra y Dante. En el caso de ambos, sus padres no tuvieron formación musical, por lo que no recibieron clases de ellos, pero los matricularon en clases de música desde pequeños. Sandra recibió clases de flauta desde los cuatro años en la Asociación Suzuki del Perú, academia que se especializa en la enseñanza musical a niños; a ella le gustó el instrumento y la formación, por lo que adquiere en esa época un interés más serio por la música. Dante por otro lado, es el único músico que empezó de manera reacia a tocar su instrumento, el piano. Él comentó que su mamá lo obligó a estudiar música de pequeño y que sólo años más tarde se dio cuenta del verdadero interés que tenía por la música:

Te va a dar mucha risa pero realmente empecé a golpes, yo no quería tocar piano. Mi hermano mayor tocaba piano y un día mi mamá me vio en la casa vagando, tonteando, era chico, tenía 8 años, y entonces me dijo 'por qué no aprendes a tocar piano, dile a tu hermano que te enseñe'. Y no me gustó, no quería pues. Entonces mi mamá un día se amargó y sacó, en esa época te hablo de los años 70, 68, 69...sacó el cordón de la plancha y tiró un cordonazo que sonó pzzz, incluso salieron chispas creo, no me tiró el cordonazo ah, no te voy a decir que me tiró, pero creo que lo tiró contra la pared o algo así que sonó tan fuerte que yo me asusté que dije 'ni a balas, acá tengo que aprender', y me puse a tocar piano. (Dante, pianista. Entrevista realizada en agosto del 2014)

Si bien este grupo de entrevistados recibió clases de música desde muy jóvenes, ya sea por parte de sus padres que actuaban como maestros o de profesores particulares, la formación que recibieron no fue igual. No todos aprendieron el género clásico en este primer momento y pocos recibieron una formación sólida al ser capacitados por personas con formación académica. Así, los que aprendieron de padres con formación académica y aquellos que recibieron clases particulares impartidas por músicos, adquirieron un capital cultural y social diferenciado de los que no. Pese a esta diferencia, todos los músicos lograron ingresar al CNM entre los 11 y 14 años; a excepción de Aldo, quien terminó toda su etapa escolar en Cajamarca y posteriormente viajó a Lima para continuar sus estudios superiores en el CNM, ingresa a los 18 años, un año después de terminar la secundaria.

4.3.2 Músicos y su primer instrumento en el colegio

A diferencia de los músicos que comenzaron a tocar un instrumento desde muy pequeños por influencia de sus padres, cuatro de los once entrevistados recién tuvieron contacto con un instrumento a una edad más avanzada y por medio del colegio. Todos los entrevistados de este grupo comenzaron a tocar un instrumento alrededor de los 14 años y lo hicieron de manera empírica, basándose en los conocimientos que ya tenían por las clases de música del colegio y *utilizando el oído*. Dentro de este espacio se identificaron dos grupos de influencia importantes: las agrupaciones de amigos y las bandas oficiales del colegio.

Aquellos que tuvieron agrupaciones musicales con amigos, comentaron que esta etapa fue importante para ellos porque lograron explorar el campo de la música y profundizar sus conocimientos de manera conjunta con sus pares, lo

que contribuyó al descubrimiento de su vocación. Algunos entrevistados mencionaron que los grupos que tuvieron se crearon con un carácter de diversión y de pasatiempo, donde el fin principal era estar con amigos haciendo lo que les gustaba, música. Otros músicos en cambio, mencionaron que tuvieron agrupaciones que se formaron con un carácter más serio, donde también buscaban divertirse con amigos, pero tenían muy presente la disciplina y la práctica constante. Un ejemplo de esto es el grupo que tuvo Brian durante su época escolar, compositor que desde los 10 años ya tocaba el charango como parte de una exploración personal e influenciado por la música latinoamericana que escuchaban en su casa. Brian comentó que ya en secundaria había alcanzado un buen nivel como ejecutante de charango e incluso dictaba clases particulares del instrumento, por lo que tenía altas expectativas musicales de lo que podría lograr con su grupo de la época:

En el colegio he agarrado desde los ocho, siete años, tocando flauta, instrumento típico de los colegios. Y de ahí es que como a los 10 años empiezo a tocar el charango, en mi caso por la música latinoamericana. Sin embargo no formal, ¿no?, de una manera empírica. Y de ahí es que en el colegio ya quise... se forma un grupo de música latinoamericana y de ahí es cuando empiezo a tocar el charango. Y es ahí que yo, de alguna forma me viene la necesidad de crear cosas nuevas, y por el grupo es que comienzo a tocar composiciones para el grupo, ya desde... estamos hablando de los 13 años, o 12, 13 años. Yo ya dictaba clases de charango desde los 12 años también. Entonces, por qué, porque me gustaba mucho y estudiábamos bastante, practicábamos bastante también como grupo. (Brian, compositor. Entrevista realizada en enero del 2016)

Brian comentó que su agrupación se fue volviendo en un proyecto más serio conforme practicaban y notaban que podían mejorar, tocando incluso canciones propias escritas por Brian. Se convirtieron en un grupo de música muy disciplinado que buscaba siempre mejorar su interpretación, lo que los llevó a poder dar una gira en Japón como grupo musical. Al respecto Brian comentó cómo fue el proceso: “Tuvimos la oportunidad de, por unas cosas de la vida, nos vio una persona importante de Japón y nos lleva a Japón como unas 6 veces

más o menos (...) Teníamos ya 16 años, antes de terminar el colegio” (Brian, compositor. Entrevista realizada en enero del 2016). De esta manera, Brian es uno de los músicos que desde joven no solo mostró vocación por la música, sino que comenzó a asociar la *profesionalización* del campo con el perfeccionamiento de su ejecución.

Con relación a las bandas oficiales de colegio, ninguno de los entrevistados llegó a pertenecer a una pero señalaron conocer la importancia de estos espacios como modalidades bastante comunes por la que muchos músicos logran identificar su vocación y su instrumento, principalmente aquellos que son de viento como la tuba o la trompeta. Es necesario señalar que el tipo de instrumentos que se tocan en las bandas no son tan populares como otros y no hay muchos espacios para aprender los mismos, principalmente por el tamaño y sonido que tienen, además de ser costosos.

Varios de los entrevistados señalaron que de sus conocidos ven a la banda del colegio como un hito importante en su formación musical, ya que en este periodo llegaron a familiarizarse con un instrumento que originalmente desconocían, y adquirieron el gusto del mismo por medio de la práctica. En este punto es importante señalar que si bien todos los entrevistados mostraron una vocación por la música desde muy pequeños, es mediante la práctica y aprendizaje del campo musical que van tomando un interés más serio por la música, por lo que se podría decir que es mediante la práctica de los músicos que éstos adquieren herramientas que les permiten percibir y valorar el género clásico (Alfaro, 2015).

Se observa entonces que tanto los músicos que tuvieron grupos con amigos como los que participaron dentro de la banda oficial del colegio, logran profundizar su interés por la música junto con sus pares, siendo así el colegio un

espacio importante para el descubriendo de la vocación musical. Aquellos que tuvieron bandas con amigos, lograron ingresar al CNM luego de concluir su etapa escolar, momento en el que ya habían descubierto su vocación y contaban con los conocimientos necesarios para hacerlo. Es importante señalar que este grupo de entrevistados se tuvo que preparar para ingresar al CNM con profesores que tengan formación académica, ya que empezaron a tocar sus instrumentos de manera empírica y no tuvieron una formación formal como el grupo de entrevistados que recibió el apoyo de sus padres desde muy pequeños; motivo por el que muchos logran ingresar al CNM a una edad más avanzada.

4.4 ¿Ahora tengo que dejar la música porque ya no estoy en el colegio?: Tensiones y negociaciones para construirse como músico profesional

Existen tres modalidades de ingreso al CNM según edades y nivel de desempeño musical: Sección de Estudios Preparatorios Niños, Sección de Estudios Preparatorios Jóvenes y Sección de Estudios Superiores¹⁶. La Sección de Estudios Preparatorios Niños va dirigida a aquellos que tienen más de 9 años y no han concluido la educación secundaria; la Sección de Estudios Preparatorios Jóvenes va dirigido a aquellos que ya concluyeron sus estudios de formación escolar y tienen menos de 25 años; y la Sección de Estudios Superiores va dirigida a todos aquellos que tienen más de 25 años o tienen el nivel necesario para postular. La Sección de Estudios Superiores dura cinco años y finalizando la misma se obtiene el título universitario. La forma de llegar a esta Sección es postulando directamente o ir pasando desde la Sección de

¹⁶ En la actualidad los nombres de las secciones son: Sección Preparatoria en Etapa Escolar, Sección Preparatoria Post Escolar, y Sección Superior; sin embargo los requisitos y formas de ingreso son similares. Se mantendrá los nombres antiguos de las secciones ya que todos los entrevistados entraron y salieron del CNM con la antigua modalidad.

Estudios Preparatorios Niños o Sección de Estudios Preparatorios Jóvenes, aprobando cada sección se puede pasar de manera directa.

Los exámenes de ingreso para el CNM son rigurosos y se evalúa principalmente destreza en el instrumento y lenguaje musical (Página principal del CMN). Los exámenes se dan de manera anual y el número de vacantes varía de acuerdo a la especialidad, generalmente son muy reducidos, entre dos y tres. Por este motivo, el ingreso al CNM puede ser difícil, especialmente si desea ingresar de manera directa a la Sección de Estudios Superiores.

Es el nivel con el que ingresan los estudiantes al CNM lo que permite que dentro de la institución continúen avanzando en su formación y puedan rendir dentro la misma. Al respecto, todos los entrevistados coincidieron en que la formación que se brinda dentro del CNM es muy exigente y permite alcanzar un alto nivel como músicos, ya que se forma a profesionales con un alto desempeño en ejecución, lectura y análisis musical.

Según lo señalado, se puede dividir a los entrevistados en dos grupos según su formación; aquellos que ingresaron desde niños al CNM por iniciativa de sus padres, y aquellos que ingresaron saliendo del colegio por haber aprendido música recién en este espacio.

Seis de los entrevistados ingresaron a la Sección de Niños mientras aún se encontraban en el colegio, todos tenían entre 11 y 14 años. Ellos pudieron ingresar al CNM a una temprana edad, ya que desde muy chicos fueron motivados por sus padres para estudiar música, ya sea recibiendo clases de ellos mismos o con clases particulares. De los seis, algunos mencionaron que sus padres ya conocían de la institución al haber pertenecido en algún momento al campo de la música, mientras otros la conocían por la reputación que tenía. En

ambos casos, fueron los padres los que incentivaron a sus hijos a formar parte del CNM, ya que reconocían su prestigio y el nivel de sus maestros. Cabe señalar que tres músicos mencionaron que el CNM era la única opción que tenían para estudiar música, ya que durante la época en la que postularon, entre el 85 y 97, no existía otro espacio de formación superior musical como esta institución.

Este grupo de entrevistados mencionó además que su ingreso al CNM fue más una iniciativa de sus padres que de ellos mismos, incentivándolos a estudiar en la institución al ver el interés y las capacidades que tenían. Señalaron que sus padres deseaban que ellos tengan una actividad completaría a su formación escolar, por lo que vieron en el CNM una buena opción para que sus hijos desarrollen la música como un *hobby*. Sin embargo, los entrevistados señalaron que conforme fueron aprendiendo más sobre la música y fueron comprendiendo más del campo, se fueron dando cuenta del verdadero interés que tenían por la música, llegándola a considerar incluso como una carrera profesional a la cual se podían dedicar.

Al haber ingresado todos en su etapa escolar, la mayoría comentó que notó el verdadera vocación que tenían por la música cuando no sentían que practicar o hacer las tareas del CNM era una carga como las tareas escolares, o cuando incluso algunos preferían practicar su instrumento que salir con amigos:

Creo que es algo que puedo decirlo ahora en realidad ¿no?, tal vez en ese momento uno simplemente decide porque de cierta manera es algo que le parece chévere, ¿no?, y es una diversión de cierta manera. Pero yo podría decir que cuando estaba en el colegio, aún estaba en el colegio y estaba en la Sección de estudios Preparatoria para Niños, cuando tenía que estudiar una pieza de guitarra o algo referente a música, nunca lo estudié como obligación, como tal vez un curso de colegio, ¿no?, hay que hacerlo porque ya hay que hacerlo. Entonces podía, no sé, quedarme bastante tiempo tocando...y de pronto sentí que bueno, estaba convencido, o ni siquiera convencido, sino naturalmente, ¿no? Entonces luego de eso ya, al enterarme que se podía estudiar como carrera y esa cuestión, decidí ya pues empezarla, ¿no? Empezar como carrera, algo serio, prepararme para la Sección Superior. Más o menos así fue. (Emilio, guitarrista. Entrevista realizada en setiembre del 2014)

Todos mencionaron que sus primeros años de estudios en el CNM les sirvió para identificar su verdadero interés y vocación que tenían por la música, por lo que al llegar al último año de secundaria, decidieron continuar en el campo de manera profesional. Sin embargo, pese a su interés y a su convicción por la carrera, esta etapa de transición de colegio a carrera profesional no fue sencilla para ellos, principalmente por la oposición de sus padres, al no considerar a la música como una carrera para ellos:

Yo tomé la decisión cuando ya estaba a punto de terminar el colegio, en 4°, 5° año de media. Yo había tocado piano desde chico, pero nunca lo tomé en serio sino hasta que estuve a punto de salir del colegio, ¿no? (...) Decidí continuar. Lo que pasa es que siempre los papás motivan a los hijos a que hagan algo artístico o algún tipo de deporte, ¿no?, y que le agarren el gusto, pero el shock viene cuando ya estás a punto de terminar el colegio y dicen "ok, ahora otra cosa y ahora te dedicas a prepararte para una carrera y etcétera, etcétera". (Dante, pianista. Entrevista realizada en agosto del 2014)

Algunos comentaron que pudieron continuar con sus estudios de música ya de manera profesional después de conversar mucho con sus padres y darles a conocer el verdadero interés que tenían. Otros en cambio, no tuvieron un camino tan fácil, y pese a las conversaciones y algunas peleas, tuvieron que postular a una carrera universitaria a pedido de sus padres. Dante por ejemplo, mencionó que postuló a la universidad solo para demostrar a su mamá que podía hacerlo, pero en realidad él no pensaba continuar con la carrera ya que tenía claro que quería seguir con la música de manera profesional:

(A su mamá) 'Oye no entiendo, prácticamente me obligaron a estudiar piano desde que era chico y yo no quería, ¿y ahora qué, lo tengo que dejar, porque simplemente termino el colegio?' Entonces hice una apuesta, ¿no?, la apuesta era ingresar a la universidad y si no me gustaba seguía con la música. Entonces me fui preparando para la universidad y todo lo demás, pero no, yo ya tenía definido desde que salí del colegio que quería seguir con la música. (Dante, pianista. Entrevista realizada en agosto del 2014)

Al igual que Dante, otros entrevistaron también llegaron a postular a la universidad e incluso estudiaron por algunos años presionados por sus padres, como el caso de Richi quien llevó dos años de Filosofía en la Universidad

Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), o Sandra, quién llevó un año de Arquitectura en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).

Al igual que los músicos que ingresaron al CNM desde niños, aquellos que ingresaron después del colegio también tuvieron dificultades con sus padres al momento de elegir la música como carrera profesional. Los cinco entrevistados de este grupo comentaron que saliendo del colegio no estaban muy seguros de seguir la carrera de música a pesar del interés que tenían, ya que por un lado, no comprendían totalmente cómo se comportaba el campo de la música, y además tenían interés por otras carreras universitarias. Es importante resaltar que la mayoría de padres de este grupo no tuvieron un acercamiento a la música más allá de escucharla en casa, por lo que se podría señalar que no lograban entender la vocación de sus hijos y no tenían conocimiento sobre cómo se comportaba el campo musical, lo que explicaría el temor que tenían por el desempeño laboral de sus hijos. Esto influyó a la perspectiva que tenían los padres sobre el campo, prefiriendo que sus hijos estudien otras carreras en universidades antes de estudiar música; un deseo que contribuyó a la indecisión de algunos de los entrevistados. Sin embargo, pese a las dudas que tenían frente a su carrera, la mayoría de los entrevistados eligió postular al CNM y no a universidades, a excepción de Carlos y Artemio, quienes postularon a universidades presionados por sus padres y también por decisión propia.

Carlos y Artemio comentaron que pese al interés que tenían por la música, deseaban ingresar a la universidad porque sus padres así lo pedían y además porque les parecía el *camino natural* a seguir. Carlos llevó dos carreras, Economía en la UNMSM y Filosofía en la Pontificia Civil de Lima; mientras que Artemio llevó Comunicación Audiovisual en la PUCP. Artemio comentó cómo fue

su proceso de ingresar a la universidad: "Terminé el colegio y el siguiente año me preparé para entrar a la universidad, a la Católica, inclusive yo el último año, mientras tocaba y todo, ya me estaba preparando, porque el colegio en el que estaba era pre universitario, Trilce. Pero igual era *obvio* que iba a ingresar a la universidad" (Artemio, educador musical. Entrevista realizada en diciembre del 2015). La cita de Artemio ejemplifica lo que les pasaba a ambos músicos en esa etapa de su vida, donde si bien tenían interés por la música e incluso tocaban un instrumento, también se sentían motivados a ingresar a la universidad, principalmente porque consideraban que seguir una carrera universitaria era el camino *más seguro a seguir*. Artemio comentó por qué no decidió por la música en esa etapa:

Fue un tema de conversación pero incluso yo no estaba 100% convencido de hacerlo porque no tenía mucha seguridad de cuál era el sistema, ¿no?, y lo otro se veía tan seguro, ya acababa de terminar el colegio, sabía que podía ingresar a la universidad, y así fue. Me preparé medio año e ingresé. (Artemio, educador musical. Entrevista realizada en diciembre del 2015)

Se ve entonces que ambos entrevistados, pese a tener el interés y las capacidades de estudiar música de manera profesional, deciden no hacerlo en esa etapa principalmente por desconocimiento de la carrera y de las actividades que realiza el músico profesional. Además, comentaron la fuerte influencia de sus padres, quienes al no haber pertenecido al campo de la música desconocían cómo se comportaba el mismo para sus profesionales, considerando que su interés por la música debía quedarse en un *hobby*, ya que de estudiarla de manera profesional sería poco rentable.

Ya dentro de la Universidad, ambos entrevistados se dan cuenta de su verdadero interés y vocación por la música, por lo que intentan continuar con ella a la par de sus estudios universitarios, Carlos empezó a llevar clases libres de música dentro del CNM, y Artemio, que ya tocaba dentro de la Asociación

Musical Preludio con musicales, siguió trabajando dentro del rubro. Es durante esta etapa que ambos músicos entran en un conflicto con sus intereses, su vocación, y lo que deseaban sus padres para ellos. Carlos por ejemplo, es uno de los entrevistados que tuvo mayores dificultades en esta época, ya que al decidir dejar la universidad y dedicarse por completo a la música, tuvo dificultades con sus padres e incluso llegó a independizarse. Fue durante esta etapa que él se preparó para posteriormente postular al CNM: "Me peleé con la familia y estuve cinco años trabajando para poder ir sobreviviendo y pagando para que un maestro me prepare y todo, hasta que pasados más o menos cinco años, como te digo, logré ingresar, y eso fue en el año 99" (Carlos, guitarrista. Entrevista realizada en enero del 2016).

Tanto los músicos que ingresaron al CNM estando en el colegio como aquellos que ingresaron después del mismo, tuvieron dificultades con sus padres al momento de decidir por la música como carrera profesional. Se vio que aquellos entrevistados que tuvieron el apoyo de sus padres desde muy niños para estudiar música, dejaron de tenerlo cuando llegaron al fin de su etapa escolar, siendo llamativo que incluso la mayoría de padres de este grupo se dedicó a la música durante su juventud. De igual manera, los músicos que ingresaron al CNM después del colegio tuvieron que convencer a sus padres o negociar con ellos para que los dejen estudiar música como carrera profesional. Para ambos casos, el argumento más frecuente de los padres y familiares para oponerse a la carrera de música era que ésta debía considerarse más como un *hobby* y no como una carrera profesional. Consideraban además que no tendrían una buena remuneración económica y que no podrían pertenecer a espacios laborales formales, argumento que incluso se repetía con los padres que habían

recibido formación académica más sólida y aun en la actualidad se desenvuelven como músicos.

Pese a las dificultades que tuvieron los entrevistados por la negación de sus padres y familiares hacia la carrera de música, todos lograron seguir y terminar sus estudios superiores en el CNM de manera exitosa. Como se desarrolló, la elección de la música como carrera profesional se dio solo después de haber conocido más sobre el campo y sobre su instrumento, incluso algunos comentaron que solo después de *comprender* a la música se dieron cuenta de la vocación que tenían por ella. Sin embargo, también se identificó que todos los entrevistados mostraron interés por la música desde muy temprana edad y algunos la practicaron a pesar de la negación de sus padres, lo que demuestra también que ya contaban con vocación hacia la música a pesar que muchos no la hayan identificado como tal. De esta manera, la elección de la música como profesión se encuentra muy ligada a la vocación y formación, donde la primera influyó para que sigan practicando y aprendiendo sobre el campo a pesar de las negativas de familiares; mientras la segunda les brindó las herramientas necesarias para adquirir el gusto por la música, lo que ellos identifican también como vocación. En este punto es importante señalar lo dicho por Abbing (2002), para quien los factores externos como el dinero o el reconocimiento no actúan como incentivos principales para que los jóvenes opten por la carrera de música, sino la vocación. En ese sentido, si bien los entrevistados señalaron que admiraban a algunos artistas durante su juventud, no lo hacían por lo que habían alcanzado a nivel de reconocimiento o remuneración, sino por la calidad de sus obras o ejecuciones, lo que demuestra nuevamente que su elección por la

carrera se encontró mediado por su vocación y la capacidad de comprender la música, es decir, por la *profesionalidad*.

Para los entrevistados, este recelo que sus padres tuvieron ante el aprendizaje profesional de la música está muy ligado a lo que los entrevistados consideraron es el pensamiento general de la sociedad. Así, comentaron que existe mucha desinformación sobre la carrera de música y sobre la formación necesaria para ser un buen profesional en el campo. Consideraron que la mayoría de personas ve a la música como un *hobby* y como una actividad que no requiere de formación: “(al músico) se lo considera como, bueno, como un aficionado. Como algo que... que no es una carrera (...) No te lo dicen directamente pero sí lo piensan, ¿no?, no piensan que es una carrera” (Dante, pianista. Entrevista realizada en agosto del 2014). Señalaron además que la poca información que se brinda sobre la labor de los músicos proviene principalmente de la televisión, donde se relaciona a la música con la bohemia y la diversión:

Como Lima es una ciudad bastante ignorante en general, ¿no?, una cultura promedio, ¿no?, pésima. Para comenzar la mayoría no sabe que es un músico clásico y qué es la música clásica. Entonces, ¿cómo lo mira?, yo creo que la gran mayoría con gracia y con extrañeza, y los pocos que saben más o menos de qué se trata, lo miran con interés pero siempre con una mirada pues rara, ¿no?, o sea, no es normal que uno estudie algo que se supone no requiere estudio (...) La mayoría de la gente cree que la música no debe de estudiarse, o sea, la ignorancia de la gente hace que no sepa por qué la música debe estudiarse, ¿no? (...) Mi experiencia es que la mayoría de gente, en su ignorancia, cree que hacer música es agarrar una guitarra y rasguear unos cuantos acordes y vestirse más o menos bien y hacer alguna locura televisada, en fin, entonces la ignorancia de la mayoría determina "ah tú estudias música, entonces qué es lo que tienes en la cabeza, pues obvio pues, está metido con su guitarrita o su pianito tocando algunas canciones, no tienen ni idea quién es Berlioz. (Carlos, guitarrista. Entrevista realizada en enero del 2016)

Así, algunos señalaron que lo más visible sobre el campo de la música es generalmente una *caricatura del músico*, principalmente del músico popular, considerándolo como alguien bohemio e informal y que recibe muy baja

remuneración por su trabajo. Aldo, guitarrista que proviene de Cajamarca, comentó la opinión que tenía su mamá sobre el oficio de los músicos:

Mi mamá me decía: 'No, no estudies música que te vas a morir de hambre, mira que tocan en los bares, mira al cantante Gianmarco, canta en bares'. La cultura de mi mamá no veía más allá, ¿no? Mi papá tenía otra visión, como músico, como artista. (Aldo, guitarrista. Entrevista realizada en octubre del 2014)

Al igual que la mamá de Aldo, los padres de uno de los entrevistados de manera complementaria pensaban de manera similar:

En Puno y en otras provincias está mal visto (los músicos) por las bandas chiveras, o sea las bandas de procesiones, bandas de huaynos, o sea, los que tocan. Y se ve al músico mal porque donde tocan, toman. Sé eso todo. Y eso mis papás no estaban de acuerdo para nada, porque de ahí si yo iba a ser músico a eso me iba a dedicar, y yo les dije 'no, es completamente distinto a lo que yo quiero, yo no me voy para eso'. Es más, yo antes quería tocar guitarra pero mi papá lo vio como guitarrista de rock, que se drogan, todo eso, 'prefiero que toques cualquier otro instrumento menos la guitarra'. Como te digo, en provincia, al menos mi papá, mamá, han visto mal la música, pero yo sí quise verlo de otra forma, a mí me gustó. (Entrevista complementaria, clarinete. Entrevista realizada en noviembre del 2015)

Las citas son muy reveladoras, ya que muestran lo que muchos pueden pensar sobre los músicos en general, sin importar del éxito ni la popularidad de los mismos, invisibilizando todo el trabajo que existe detrás del campo. Además, la mayoría consideró que el campo se asocia directamente con actividades muy restringidas:

Porque por ejemplo cuando me subo a un taxi y por ahí sale la conversación 'ah, tú eres músico, ¿y en qué banda tocas, en qué banda de salsa tocas?'. Un músico no solo toca en una banda de salsa, ¿no?, y era la famosa pregunta de que hay que explicarle qué cosa es lo que uno hace y todo. (Brian, compositor. Entrevista realizada en enero del 2016).

Se observa entonces que pese a ser la música un tipo de arte al que todos están expuestos, existe poco conocimiento sobre el oficio del músico en la sociedad, donde su labor se asocia directamente con una vida bohemia o con un trabajo ligado a los medios. Este imaginario se acentúa aún más con la música clásica, sobre el que la mayoría de entrevistados reconoce que se trata de un género poco popular, por lo que adicional al desconocimiento que existe sobre la

actividad de los músicos en general, son muy pocos los que conocen sobre la música clásica, ya que ven al género y a los músicos como *muy lejanos*: “digamos que no son tan populares”, comenta Yolanda.

Los entrevistados mencionaron que si bien el género clásico puede ser consumido por distintas personas sin importar su posición en el campo cultural o económico, este tiene más difusión entre los que pertenecen a un nivel socioeconómico más alto, ya que se trata de un género que no es muy difundido y es este sector el que tiene más oportunidades de escucharla. Por este motivo, algunos mencionaron que existe mucho prejuicio sobre la música clásica, donde se asocia a esta y a sus músicos con una elite: "Al músico clásico se lo ve como algo de élite, que solo los pituquitos pueden tener acceder a todo eso, pero eso es totalmente falso" (Dante, pianista. Entrevista realizada en agosto del 2014). Consideran así que muchas veces se ve a la música clásica como un género más valioso que el popular, lo que nuevamente demuestra una falta de información sobre el campo y más aún, sobre el oficio de sus profesionales, por lo que ellos sienten la responsabilidad de informar el valor igualitario y el respeto hacia los distintos géneros. A continuación se muestran anécdotas contadas por dos músicos, una ocurrida en Ayacucho y otra en Lima, en las que se puede observar el prejuicio que existe hacia el género clásico:

Estaba en un bus con mi guitarra y un señor mayor que estaba a mi lado me preguntó: ‘¿qué es eso?’, ‘ah, es una guitarra’, ‘¿y dónde toca?’, ‘yo toco en el Conservatorio Nacional de Música de Lima, soy profesor’, ‘ah, pero eso es música para inteligentes’, y luego estuvo comentado sobre mí con otra señora del costado. (Douglas, guitarra y educador musical. Entrevista realizada en diciembre del 2015)

(Lo comento) En frío mejor. Lo ven más, para gente inteligente (RISAS) porque está relacionado a una élite, ¿no? Entonces hay bastante gente que piensa, por ejemplo, una vez escuché a una mamá que decía 'ay mi hija quiere estudiar canto popular' y toca violín también, pero yo quiero que sea violinista clásica', entonces ahí ya hay una manera de decir 'esto es mejor' (...) Entonces yo sí creo que todavía hay, y es tal vez es tarea de nosotros, músicos, hacer más actividad que

de una información más real. (Carlos, guitarrista. Entrevista realizada enero del 2016)

En este punto es importante señalar la paradoja que tiene la música clásica, donde por un lado, se trata de un género que es poco escuchado y que es sobrepasado considerablemente por la difusión de otros; y por otro, cuenta con un alto valor simbólico, siendo considerada como un tipo de música de élite y digno de tocarse, lo que podría deberse a la herencia de considerar a la música clásica como parte de la *alta cultura*. En esta línea, es revelador que algunos de los padres de los entrevistados busquen en un primer momento que sus hijos aprendan música dentro del CNM, una institución que solo brinda formación clásica antes de inscribirlos en otros espacios con formación en otros géneros. Esto demostraría la búsqueda por una formación clásica por el prestigio que esta música tiene, ya que siendo niños, la mayoría de entrevistados no tenía una afinidad concreta hacia el género clásico. Además, es importante resaltar que muchos de los entrevistados señalaron que sus padres conocían de la institución por el prestigio que ésta tenía, buscando inscribirlos en la institución por este motivo.

Pese al prestigio de la música clásica, la tensión se encuentra en que la música en general es considerada como un arte que no merece ser estudiado y mucho menos de manera profesional, una concepción sobre el oficio que también afectó a todos los músicos entrevistados y por lo que tuvieron que batallar con sus padres y familiares para seguir su vocación. Esto nuevamente demuestra el poco conocimiento que existe sobre el campo de la música y la labor de sus profesionales.

4.5 Ya es algo serio: Formación del profesional de música clásica dentro del CNM

Todos los entrevistados coincidieron en que el CNM es una de las instituciones de música más prestigiosas en el medio y que se caracteriza por la alta exigencia que demanda a sus alumnos. Señalaron que la institución busca la *excelencia musical* de sus estudiantes, formándolos como profesionales *musicalmente solventes* con capacidad de afrontar cualquier pieza musical. De esta manera, los cursos que llevaron los músicos durante su formación en el CNM estaban dirigidos a que obtengan una fuerte base teórica y logren competencias como ejecutantes de su instrumento, lo que les ha permitido desenvolverse *musicalmente con flexibilidad*:

El CNM me dio todo lo que es una formación completa, no solamente en el instrumento. Yo cuando salgo del CNM no solo puedo enseñar violín o viola y ya. Yo sé lo que es teoría musical (...) un músico, sea cual sea su especialidad, debería salir ya con ciertas habilidades aparte de saber tocar. Para empezar, ya puede leer una partitura que no necesariamente sea, por ejemplo en mi caso, para viola, puede ser una partitura para clarinete, para saxo (...)" (Gustavo, violista. Entrevista realizada en noviembre del 2015)

Además de los cursos de teoría musical y ejecución del instrumento, los entrevistados llevaron otros cursos relacionados al arte y humanidades, con lo que lograron obtener una formación integral. Para los entrevistados, este tipo de formación que recibieron dentro del CNM los diferencia de músicos de otros espacios, ya que les ha permitido y permite tocar piezas musicales con mucha exigencia a nivel musical.

Así, su formación los llevó a desarrollar un alto nivel técnico y teórico, además de inculcarles una serie de criterios que les permiten tocar de manera adecuada; para ellos no solo es importante tocar las notas en el tiempo señalado, sino también importa la expresividad, algo que se puede lograr conociendo más sobre

la producción, lo que implica ser *fiel a la obra, no profanarla*. A continuación se muestran tres citas que resumen este punto tan valorado por los entrevistados:

Junto con la disciplina, mucho criterio, adquieres herramientas para enfrentar la música con mucho criterio, por lo general la música y el arte en general (...) mirándolo desde una visión bastante global porque nos enseñaron que el barroco era como era porque tuvo al renacimiento antes, y que el clásico llegó por tales variantes del barroco (...) y es como te abre la cabeza, ¿no? Entonces además del mero hecho de ser disciplinado, coherente, de buscar sonoridad, exquisitez y todo, te da 'ah, qué estoy escuchando, ah, ese sonido me recuerda a la armonía del S. XIX porque en esos tiempos estaba la Europa que salía de los reinados y ya era una industria que estaba creciendo'..., ¿no?, y por lástima, por tipo de formación, el músico popular (...) no se lo dan pues, o no es tan práctico, porque no lo aplica cuando toca por ejemplo. (Carlos, guitarrista. Entrevista realizada en enero del 2016)

Tienes que tener criterio. No hay manera de que interpretes si no tienes claro las características de una obra. Es lo que les falta a muchos de los chicos que yo conozco en mi universidad, no están pensando que la música que están tocando, qué es reggae y qué representa esa religión; que mínimo aprende qué es el rastafari, o quién es Bob Marley aparte de toda la droga que se fumó. O qué tan importante fue que Mercury fuera gay en los 70's (...) para que entiendas todo el contexto de esa obra y la puedas expresar correctamente. (Carlos, guitarrista. Entrevista realizada en enero del 2016)

Es una cuestión de educación en realidad. Pueden conocer mucho de un género pero que falte la formación sobre el género hace que le falte forma de interpretar porque no conoce la historia o de dónde viene. (Brian, compositor. Entrevista realizada en enero del 2016).

Las citas no solo demuestran que los entrevistados tienen un tipo de *profesionalidad* que busca ser muy exigente con lo que la obra busca expresar, sino también una *distinción* frente a músicos que no comparten la misma visión. En esta misma línea, los entrevistados consideraron que todos los egresados del CNM comparten el mismo tipo de *profesionalidad* por la formación recibida y consideran que músicos de otros espacios también pueden alcanzar estas capacidades pero como parte de una exploración personal y no por formación:

El músico clásico tiene muchos parámetros (...) muchos parámetros y muchas exigencias que están como, como que determina cómo te desarrollas, cómo haces la música que tocas. Entonces, nos forman creo yo para tomar, ejecutar o componer y están, y hay un montón de elementos que están siempre ahí: el sonido, la técnica, la sonoridad, la exquisitez, la perfección... y el músico popular, por lo que yo he visto por compañeros, amigos y demás, no es que no tengan eso, pero en su formación esas exigencias y esos criterios los va desarrollando,

pero no están desde un principio. Por eso es que la permisividad de ciertos géneros que permiten que estos músicos se desarrollen en él con sus limitaciones y pues lo puedan hacer bien quizás. Pero no todos alcanzan ese nivel de interpretación o de calidad de compositor, ejecutante, porque desarrollan por su personalidad, quizás, o por suerte, o por sus competidores más cercanos, esa técnica, o esa calidad. Pero el músico clásico no, o acá no. Estamos siempre presionados para tener el mejor sonido, la mejor técnica y, ¿ves a lo que me refiero?, por formación nos llevan por ese camino, que tiene sus cosas buenas y malas, el popular no. (Carlos, guitarrista. Entrevista realizada en enero del 2016)

En este punto es importante rescatar lo señalado por Carabetta (2011), quien señala que aún dentro de los conservatorios se sigue pensando a la música clásica como el género más digno de ser aprendido, dejando a otros géneros como menos valiosos. Así, para el caso del CNM, efectivamente la enseñanza se centra solo en lo clásico, lo que no ha llevado a que sus egresados piensen que su ejercicio profesional es más valioso que el de músicos que tocan el género popular, sino que su *distinción* se basa en la capacidad del músico como poseedor de distintas herramientas y la habilidad que tienen al momento de tocar un instrumento.

Por otro lado, todos coincidieron en que la formación que recibieron dentro del CNM fue muy exigente, por lo que necesitaron de mucha dedicación y estudio a lo largo de su formación. Mencionaron que el interés que tenían por la música fue muy importante durante su etapa de estudiantes, ya que fue lo que los motivó a seguir estudiando y no renunciar a su formación pese a las exigencias; es decir, la *vocación* los motivó a continuar con su formación:

Creo que ha sido un sentimiento perenne, siempre, pero con algunas dudas, en un momento que veía que las cosas no funcionaban. Por ejemplo, de repente, ah...a veces había mucha presión de estudio y yo quería dejar la guitarra y comenzar el canto, más fácil, pensaba, ¿no? (...). (Aldo, guitarrista. Entrevista realizada en octubre del 2014)

Sobre este punto, todos los entrevistados mencionaron que necesitaron de mucha disciplina para cumplir con las exigencias del CNM. Una muestra de esto es la práctica que realizaban de manera diaria, donde la mayoría señaló que

trataba de tocar su instrumento más de seis horas, siendo muy exigentes con el sonido, la forma como disponían sus manos y el respeto de los tiempos.

De igual manera, los entrevistados señalaron que las exigencias del CNM difícilmente son toleradas por todos los estudiantes, por lo que éstos tienen que tener una verdadera vocación por la música, y en especial por el género clásico:

Definitivamente sí, ¿no?, el problema es que uno, así como te forman a ti, así como me imagino que te forman afuera [extranjero], hay que tener una manera de ver la vida muy distinta para *bancarte una formación clásica*, o sea, para que te banques esa formación, sobre todo la de acá [Perú], o sea, no te digo que afuera sea más simple, he tenido amigos que han tenido formación clásica pero no es tan rigurosa ni cerrada como aquí. Pero igual, o sea, uno se da cuenta que es más popular, más jazzero, más rockandroll. Fácil un jazzero podría bancarse una formación clásica (...) Es porque esa disciplina, rigurosidad, formación, personalidad que encuentras en un clásico lo puedes ver en un jazzero, pero en un rocanrolero difícil, en un pop menos. No digo que sean indisciplinados, '*yo soy clásico y soy el ejemplo total*', no, idioteces, pero es personalidad. (Carlos, guitarrista. Entrevista realizada en enero del 2016)

De esta manera, se observa que la vocación fue un factor muy importante durante la formación de los músicos, ya que fue ésta la que los motivó a continuar con sus estudios a pesar de las exigencias de la institución. Así, la vocación que tenían por la música clásica permitió que los entrevistados adquieran determinada *profesionalidad*, expresada por ciertas destrezas y habilidades inculcadas en la institución, lo que para la mayoría, los diferencia de músicos provenientes de otros espacios.



Fuente: página oficial del CNM. Conjunto de cámara

Por otro lado, los músicos señalaron que además de los cursos que llevaron en el CNM, los maestros tuvieron una gran importancia en su formación, ya que además de brindarles las herramientas necesarias para poder interpretar una obra, los influyeron en sus formas de pensar. Algunos de los entrevistados mencionaron que sus profesores los animaron a experimentar y conocer otras ramas del arte, lo que les ha permitido ampliar sus conocimientos y formarlos como mejores artistas. Al respecto, Yolanda mencionó que su profesor de composición le inculcó el deseo de conocer sobre teatro y pintura, ya que para él, un buen profesional en el campo del arte debe conocer y manejar distintas referencias del mismo: "(...) Pero lo del teatro y la pintura, eso fue más cuando empecé a llevar clases con Brian, Brian me comenzó a inculcar todo lo demás. A apreciar el teatro, a ver la pintura, y ver que todo está conectado, me hacía ver toda la relación que hay entre todas las demás artes y música" (Yolanda, compositora. Entrevista realizada en enero del 2016). Así, se muestra que la

socialización con figuras legítimas dentro del campo como son los maestros, los lleva a desarrollar cierto habitus marcado por el consumo y exploración de producciones artísticas en general.

Finalmente, los entrevistados mencionaron la importancia del CNM como un espacio donde pudieron tener estímulos musicales de distinto tipo. Así, señalaron que el estar en contacto con estudiantes de su especialidad les permitió intercambiar conocimientos con ellos y tener referentes musicales que los motivó a mejorar de manera constante:

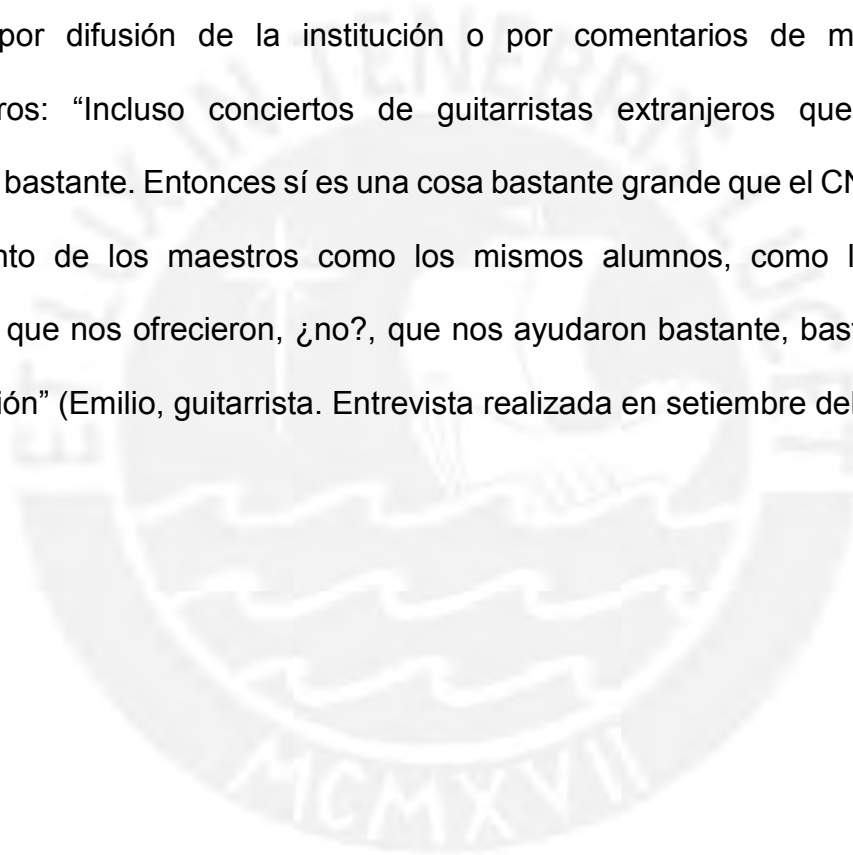
En el caso del CNM hay algo que es muy importante, ¿no?, que siempre, los alumnos que estudiamos ahí, como estamos en toda la carrera por decirlo, de querer aprender más, más y más, aprendíamos mucho más de nosotros mismos incluso que de los mismos maestros, ¿no?, porque si bien los mismo maestros nos daban las pautas para seguir, las herramientas como dices, el hecho de tener tanta gente alrededor que está tocando, y está tocando piezas diferentes y ver cómo trata de resolverlas, es lo que más yo creo que he aprovechado, entre nosotros mismos, entre los compañeros, más yo he aprovechado eso. Obviamente con una guía de maestros, pero las herramientas están en nosotros mismos creo, o sea, en ver cómo tu compañero o tú mismo tratas de resolver una pieza, verlo tocar, ver a la gente de ciclos avanzados cómo tocan y qué es lo que te pueden ayudar, transmitir. Entonces las herramientas están ahí, ¿no? (....). (Emilio, guitarrista. Entrevista realizada en setiembre del 2014)

De esta manera, el grupo de pares influyó positivamente en la formación de los músicos, actuando como incentivo para mejorar su desempeño dentro del campo. Por un lado, los amigos actuaron como una fuente de conocimiento por las experiencias personales que podrían tener; y por otro, sirvieron como una forma de medir su rendimiento musical, donde se logra identificar la búsqueda por una *distinción* en base a sus habilidades musicales.

Otro de los estímulos que recibieron durante su formación en el CNM, fueron las clases maestras de otros profesores extranjeros. La institución organiza cada cierto tiempo clases maestras gratuitas, donde vienen maestros a dictar clases de instrumento a varios alumnos de manera abierta con el fin de que todo el que vaya pueda aprender como oyente y sin necesidad de tocar: “Los festivales y

clases maestras son un empuje para los flautistas (...) Tienes que ponerte en dedos un montón para esas épocas, pulir tu repertorio y obviamente, el profesor te da ciertas pautas, las pones en práctica y ya” (Richi, flautista. Entrevista realizada en diciembre del 2015).

Por otro lado, el CNM también les permitió conocer de los conciertos de música clásica que se organizaban en Lima, ya que por la poca difusión que tiene el género en el país, el CNM fue el espacio donde se enteraban de este tipo de eventos por difusión de la institución o por comentarios de maestros y compañeros: “Incluso conciertos de guitarristas extranjeros que el CNM promovía bastante. Entonces sí es una cosa bastante grande que el CNM brinda, ¿no?, tanto de los maestros como los mismos alumnos, como las clases maestras que nos ofrecieron, ¿no?, que nos ayudaron bastante, bastante para la formación” (Emilio, guitarrista. Entrevista realizada en setiembre del 2014).





Publicidad de difusión de conciertos en el CNM

Se identifica entonces que los músicos se formaron bajo una *profesionalidad* marcada por la exigencia y la dedicación, lo cual no solo se debe a la formación que recibieron formalmente dentro el CNM, sino también por los estímulos a los que estaban expuestos por pertenecer a la institución, como la influencia de sus maestros, el grupo de pares, clases maestras y conciertos. Sobre la importancia de este punto, Emilio comentó lo que un maestro reconocido le dijo en alguna oportunidad cuando estaba en Lima:

Incluso recuerdo que un día que vino un maestro peruano que dictaba en el extranjero y le dije '*qué te parece si dejo el CNM y me meto de lleno para estudiar contigo*' y me dijo que podría pensarse que puedes aprender más, pero el CNM es el medio donde vas a aprender más, porque ahí van a estar todos los alumnos de Lima y del Perú y más vas a aprender de la mezcla de alumnos, de conciertos y

demás que de una sola persona. (Emilio, guitarrista. Entrevista realizada en setiembre del 2014)

La cita condensa la importancia de pertenecer a una institución como el CNM para estar expuestos a ciertos estímulos que terminan por moldear al músico; se trata de un espacio donde los entrevistados lograron cultivar determinado *habitus* muy ligado a su *profesionalidad*. Asimismo, se puede identificar la importancia de la *distinción* que buscaban marcar los músicos ya desde su formación, lo cual se expresa a nivel de pares cuando buscaban superar la habilidad musical de amigos de la misma especialidad; o cuando participaban en clases maestras, festivales o conciertos; espacios donde acceden a un reconocimiento legítimo dentro del campo.

Por otro lado, la mayoría señaló que si bien en la actualidad hay más instituciones con la carrera de música que brindan a sus alumnos estímulos musicales similares a los del CNM (difusión de conciertos, clases maestras, intercambio de aprendizajes entre alumnos, etc), éste sigue siendo el único espacio que promociona más la música clásica, lo que diferencia a la institución de otros espacios de formación musical. Además, es importante resaltar la educación integral y la exigencia que tuvieron dentro del CNM, lo que los ha llevado a ser muy exigentes con sus piezas musicales y la manera de interpretarlas; características importantes de lo que consideran ser un *buen músico*. Señalaron así que todo aquel que egresa del CNM conoce de las exigencias necesarias para tocar bien su instrumento, lo que a veces no sucede con músicos de otros espacios, ya que la exigencia al nivel que ellos manejan puede ser producto de una exploración personal y no necesariamente por el tipo de formación que han recibido. Es importante señalar que ante la pregunta por el *tipo de músicos que eran*, la mayoría contestó que se consideraban

profesionales de la música con formación clásica, un tipo de *profesionalidad* que para ellos determina su desarrollo dentro del campo musical:

Yo no me llamaría de ninguna de las dos maneras (músico clásico o popular), pero sí te diría que soy un músico con formación clásica porque eso determina todo. En lo que miro el ambiente musical, peruano por lo menos, tu formación determina qué tipo de músico eres, porque la disciplina y la estructura de formación de un clásico es totalmente distinta a la de un músico que hace música popular. (Carlos, guitarrista. Entrevista realizada en enero del 2016)

Esta cita demuestra nuevamente la importancia de la formación para los entrevistados, donde su paso por el CNM les permitió adquirir un tipo de *profesionalidad* marcada fuertemente por la búsqueda de la exigencia musical; un logro que solo se daría por una verdadera vocación hacia el género clásico debido a las exigencias que conlleva este tipo de formación. Asimismo, para los entrevistados, esta *profesionalidad* y vocación marca una *distinción* frente a músicos que han recibido una formación diferente, y más aún de aquellos que aprendieron de manera empírica su instrumento.

5. Y AHORA A TRABAJAR: PROFESIÓN DEL MÚSICO CLÁSICO EN EL CAMPO MUSICAL

En el capítulo anterior se desarrolló cómo los músicos entrevistados aprendieron su oficio. Se identificó que la familia tuvo un rol importante en este proceso al ser el primer espacio donde descubrieron su interés por la música, así como la importancia del CNM como una institución que les brindó las herramientas necesarias para un aprendizaje que los diferencia de músicos con otra formación. Además, se vio la importancia de la vocación y el esfuerzo para poder rendir dentro del CNM, una institución que los formó bajo determinado tipo de *profesionalización* marcada por la exigencia y búsqueda constantemente de la *excelencia musical*.

El presente apartado desarrolla cómo los músicos se desenvuelven ya en su oficio, es decir, cómo los entrevistados actúan como profesionales en el campo de la música. En ese sentido, se desarrolla el comportamiento del mercado laboral musical de Lima según lo señalado por los entrevistados, y cómo ellos forman parte del mismo. Cabe señalar que se presenta los trabajos a los que un músico clásico puede acceder según lo recogido en las entrevistas, por lo que no se desarrolla los espacios musicales que existen para otros géneros.

Para el desarrollo de esta sección se presentan dos partes: (i) “Músico... ¿y hay trabajo?”: campo laboral musical en Lima, y (ii) “Tengo trabajo de lunes a domingo”: El ejercicio profesional de los músicos. En la primera sección se busca comprender los trabajos que existen para un músico clásico en Lima, y en la segunda se expone los trabajos que tienen los entrevistados y cómo llegaron a acceder a los mismos.

5.1 “Músico... ¿y hay trabajo?”: campo laboral musical en Lima

Por medio de las entrevistas se identificaron dos espacios principales en los cuales los músicos clásicos limeños pueden trabajar, aquellos relacionados a la enseñanza musical, donde el músico enseña el oficio; y, a la ejecución musical, trabajos en los cuales al músico se le paga por tocar y utiliza su cuerpo como herramienta de trabajo. En ese sentido, esta sección se divide en dos partes: (i) trabajos relacionados a la docencia y (ii) trabajos relacionados a la performance.

5.1.1 Trabajos relacionados a la docencia

Instituciones de educación superior

En Lima, las instituciones de educación superior donde un músico puede trabajar son las universidades PUCP, UPC y Ricardo Palma, además del instituto Orson Welles, el CNM y la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas (ENSF JMA). Se identificó que los requisitos para acceder a este tipo de trabajo consisten principalmente en haber concluido la formación superior en música y el desempeñarse eficientemente dentro del campo.

Con relación al tipo de cargo que pueden desempeñar dentro de estos espacios, se identificó que los docentes pueden pertenecer a la institución a tiempo completo o parcial, que implica trabajar solo por horas, donde el promedio de las mismas puede variar de S/50.00 a s/.80.00 según la institución.

Por otro lado, se identificó que estos espacios enseñan tanto el género clásico como el popular y depende de la orientación que tiene la institución. Sin embargo, se logró identificar que el principal en todos, es la música popular.

Colegios

Todos los entrevistados señalaron que el trabajar en colegios consiste en un campo donde siempre hay vacantes, ya que la mayoría de éstos cuentan con el área de música. Para trabajar en estos espacios, también existen requisitos que dependen del colegio, siendo el mínimo contar con formación superior en música. La remuneración en estos espacios puede variar según la institución, llegando incluso a los S/. 8 000.00. Si bien en algunos colegios se puede enseñar el género clásico, se identificó que el principal es el popular, ya que según entrevistas, ésta es la manera más sencilla de obtener el interés de los estudiantes.

Dentro del campo de colegios, es importante señalar a la Asociación Suzuki, la cual consiste en un espacio de formación tanto para docentes como para estudiantes de música clásica. La Asociación Suzuki ofrece clases de música y estimulación temprana por medio de un método especial de enseñanza, el método Suzuki, el cual es enseñado a docentes de música por medio de módulos con el fin que se traslade el conocimiento a estudiantes. Algunos colegios cuentan con este método de enseñanza, por lo que requieren de docentes que hayan llevado cursos en la Asociación. Es importante además señalar que para algunos músicos, haber llevado el método Suzuki consiste en un plus para el desarrollo de su oficio, ya que al contar varios colegios con este método, son considerables los alumnos que buscan clases de recuperación con profesores de música que lo manejen, por lo que consiste en un nicho de mercado.



Fuente: Página principal de Asociación Suzuki

Clases particulares

Con relación a las clases particulares, este tipo de trabajo es el más común entre los músicos, ya que al no contar con requisitos mínimos, es al que se puede acceder de manera más fácil, principalmente por contactos o por difusión de los mismos músicos. Las clases particulares se pueden realizar en las casas de los músicos o en las casas de los alumnos, y la forma de conseguir este tipo de trabajo es principalmente por contactos. La paga básica por clase particular es de S/ 50.00 o S/ 60.00 soles la hora, monto que puede variar según lo solicitado por los docentes.

Núcleos musicales

Otro tipo de trabajo relacionado a la docencia, es la labor que hacen los músicos dentro de los *núcleos musicales*. Éstos consisten en un modelo de enseñanza orientados a niños y adolescentes, donde éstos se agrupan en una

orquesta o sinfonía y aprenden teoría, ejecución y una serie de valores alrededor del instrumento asignado.

Los núcleos son un modelo de enseñanza y difusión musical que nació en Venezuela, los cuales mostraron una gran capacidad de mejora en el campo de la música. Consisten en espacios de formación musical gratuitos orientados a niños y adolescentes con el fin de formar a músicos que luego promocionen el consumo de la música mediante conciertos.

En los últimos años, los núcleos musicales han ido aumentando en el país, siempre liderados por personas claves dentro del campo musical. Así, uno de los primeros en formarse fue Sinfonía por el Perú, núcleo fundado por Juan Diego Flórez en el año 2011 que permitió la creación de otros espacios después del suyo, como los Núcleos Arpeggio o el mismo Núcleo de la Orquesta Sinfónica Juvenil del Ministerio de Educación. Es importante además señalar que el trabajo dentro de los núcleos es valioso, ya que brinda igualdad de oportunidades en el campo de la música a niños y adolescentes de bajos recursos.

Al ser los núcleos musicales una modalidad de enseñanza relativamente nueva (2011), éstos aún consisten en espacios de trabajo reducidos, donde se identificó que el modo de acceder a ellos es principalmente por contactos y el requisito mínimo es contar con formación musical. El género principal que se desarrolla en estos espacios es la música clásica, la cual es enseñada tanto de manera teórica y práctica.



Fuente: Página principal de Sinfonía por el Perú

Academias de música

Finalmente, otro espacio relacionado a la docencia es la enseñanza dentro de academias de música, espacios que han proliferado en los últimos años debido a la demanda que existe en el campo musical. Las principales academias de música en Lima son Vivace, la Asociación Cultural Arpeggio y Jazz House. Estas instituciones brindan formación en música popular y consisten en espacios que desde el año 2009 se han expandido debido al interés que ha surgido a causa de la mayor oferta de musicales y obras de teatro. Estos espacios se ofertan clases de música o lo que se llama *talleres montajes*, cursos con duración de tres meses, donde se brindan clases de actuación, teatro y música, presentando un musical al finalizar el curso.

El requisito mínimo que se necesita para enseñar en estas academias de música es tener formación musical, y la manera de acceder a ellos es principalmente por contactos. Con relación a la remuneración, se obtuvo que el promedio es de S/1800.00 de manera mensual.

5.1.2 Trabajos relacionados a la performance

Orquestas

Con relación a los trabajos performativos, se identificó que el principal espacio son las orquestas, las cuales se pueden dividir en dos: las oficiales y aquellas más ligadas a música de difusión. Dentro de las oficiales, el país cuenta con dos, la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN) y la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil (OSNJ); ambas pertenecientes al elenco oficial del Ministerio de Cultura. Además está Orquestando, una orquesta Sinfónica Juvenil que pertenece al Ministerio de Educación, la cual también actúa como núcleo y brinda clases de la música a niños y jóvenes. Es importante señalar que estas orquestas son los principales espacios en los que se practica la música clásica en Lima, siendo los únicos que no son considerados como *chivos*, ya que los músicos que pertenecen a estos elencos oficiales cuentan con un puesto fijo y una remuneración mensual que va desde S/1200.00 hasta S/3800, como es el caso de la OSN. Para entrar a una orquesta de elenco, los músicos tienen que pasar por una prueba de selección que implica demostrar sus habilidades musicales en el género clásico; convocatorias que no se abren muy a menudo según lo recogido en las entrevistas.

Por otro lado, están las orquestas más ligadas a música de difusión, las cuales son conocidas por los músicos como *orquestas chiveras*. Con relación a estas, existen empresarios que se dedican a ofrecer grupos de orquestas para diferentes eventos, quienes son los que contactan con los músicos para formar las agrupaciones según el compromiso. Se identificó que la mayoría de empresarios cuenta con una cartera de músicos con los que siempre trabajan, los cuales también pueden recomendar a otros según la necesidad del evento.

La música que se toca en estas *orquestas chiveras* es música popular, principalmente salsa y vernacular, donde el promedio de remuneración es de S/30.00 la hora.

Se puede ver entonces que existen dos tipos de orquestas, las oficiales que son administradas por el Estado, y las chiveras, que son organizadas y promovidas de manera particular. Es importante señalar que el género clásico solo se toca en las orquestas oficiales, lo que demuestra el valor simbólico con el que cuenta este tipo de música, ya que es el único promovido y legitimado por el Estado; donde además, no todos los músicos pueden ingresar, sino solo aquellos que cuentan con una formación académica y clásica. Esto demuestra nuevamente que si bien el género clásico se mueve en un campo donde otros géneros son más consumidos, este tipo de música sigue contando con un valor simbólico importante que es legitimado desde el Estado y por profesionales capacitados en el campo de la música.

Bandas

Por otro lado, existen otros tipos de agrupaciones musicales que no pertenecen al formato de orquesta, las bandas. La diferencia entre una orquesta y una banda consiste principalmente en el tipo de instrumento que se utiliza; mientras que en una orquesta se necesita diferentes familias de instrumentos (de metal, de cuerdas, percusión, etc.), en las bandas priman los instrumentos de viento como las trompetas o los saxos. Al igual que las orquestas, existen dos tipos de bandas, las oficiales y aquellas más ligadas a la música de difusión.

Dentro de las bandas oficiales, se encuentran las *castrenses* y las *bandas de las municipalidades*. Las bandas castrenses corresponden a aquellas agrupaciones que trabajan con el Ejército, la Marina y la Fuerza Aérea, las cuales consisten en

agrupaciones con músicos fijos y con horarios de práctica establecidos; las bandas de las municipalidades por otro lado, también cuentan con músicos fijos, pero solo se juntan a practicar cuando tienen que cubrir determinado evento. Tanto las bandas castrenses como las bandas de municipalidades tienen como género principal el popular. Para acceder a este tipo de banda se identificó que es importante conocer a alguien dentro del campo para que recomiende el trabajo de los músicos, pero también es importante tener el conocimiento suficiente para rendir en las pruebas de selección. De manera similar a las orquestas oficiales, las bandas castrenses y de municipalidades también son consideradas como trabajos fijos, ya que los músicos cuentan con un horario establecido y con una remuneración mensual.

Por otro lado están las bandas de difusión, las cuales son consideradas como *chivos*, ya que se convocan para tocar por un periodo corto de tiempo (pueden ser horas o días). Éstas generalmente tocan en aniversarios, bodas o fiestas patronales, donde la música principal es la vernacular. La remuneración promedio que se recibe por tocar en estas bandas es de S/30.00 la hora, donde si el contrato es para tocar en provincia, el monto no se realiza por hora sino por *bolo*, el cual consiste en un pago único de S/200.00 por día e incluye gastos de pasajes, hospedaje y comida. El ingreso a estas bandas es únicamente por recomendación y no existe un proceso de selección al ser convocadas generalmente con poco tiempo de anticipación.

Musicales y teatros

Por otro lado, lejos de las orquestas y las bandas, se encuentran los musicales y los teatros, dos espacios que cada vez van teniendo más importancia dentro del campo laboral de la música. Tanto los musicales y las

puestas de teatro consisten en eventos realizados por empresas que generalmente ya cuentan con una cartera de músicos frecuentes.

Dentro de las empresas más importantes que ofertan musicales y teatros en Lima, se encuentran la Asociación Preludio y Los Productores, además de pequeñas empresas que montan obras cada cierto tiempo y requieren de músicos para las mismas. Estas empresas además están muy ligadas a otras asociaciones que se dedican a la producción de eventos o recitales, como TQ Producciones, Romanza, Animatíssimo, entre otras. Estas empresas, según lo obtenido en las entrevistas, se dedican a presentar a artistas tanto nacionales como internacionales, las cuales muchas veces se presentan con un grupo sinfónico de apoyo:

Aquellos conciertos Sinfónicos que vienen con Filarmónica, conciertos que se hacen con un grupo. Como "Un día en la vida", "Lucía de la Cruz Sinfónico", "Líbido Sinfónico", todas esas vainas son con violines solamente. Y ni siquiera son orquestas, son violines, por ahí una viola, un chelo y ya es la Sinfónica, la Filarmónica le llaman, para el público es la Filarmónica (Gustavo, violista. Entrevista realizada en noviembre del 2015).

El trabajo que se realiza dentro de musicales o teatros puede ser considerado como *fijo* cuando se trata de puestas que pueden durar entre dos meses o más. Esto sucede porque adicional al tiempo en que se presenta la obra, montarla implica una serie de ensayos con todos los artistas presentes, un trabajo que puede empezar semanas antes de la puesta y por lo cual también reciben una remuneración.

Chivos

Como ya se mencionó, los trabajos dentro de orquestas, bandas, teatros y musicales pueden ser considerados como trabajos fijos siempre y cuando tengan una duración extensa y los músicos formen parte del cuadro oficial. Sin embargo,

estos trabajos también pueden ser considerados como *chivos* cuando los músicos que participan en estos lo hacen por un periodo corto de tiempo que pueden ser días u horas. Así, generalmente los músicos que reemplazan a otros por un corto periodo, asumen estos trabajos como *chivos*.

Existen además otros espacios aparte de los mencionados que actúan únicamente como *chivos*, los cuales consisten en espacios que requieren la presencia de músicos para cubrir eventos donde hay música en vivo: bodas, aniversarios, fiestas patronales, música de fondo para eventos importantes, funerales, etc. Es importante especificar que los *chivos* son considerados como *cachuelos* para los músicos, por lo que todos pueden acceder a estos espacios incluso desde su formación.

Todos los *chivos* son conseguidos por recomendaciones, donde el único requisito para trabajar consiste en ser un músico responsable y contar con las habilidades necesarias para desempeñarse en el trabajo. Así, el acceso a *chivos* no es mediante convocatorias, sino por recomendaciones de los pares que legitiman el oficio de sus compañeros:

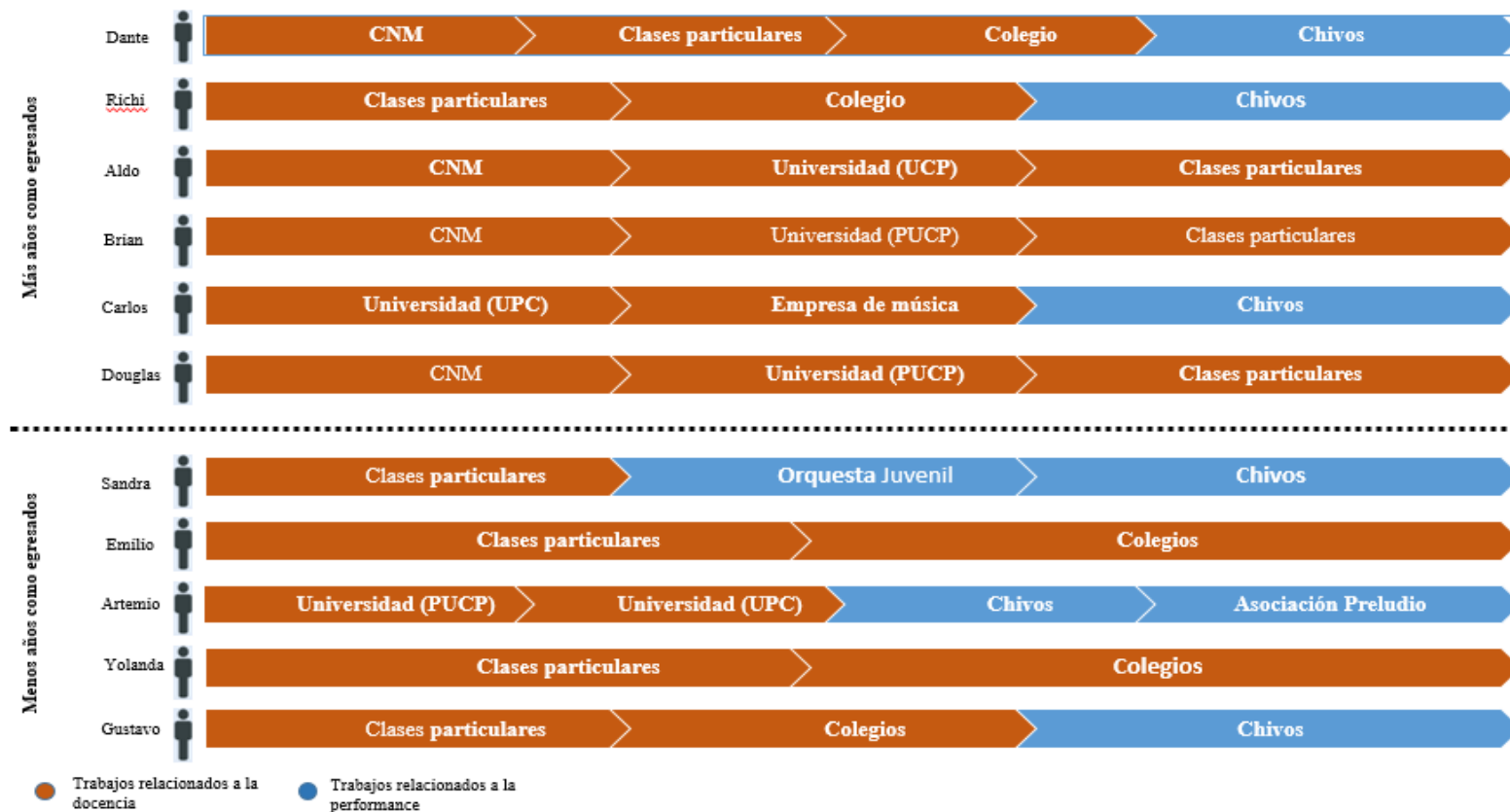
Es que para esas cosas no se postula. Cuando uno toca así en agrupaciones de coros, de misas no es que uno diga "oye quiero tocar en tu grupo escúchame". No. Por lo general una agrupación tiene entre comillas sus músicos fijos que dice "ya, este...tú puedes este día pero de repente no puedes otro día, "maestro disculpe", "entonces recomiéndome otro igual de bueno o que pueda hacerlo bien", entonces ahí viene la recomendación y es la oportunidad para hacer bien el trabajo y si al empresario le gusta tu trabajo te vuelve a llamar. (Gustavo, violista. Entrevista realizada en noviembre del 2015)

Ya habiendo señalado los distintos espacios donde un músico clásico puede laborar, se puede decir que efectivamente se trata de un campo que está en crecimiento, donde la demanda de músicos se debe a que hay una mayor oferta cultural y artística en el país: hay más obras de teatro, musicales, y puestas de músicos que son considerados como *chivos*. Sin embargo, se puede decir que

si bien existen nichos diferenciados según el género, todos aún se encuentran en un estado de precariedad, por lo que el campo laboral se encuentra *fragmentado* y muchas ofertas laborales aún operan bajo la informalidad. Así, es importante rescatar lo que señala Francisco Durand en su texto “El Perú fracturado: formalidad, informalidad y economía delictiva”, donde identifica que el Estado no llega a controlar y regular el mercado, lo que ha llevado a que la economía no formal brinde más empleo (Durand, 2007: 40 - 42), un fenómeno que también alcanza al campo musical. De esta manera, si bien existe un espacio laboral para los músicos, el campo que cuenta con mayor dinamismo es el de los *chivos*, los cuales en su mayoría operan bajo la informalidad.

Si bien no ha sido un tema explorado para la presente investigación, se identifica que el campo laboral de la música aún cuenta con un vacío en la temática de la formalidad, fenómeno que afecta directamente los intereses de los músicos tanto en la remuneración como en la calidad del empleo. Esto se evidencia en la necesidad que tienen los entrevistados de recurrir a más de un empleo (todos tienen mínimo tres), lo que muestra que si bien hay trabajo en el campo, aún falta mejorar las condiciones de los mismos. En ese sentido, es importante el rol del Estado como ente regulador, una característica que países vecinos como Argentina ya tienen, estado donde existen leyes que indican la paga mínima que deben recibir los artistas por su trabajo según el tipo y el tiempo dedicado.

Tipos de trabajo a los once músicos entrevistados



Elaboración propia

5.2 “Tengo trabajo de lunes a domingo”: El ejercicio profesional de los músicos entrevistados

Como se ha podido identificar en el acápite anterior, a diferencia de lo que normalmente se cree, sí existe un campo de trabajo para los músicos clásicos, un espacio que incluso es diferenciado frente a músicos de otros géneros. Esto explica que todos los entrevistados hayan trabajado desde su egreso del CNM en el campo de la música y actualmente solo se dediquen al mismo, a excepción de Brian que también es bailarín de tango, y Dante, que es profesor de inglés desde hace muchos años.

Los once entrevistados tienen en promedio de tres a cuatro trabajos estables de manera simultánea, siendo los principales la enseñanza en instituciones de formación superior, la enseñanza en colegios, y las clases particulares; tipos de trabajos que muchos complementan con algunos *chivos*. Al respecto, los entrevistados mencionaron que pueden tener más de un trabajo a la vez al tener horarios flexibles en sus centros de trabajo, por lo que la mayoría señaló que buscan armar su agenda de tal manera que puedan tener dos trabajos estables y tener tiempo disponible para dictar clases particulares o aceptar *chivos*.

Para poder comprender cómo se desarrolla el oficio de los músicos y cómo accedieron a sus centros de trabajo, esta sección, al igual que la anterior, se divide en dos partes: (i) Trabajos relacionados a la docencia y (ii) trabajos relacionados a la performance.

5.2.1 Trabajos relacionados a la docencia

Todos los entrevistados laboran en espacios relacionados a la educación. Estos son considerados como trabajos fijos o estables, ya que cuentan con un horario establecido y con una remuneración mensual fija.

Los lugares donde trabajan los músicos son instituciones de educación superior como el CNM y las universidades PUCP y UPC. También trabajan como docentes en colegios, dictan clases particulares, y uno de los entrevistados trabaja en una empresa que brinda asesoramiento de *coaching* en música, trabajo que también implica la enseñanza musical.

De estos espacios relacionados a la educación, el CNM es el único lugar donde desarrollan realmente la música clásica, ya que se trata de una institución que se dedica únicamente al género. En las universidades por otro lado, si bien hay cursos de ejecución en música clásica, los entrevistados señalaron que ellos han enseñado principalmente música popular, específicamente el jazz. Asimismo, en los colegios como en las clases particulares, los entrevistados han desarrollado la música clásica y la popular, ya que la enseñanza se basa en los lineamientos del colegio, el deseo de los alumnos y el tipo de habilidades que desean desarrollar en las clases, por lo que el género que desarrollan puede variar.

Se observa entonces que el género que practican los entrevistados en sus centros laborales no es únicamente el clásico, sino también el popular, siendo este incluso predominante. Esto demuestra nuevamente el impacto que tiene la música popular en la actualidad, lo que explicaría que géneros distintos al clásico sean predominantes en los centros de formación.

Por otro lado, se identificó que hay un acceso diferenciado a los trabajos por la cantidad de años que llevan como egresados. Así, aquellos que cuentan con más años fuera de la institución cuentan con trabajos dentro de instituciones superiores como las universidad PUCP, UPC y dentro del CNM; mientras que los que llevan menos años de egresados, tienen trabajos principalmente en colegios y brindando clases particulares de música.

A continuación se muestra una tabla donde se puede ver el tipo de trabajo que tienen los entrevistados en el rubro de educación según los años que llevan fuera de la institución:

Tabla 6: Distribución de músicos según años de egresados y número de trabajos que tienen en la actualidad en el rubro de educación

	Músicos con más años de egresados (6 músicos)	Músicos con menos años de egresados (5 músicos)
CNM	4	0
Universidades	4	1
Colegios	2	3
Clases particulares	4	4
Empresas/organizaciones de música	1	1

Elaboración propia.

Se observa entonces que aquellos músicos con más años de egresados han logrado ingresar a espacios más prestigiosos o legítimos, como son las universidades o el CNM.

Por otro lado, y ya señalado los lugares donde laboran los músicos, es importante conocer cómo accedieron a estos espacios. Así, respecto a que trabajan dentro del CNM, se trata de cuatro músicos que pertenecen al grupo con más años de egresados, entre 12 o más años fuera. Este grupo comentó que su ingreso al CNM los tomó por sorpresa, ya que apenas egresaron recibieron una llamada del Área de Dirección Académica invitándolos a formar

parte de la plana docente. La llamada que recibieron los sorprendió, ya que en la mayoría de casos llevaban sólo días de egresados y contaban con menos de 20 años de edad. Los entrevistados consideraron que los llamaron a ellos principalmente porque habían sido buenos estudiantes, y porque además contaban con el apoyo de algunos maestros que reconocían sus trabajos:

Salí del CNM y al día siguiente me llamaron. Comencé dictando cuatro horas en la preparatoria por recomendación de Óscar Zamora, porque él se retiró del CNM. Me propusieron. Es que bueno, tenía buenas notas, era un chico dedicado. (Aldo, guitarrista. Entrevista realizada en octubre del 2014)

Este grupo de entrevistados comentó así que su ingreso a trabajar dentro del CNM no fue una cuestión de suerte, sino producto del esfuerzo dedicado en su formación: “Nadie trabaja en el CNM así nomás, solamente tienes que tener cierto, no sé, ser bueno tocando, ¿no?, cierto nivel, sí” (Carlos, guitarrista. Enero del 2016).

Se ve entonces que los músicos entrevistados entraron a trabajar al CNM no por un concurso abierto o por medio de pruebas, sino que fueron llamados directamente por su capacidad profesional como músicos. Así, fue más importante la habilidad de cada entrevistado antes que la experiencia laboral o los grados académicos que tenían.

Pese a que todos los entrevistados están de acuerdo con la importancia de valorar a un músico por su *profesionalidad*, se identificó que no pasar por un examen de selección genera que algunos músicos pongan en duda la habilidad de los otros, ya que consideran que el puesto no se ha adquirido por meritocracia, sino por reglas internas del campo, como las redes que tienen.

Por ejemplo, (nombre del músico) estudió en el extranjero y quiso trabajar acá como profesor de guitarra, pero no lo aceptaron porque la plaza que había dejado la maestra (nombre del docente) la iba a retomar este año, y la ha retomado, ¿no? Por ese lado creo que hay un poco de argolla, o sea, son medio argolleros acá (...) No hay concurso abierto, debería ser así, sería más saludable, ¿no? No es así, o sea... o bien alguien conoce a alguien y lo recomiendan a dirección

académica y puede entrar, ¿no?" (Aldo, guitarrista. Entrevista realizada en octubre del 2014)

Se ve entonces que el acceder a un puesto de trabajo sin pasar por un examen de selección puede ser considerado como algo negativo por algunos entrevistados, ya que no se estaría valorando las capacidades profesionales de los músicos, sino el *capital social* o *cultural* que poseen.

En esta línea, es importante rescatar lo señalado por el sociólogo Max Weber en su obra *Economía y Sociedad* (1922) a propósito del desarrollo del capitalismo y la burocracia moderna, donde señala que el nombramiento para los puestos de trabajo se daban en base a mecanismos de selección estandarizados con objetividad e imparcialidad (Gonzales, José: 1989: 152); es decir, en base a la meritocracia. Este fenómeno evolucionó al uso de las credenciales universitarias para adquirir una mejor categoría, la cual se basaba en legitimar determinado estatus y no en reflejar ciertas capacidades adquiridas, propuesta que ya señalaba a la educación superior como reproductor de *distinciones* y la base del *credencialismo* (Huber 2017: 59 – 60). Para Huber, el fenómeno del *credencialismo* ha llegado a extenderse en la sociedad peruana a partir de la década del noventa con el DL 882 del segundo gobierno de Alberto Fujimori, el cual permitió la apertura de instituciones educativas privadas con fines de lucro (Ídem: 61 – 67). Así, estas instituciones han llegado a propagarse y a brindar títulos universitarios en gran cantidad, lo que ha generado que estas credenciales no lleguen a reflejar conocimientos adquiridos, sino más bien, que actúen como una forma de diferenciación en base al *capital social*; como todos cuentan con títulos universitarios, estos ya no actúan como una forma de distinción frente a los que no lo tienen, sino que las diferencias se dan por las

universidades de pertenencia y el tipo de *capital social* que se puede adquirir dentro de las mismas.

Este análisis del *credencialismo* como forma de distinción entre egresados de distintas universidades, permite examinar más a fondo el uso de reglas internas dentro del campo de la música. Así, es importante señalar que para los entrevistados, sus principales competidores dentro del campo laboral son únicamente los egresados del CNM, ya que son los que cuentan con las mejores herramientas y capacidades en el medio. Si se hace un símil con los egresados de otras carreras y con títulos, los músicos del CNM también buscan diferenciarse en el campo laboral no por la credencial adquirida (porque todos lo tienen), sino por el *capital social* que lograron desarrollar en la institución en base al *habitus* adquirido desde niños en el hogar y el colegio. Sin embargo, si bien esto es un factor importante, cabe señalar que los pares recomiendan el trabajo de sus colegas por su quehacer profesional; el campo opera bajo sus propias reglas (como el peso del capital social) pero la *profesionalidad* sigue teniendo un rol importante.

Respecto a los entrevistados que trabajan en universidades, también se trata en su mayoría de aquellos que cuentan con más años de egresados. Algunos entraron a sus trabajos por medio de un amigo que buscaba un reemplazo, y otros fueron llamados directamente por la institución al necesitar cubrir horarios. Aldo por ejemplo, es un guitarrista que además de enseñar en el CNM también dicta clases en la Escuela de Música de la UPC; él comentó que ingresó a trabajar en la universidad dictando cursos libres de música por recomendación de un amigo, pero luego el mismo director, que ya era conocido

suyo, lo invitó a formar parte de la nueva Escuela de Música que se iba a inaugurar:

En la UPC yo dictaba un taller de guitarra extracurricular a los chicos de ingeniería, los que llevan como cursos libres (...), la posta me la dejó (nombre del músico) porque se fue a Alemania a estudiar, entonces yo entré ahí, cuando todavía no existía la Escuela de Música, te hablo del 2005 (...) El director de esa época fue mi compañero de estudios del CNM, me encontró una vez en los pasillos de la universidad mientras yo salía de dictar un taller y me dijo "¿no quieres trabajar en la escuela de música?", y yo qué le voy a decir que no, "sí, claro", sin hacerme el difícil ni eticoso, "ya, ya", "dame tus papeles, dame tu teléfono", y así. (Aldo, guitarrista. Entrevista realizada en octubre del 2014)

Otros entrevistados también comentaron que lograron ingresar a trabajar en las escuelas de música de la UPC o de la PUCP por recomendaciones de amigos o conocidos suyos, con la diferencia que posteriormente tuvieron que pasar por un proceso de selección. Artemio, por ejemplo, comentó que amigos suyos le informaron de plazas disponibles en las universidades PUCP y UPC, por lo que postuló por recomendación y luego pasó por un examen de selección:

Se abrió una plaza para el curso que yo dicto, que es Piano Complementario, en la Escuela de Música (PUCP), entonces me dijo el maestro (nombre del músico) que trabaja ahí, que se había abierto una plaza y me recomendó para que postule también, o sea para que postule con otras personas. Y fui y me preparé con la clase maestra que te piden y tuve que esperar dos semanas y ahí me llamaron. Igual en la UPC, también postulé, también te piden tu clase modelo, la dictas y de ahí un par de semanas. (...) Para la UPC me llegó un correo de una persona que también trabaja ahí, una compañera del CNM, ella también me dijo 'mira se ha abierto una plaza para ese puesto, si quieres puedes mandar tu curriculum. Entonces mandé mi curriculum y me dijeron 'ok, ven a postular tal día. (Artemio, educador musical. Entrevista realizada en diciembre del 2015)

Se observa entonces que aquellos músicos que trabajan en universidades también entraron a ellas por *capital social* o redes de amistades, donde algunos pudieron ingresar de manera directa al centro laboral y otros tuvieron que pasar por un proceso de selección. Al igual que con los músicos que trabajan dentro del CNM, para los músicos que trabajan en universidades fue muy importante la capacidad musical que tenían, ya que la valoración que tenían sus pares influyó

para que éstos los recomienden a los trabajos, es decir, para que legitimen su quehacer profesional basado en el tipo de *profesionalización* que tenían.

Con relación a los trabajos dentro de colegios, no se identificó una diferencia entre ambos grupos de entrevistados al momento de ingresar; tanto el grupo con más años de egresados como los que cuentan con menos años ingresaron de manera homogénea y teniendo las mismas oportunidades. Esto se debe a que los requisitos para ingresar a los colegios son menos exigentes que las instituciones de formación superior, y además, es más fácil conseguir la recomendación de pares. Así, se identificó que las recomendaciones no son necesariamente de primera mano, es decir, de un músico que conoce su trayectoria o habilidades de manera directa, sino que confían en su *profesionalidad* por haber tenido la misma formación que ellos, haber pertenecido al CNM.

En este punto es importante señalar que el CNM tiene un promedio de 550 alumnos¹⁷, lo que hace que la mayoría se conozca o tengan referencias de los demás: “la comunidad es chiquita, todos se conocen, y si no todos se conocen, la referencia de con quién ha estudiado esa persona es importante (Dante, pianista. Entrevista realizada en agosto del 2014). Así, el hecho que todos se conozcan de alguna manera, permite que en las convocatorias de instituciones donde ya hay un egresado del CNM, se dé prioridad a aquellos postulantes que también provienen de esta institución. Un ejemplo de esto es lo que comentó Gustavo, violista que se enteró de una plaza de trabajo en un colegio mediante

¹⁷ Información obtenida de Dirección Académica.

una convocatoria, y que al postular reconoció a una ex alumna del CNM que era la encargada del proceso:

Me enteré del trabajo en el colegio por facebook (...) Hay un grupo de alumnos y de profesores, y un chico que estaba enseñando en el colegio escribió "si alguien tiene disponibilidad para dar clases en un colegio en La Molina, mándeme inbox". Y este chico estaba renunciando a este colegio y estaba buscando un reemplazo para él. Y le escribí y felizmente la coordinadora musical del colegio era una ex compañera del CNM, ella estudiaba arpa en el CNM y estaba como coordinadora musical, y ella me conocía (...) Ni siquiera me conocía, tuve mucha suerte. Fui para ver cómo iban a ser mis horarios, cómo me iban a pagar y todo eso, y comencé a dar clases ahí mismo". (Gustavo, violista. Entrevista realizada en noviembre del 2015)

Un caso similar es el de Richi, flautista que logró acceder a su trabajo en un colegio gracias a la recomendación de un amigo y por conocer a la persona que dirigía el proceso de contratación, ambas personas conocidas desde su etapa como estudiante en el CNM:

Estaba en casa de un amigo tomando unas cervezas y llama a la casa de mi amigo (nombre de la músico), que es la directora del coro del Cambridge (...) y llamó y le dijo "oye, un profesor de flauta", entonces yo estaba ahí y yo estaba diciendo "pucha, ya no quiero trabajar con niños nunca", y ella llamó diciendo, "oye, necesitamos un profesor para trabajar con niños en el Cambridge y la paga es pufff, buenaza", yo estaba pensando "estoy harto de trabajar con la Sinfónica y todo eso", y dije "ya pues", ¿no? (Richi, flautista. Entrevista realizada en diciembre del 2015)

Además, también se identificó que para ingresar a algunos colegios, el *capital cultural* fue muy importante, ya que éste les permitió contar con algunos requisitos básicos:

Es que para trabajar en un colegio, hay diferentes colegios, diferentes perfiles de profesor que necesitan. Yo encajaba perfecto en el perfil del Cambridge, porque hablo inglés, hablo francés y todo eso, entonces este....te hacen un rayos X cuando van a trabajar al colegio pituco. Es horrible, es recontra elitista, horrible, guácala (...) Así es, es horrible, yo detesto eso, no me gusta, fui a mi entrevista en terno pero con el pelo suelto para decir "a ver, contrátame, contrátame porque soy bueno, nada más, porque soy bueno". Pero sí sé que funciona, sé que lo hacen". (Richi, flautista. Entrevista realizada en diciembre del 2015)

En este caso, se ve que el *capital cultural* o habilidades adquiridas durante la niñez como el hablar inglés o el francés, también es valorado por algunos

espacios laborales, donde nuevamente se observa que el campo de la música funciona con reglas internas y no solo mediante meritocracia.

Al igual que para el caso de las universidades y CNM, para ingresar a trabajar en colegios fue muy importante el *capital social* de los músicos, donde los pares validaron su *profesionalidad* al momento de recomendarlos. Asimismo, es necesario señalar que pudieron acceder a este capital por haber pertenecido al CNM, donde incluso validan sus capacidades sin necesariamente conocerlos de manera directa, siendo suficiente haber egresado de la institución, lo que pone a los egresados del CNM en una posición privilegiada frente a músicos con otro tipo de formación.

Finalmente, con relación a las clases particulares, los entrevistados señalaron que lograron trabajar en estas de diferentes formas: ofreciendo sus servicios, siendo recomendados por otros músicos, o incluso por sus propios alumnos. Señalaron así que para tener éxito y continuidad en este tipo de trabajo es muy importante ser buen músico y poder transmitir los conocimientos a los alumnos, donde nuevamente se ve que la *profesionalidad* es importante para que su trabajo siga siendo valorado por sus pares y recomendado:

Hasta ahorita no he tocado puertas para encontrar trabajo, me han llamado y por eso estoy bien agradecido, hasta en las particulares (...) es como por recomendación, de repente un comentario, algo. De repente a alguien le gusta la forma como yo le enseño y él le recomienda a otra persona. Va de boca en boca. De repente no es una propagando así publicitaria en un periódico, una revista (...). (Aldo, guitarrista. Entrevista realizada en octubre del 2014)

Ya habiendo señalado los espacios de trabajo dentro del campo de la educación, es importante señalar la diferencia que se encontró al acceso de los mismos. Así, se identificó que aquellos que tienen más años fuera de la institución son los que cuentan con trabajos más legítimos dentro del campo, donde todos laboran en instituciones de formación superior como el CNM y universidades. Esto podría

deberse a que con el pasar de los años ejerciendo su oficio, han desarrollado competencias que los posicionan por encima de aquellos que recién han egresado; sin embargo, al analizar las entrevistas, se identifica que muchos accedieron a ese tipo de trabajo apenas salieron del CNM. Esto puede deberse a que anteriormente el campo de la música no había logrado consolidarse como lo está ahora, donde además, pocas personas buscaban estudiarla de manera profesional y culminar sus estudios. Además, es muy probable que aquellos que lograban egresar no decidían dedicarse por completo a la música, ya que consistía en un espacio que, a diferencia de ahora, era menos legítimo. De esta manera, aquellos que cuentan con más años de egresados, entre 10 y 22 años, lograron posicionarse rápidamente en un campo que recién se estaba consolidando, por lo que los más jóvenes, al momento de egresar, encontraron los puestos más legítimos ocupados.

Asimismo, es importante rescatar la importancia del *capital social* para ocupar los puestos mencionados, donde los pares validaron la *profesionalidad* de los entrevistados al momento de recomendar. En esta línea, es importante señalar la importancia de haber pertenecido al CNM, ya que como se ha desarrollado, todos los trabajos mencionados se distribuyen principalmente entre sus egresados. Esto demuestra no solamente la solidaridad con una comunidad cerrada, músicos del CNM que recomiendan otros músicos del CNM, sino que podría deberse a otros elementos como la confianza en su *profesionalidad*. Así, nuevamente es importante resaltar que todos los músicos entrevistados consideran a la institución como la principal dentro del campo de la música y como aquella que brinda la formación más sólida tanto en teoría como en ejecución, lo que puede explicar que otros egresados consideren lo mismo. Esto

da luces sobre la situación de músicos con otro tipo de formación, los cuales se ven en desventaja frente a los egresados del CNM principalmente por las herramientas adquiridas y también por el capital social que poseen, un tipo de *distinción* que los entrevistados también mencionan.

5.2.2 Trabajos orientados a la performance

Como ya se señaló, los trabajos performativos son aquellos donde los músicos pueden tocar un instrumento. Con relación a este tipo de trabajo, se identificaron tres espacios principales donde laboran los entrevistados: las orquestas nacionales, las empresas dedicadas a organizar musicales, y los *chivos*.

A continuación se muestra una tabla donde se puede apreciar el tipo de trabajo performativo que tienen los entrevistados según el número de años que llevan fuera de la institución:

Tabla 7: Distribución de entrevistados según años de egresados y número de trabajos que tienen en la actualidad en trabajos performativos

	Músicos con más años de egresados (6 músicos)	Músicos con menos años de egresados (5 músicos)
Asociación Preludio: Musicales	0	1
Orquestas nacionales	0	2
Chivos	6	5

Elaboración propia.

Con relación al tipo trabajo dentro de orquestas nacionales, los entrevistados lo consideraron como uno estable o fijo, donde cuentan horarios establecidos y con una remuneración mensual. Cabe señalar que solo tres entrevistados podrían acceder a un puesto dentro de las orquestas nacionales, ya que son los únicos de la muestra que tienen un instrumento de orquesta; los demás son educadores, guitarristas y compositores.

De los tres músicos que podrían pertenecer a una orquesta nacional o de elenco, solo dos pertenecen a una, Gustavo y Sandra; Richi perteneció a una por un tiempo pero la dejó por un trabajo mejor remunerado dentro de un colegio. Tanto Gustavo como Sandra pertenecen a la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil (OSNJ) y tienen cuatro años de egresados. Ellos comentaron que su paso por la orquesta fue mediante el contacto que tenían con el director, ya que lo conocían desde niños, ambos incluso antes de ingresar al CNM. Gustavo conoció al director principalmente por sus padres al ser ambos músicos, y Sandra lo conoció al llevar clases de música desde muy pequeña. En ambos casos, el maestro los llamó directamente para pertenecer a la Orquesta Sinfónica de Niños y posteriormente, a la Juvenil. Se observa entonces que para ambos casos, fue importante el haber tenido contacto con el campo de la música desde muy pequeños, desde los cuatro o cinco años, un tiempo en el que pudieron adquirir *capital social* que posteriormente les permitió acceder a su actual trabajo.



Fuente: Página principal Ministerio de Cultura

Pese a que no todos los entrevistados pueden acceder a un trabajo dentro de una orquesta oficial de manera fija por su tipo de instrumento o especialidad, comentaron conocer las dificultades que existen para conseguir una vacante dentro de las mismas, especialmente si se quiere ingresar a la OSN. Así, comentaron que el principal problema es el número de vacantes que existen, las cuales son muy reducidas y no se convocan a menudo. Al respecto, Richi comentó las dificultades que tuvo para ingresar a la orquesta, a la cual perteneció como practicante por un tiempo, pero que tuvo que dejarla al no recibir una remuneración adecuada y al notar que no se abrían vacantes nuevas para su instrumento: "la paga era artística, solamente tocar. Ahí yo tomé una decisión, podía quedarme solamente tocando hasta que alguien se muera y de ahí ya entraba, que pasó después, pero yo ya había tomado una decisión" (Richi, flautista. Entrevista realizada en diciembre del 2015).

Otra de las dificultades que se identificó para ingresar a la OSN, es la necesidad de contar con un *capital social* que no todos tienen, el cual puede incluso llegar a pesar más que las habilidades de los músicos:

"Hay un asunto muy delicado en realidad con respecto a eso, porque hay maestros en la Sinfónica Nacional que no tienen título, hay incluso maestros que no han terminado el CNM que tienen puestos importantes. Por ejemplo, hace poco hubo una re convocatoria de músicos para que los que estaban en CAS se les pague lo que se les está pagando ahora, que ha sido un aumento de sueldo. Entonces, un requisito para postular, porque tiene que hacer la audición pública, postular a una plaza de viola y tener mínimo cinco años de experiencia profesional en el sector público privado, ¿ya? Por qué hicieron esto, porque justamente todos los músicos que ya estaban, todos egresados y tenían exactamente este tipo de experiencia. Solamente para ser un puesto de viola. Para ser un puesto de principal en otro instrumento, que no voy a decir cuál, que es un puesto más importante, que requiere un montón de cosas, solo pedían haber realizado estudios. Por qué, porque esa persona que está en este momento en ese cargo solo había realizado estudios, no había terminado ni siquiera el Conservatorio. En otras palabras esas audiciones se hicieron a la medida de la gente que ya estaba ahí" (Gustavo, viola. Entrevista realizada en noviembre del 2015)

Al ser difícil el acceso a los elencos nacionales, es importante pensar cuáles serían los otros espacios ideales donde un músico clásico se puede desarrollar como intérprete, los cuales como ya se mencionó, son muy reducidos. De hecho, el único espacio donde un músico puede realmente ser ejecutante de música clásica como parte de un trabajo estable es dentro de las orquestas nacionales¹⁸, donde el acceso a las mismas se ve muy limitado y no todos los músicos de profesión pueden acceder por el tipo de instrumento o especialidad que tienen. Son tres las orquestas oficiales, donde dos de ellas están orientadas a músicos en proceso de formación, la Orquesta Sinfónica Infantil y la Orquesta Sinfónica Juvenil, por lo que aquellos músicos egresados y con varios años de trayectoria ya no podrían pertenecer a estas orquestas y tienen que postular a la OSN. Así, se ve que no solo los espacios donde un músico se puede desarrollar como intérprete de la música clásica es reducido, sino que es único, y donde además su acceso es difícil al existir pocas vacantes y por contar con reglas internas específicas dentro del campo: *capital social* y *cultural*. Además, si bien existen orquestas que tocan música clásica que se forman por periodos, el trabajo de éstas es intermitente y por lo general están formadas por los mismos músicos de la Orquesta Nacional.

Adicional a las reducidas instituciones donde un músico clásico puede trabajar, no existen espacios para que se formen músicos solistas como sí sucede en otras partes del mundo: "Lamentablemente, al menos en Perú no hay oportunidades para brillar o tocar como solista". Al respecto, la mayoría de

¹⁸ Existen otros espacios donde un músico puede tocar su instrumento frente a un público pero estos no son constantes y a veces solo llegan a realizarse dos veces al año. Estos trabajos están relacionados a productores que montan conciertos o la formación de orquestas como homenaje a un músico en especial. Estos espacios no pueden ser considerados como trabajos fijos ya que no son constantes y no hay una remuneración fija.

entrevistados señaló que no existen estos espacios principalmente por el poco consumo del género y por la poca difusión del mismo:

(¿Por qué no eres flautista solista?) No sé, creo que no me he animado tampoco tanto como para hacer música acá, acá, allá (...) Es que ahorita no hay flautistas que tengan recital. No hay flautistas que mes a mes tengan su recital (...) La vez pasada hablaba de esto y la verdad es que no hay modelo de un músico solista de flauta ahorita. (Richi, flautista. Entrevista realizada en diciembre del 2015).

El que no exista un espacio para desarrollarse como músicos solistas puede deberse efectivamente, como señalan los entrevistados, a que no hay consumo del género clásico y existe poca difusión del mismo, pero además, se puede señalar que hay otros elementos importantes y más estructurales. Así, se identificó que si bien el campo de la música está en expansión, este aún no se consolida y la red de espacios laborales que existen son principalmente informales, como las clases particulares, los *chivos*, o incluso la participación en orquestas y musicales (que muchas veces actúan además como *chivos*); fenómeno que como señala Durand (2007), se ha llegado a propagar y afecta a los distintos campos laborales del país.

La problemática del desarrollo informal en el campo de la música y los escasos espacios para trabajar en el campo interpretativo de los músicos clásicos influye negativamente en su *profesionalidad*, ya que el desarrollo de su oficio se ve limitado. La importancia de múltiples espacios para el desarrollo del quehacer profesional de los músicos se ve incluso en la historia de la música con uno de los artistas más representativos del género, Mozart, quien al sentirse insatisfecho con su trabajo para su señor aristócrata de Salzburgo, decide viajar a Viena para prestar sus servicios a otro señor. Esta movilidad para pasar de un espacio de trabajo a otro dependía, como en la actualidad, de la estructura que moldeaba la *profesionalidad* de los músicos. Los músicos burgueses de la época dependían

del puesto en la corte, donde en Italia como Alemania, lugar de procedencia de Mozart, existía la oportunidad de ponerse al servicio de otros señores si así lo requerían al existir descentralización de los espacios cortesanos, algo que no sucedía con otros reinados al tener una centralización estatal que hacía que los puestos importantes para los músicos se centren únicamente en las capitales, como en Inglaterra con Londres, y Francia con París (Elías, 1991: 35 – 36).

En base a lo desarrollado, es importante señalar que la existencia de distintos espacios institucionalizados (y formales) para el desarrollo musical influye en la *profesionalización* del músico de forma positiva, donde frente a un espacio diverso y con mayores ofertas, los músicos pueden mejorar su oficio y nutrirse de diferentes experiencias. Esto lleva a pensar no solo cómo se ubican los músicos dentro del país, un espacio donde existen pocos lugares institucionalizados para ejercer música, sino cómo éstos se pueden ubicar frente a intérpretes provenientes de diversos países donde sí existe una mayor dinámica en el campo musical. Es importante tener este fenómeno presente, ya que muchos de los músicos que deciden especializarse y ser solistas, viajan a otros países para lograr su cometido, ya que como señalan, la mayoría cuenta con una red de orquestas institucionalizadas y con un alto nivel de exigencia y demanda. Este es el caso de Argentina, Brasil o Chile, países de la región que cuentan con un alto nivel musical al tener una estructura más desarrollada, formal y consolidada dentro del campo.

Por otro lado, el trabajo performativo no solo se limita a las orquestas de elencos, también existen empresas que se dedican a realizar conciertos y son espacios cada vez más atractivos para los músicos al no existir espacios formales para desempeñarse como ejecutantes del género clásico. En este caso,

solo uno de los entrevistados pertenece a una empresa de música, la Asociación Preludio que se dedica a hacer musicales. Artemio comentó que su ingreso a la Asociación Preludio fue para él una cuestión de suerte, ya que la directora de la empresa le pidió al director del CNM que le recomiende a alguien que ingrese como apoyo, recomendándolo a él por la especialidad que tenía y por el nivel académico que había alcanzado:

(...) La forma como pasó esto es que Denise (Dibós) fue alumna de (nombre del director del CNM) ella es pianista, entonces llama a (nombre del director del CNM) para que le recomiende a alguien para que sea como su asistente. Entonces el director lo que hace es ver la lista de los que habían pasado a Superior de educación, no de piano, de educación, porque quería un asistente que sea un poco el todo. Entonces para mi buena suerte justo yo era el único que había pasado de educación a superior. (Artemio, educador musical. Entrevista realizada en diciembre del 2015)

En este caso, se observa que a Artemio también le fue útil el *capital social* que tenía, sin embargo, también se observa que su *profesionalidad* jugó un papel importante para ser elegido en su puesto de trabajo. En este sentido, Artemio también comentó cómo eligen a los músicos para trabajar en la Asociación Preludio, donde el director musical hace una lista de personas según las referencias que tiene de ellos:

Mira, por lo menos en Preludio, el que toma las decisiones es el director musical que es (nombre del músico), entonces él es del Conservatorio. Él ha estudiado en el Conservatorio y conoce un montón de gente con la que ha estudiado, y él es el que hace el grupo, él llama a los músicos. Él hace una lista. Claro, alguna vez cuando por ejemplo se necesita un músico y no tiene a nadie en mente, él hace un tipo de audición y llama a unos cuatro, cinco y los hace audicionar, pero lo que sí mantiene siempre es la sección rítmica, que es el contrabajo, bajo, batería y piano, o sea teclados, siempre estamos los mismos, porque es la sección que tiene que estar bien amarrada, ¿no? (Artemio, educador musical. Entrevista realizada en diciembre del 2015)

Se ve entonces que para acceder a este tipo de trabajo el *capital social* o los contactos de los músicos también actúan como un factor importante, sin embargo, éste es secundario, ya que las recomendaciones se hacen en base al nivel profesional de los músicos. Esto es lo que sucedió con Artemio cuando

ingresó a la Asociación Preludio, que si bien él lo reconoce como un factor de suerte, su recomendación fue en base a las capacidades que él tenía como músico, a su *profesionalidad*. De igual manera con el grupo de profesionales que el director musical de la empresa puede llamar, un grupo de músicos del CNM a los que considera en base a su desempeño musical.

Finalmente, están los trabajos de los músicos dentro de los *chivos*. Como ya se mencionó, su acceso a estos es por medio de redes y recomendaciones, por lo que todos los entrevistados siempre han trabajado en este campo y señalan que muchas veces incluso no saben cómo llegaron a ellos: "No sé por qué me llaman (RISAS). Una vez me llamaron a las 10 de la mañana para una misa que era a las 11, 'por favor, puede venir a reemplazarme porque el flautista nos ha plantado y nos ha pasado su número'. Nunca supe quién fue" (Sandra, flautista). Se observa entonces que para acceder a *chivos*, el capital social de los entrevistados es muy importante, donde son los compañeros de estudios o de trabajos anteriores los que recomiendan según la confianza que tienen en ellos por su desempeño musical.

De todas las habilidades que los músicos necesitaron para acceder a sus puestos de trabajo, se identificó que el *tocar bien* es una de las principales, la cual incluso se utiliza como sinónimo de ser un *buen músico*. Así, ser buen músico implica una serie de capacidades que se adquieren mediante la práctica, donde hay una alta exigencia en la interpretación y también en la teoría musical. Al respecto, se identificó que los entrevistados consideran que los egresados del CNM cuentan con estas capacidades por formación, lo que los *distinguiría* de músicos provenientes de otros espacios y mucho más de aquellos músicos empíricos que aprendieron su instrumento mediante la práctica.

Por otro lado, los entrevistados también mencionaron la importancia de poder ser un músico multifacético, el contar con distintas herramientas que les permita moverse en los distintos espacios del campo laboral musical. Así, la mayoría señala no solo la importancia de conocer de distintos géneros y tocar un instrumento, sino también saber componer, saber grabar, saber hacer arreglos, e incluso el saber promocionarse como músico, herramientas que como señala el investigador español Josep Villar Torrens, son importantes para desenvolverse en distintos espacios musicales:

Si no tienes esas herramientas puedes ser un buen intérprete o músico en general, pero en un medio como el nuestro, y supongo que en todos lados es igual, si vas a ser guitarrista y no eres el top de los tops, eh.... entras en un rubro en el cual hay mucha gente a tu lado, y no tienen por qué contratarte o darte trabajo a ti si no eres el top de los tops. Entonces tu única herramienta es dominar la guitarra, no pues, tienes que dominar la teoría y saber enseñarla, y tienes que saber cómo venderte tú mismo y hacer grabaciones y tener claro cómo enfrentar a un ingeniero de sonido, como todos los grandes, o sea, componer un montón de cosas que no tienen que gustarte especialmente, ¿no? (Carlos, guitarrista. Entrevista realizada en enero del 2016)

La cita de Carlos demuestra la importancia de conocer los distintos procesos que tiene la música: producción, circulación y la recepción de las obras musicales, donde para los músicos es importante conocer un poco de cada proceso para poder desenvolverse mejor dentro del campo laboral. Cabe señalar que la mayoría considera que estas herramientas podrían aplicarse en todos los espacios musicales, incluso en aquellos donde se pensaría que no son necesarios. Así, algunos señalaron que para postular a algunos trabajos o a orquestas o seminarios en el extranjero, tuvieron que ser sus propios managers y poder promocionar y mejorar su imagen y estilo; además tuvieron que ser técnicos de sonido para poder grabar o transmitir al que les apoyaba cómo querían sonar. Así, señalaron que cuando han necesitado usar estas

herramientas, han tenido que improvisar, ya que no cuentan con una formación en las mismas, un punto que ellos reconocen como débil en su formación.

Se ha visto entonces que existe un campo laboral para el músico que no solo implica el rubro de educación, sino que también hay trabajos performativos como el tocar dentro de orquestas nacionales, en empresas que montan obras, y *chivos*; trabajos que incluso muchos músicos realizan a la vez. Sin embargo, si bien estos espacios existen, solo el pertenecer a la OSN puede ser considerado como un trabajo fijo, donde además consiste en el único lugar donde los músicos pueden desempeñarse en la ejecución del género clásico. Lo ideal sería que todos los egresados del CNM puedan laborar dentro de este espacio, lo que no es posible, ya que no todos cuentan con instrumentos de orquesta, las plazas son muy reducidas, y además éstas ya se encuentran ocupadas. Frente a esto, los entrevistados señalaron la preocupación que tienen al no existir un campo definido para desenvolverse como ejecutantes de música clásica en el país, donde incluso los profesionales muchas veces tienen que trabajar en rubros distintos al género y con instrumentos que no son el propio. En esta línea, se identificó que para algunos entrevistados, el tocar otro instrumento se debe por un lado a que no hay campo para desenvolverse con el correcto, pero además porque muchas veces no se tiene el suficiente nivel profesional. En este punto es importante nuevamente resaltar que en el campo de la música importa mucho la especialización en el instrumento propio, donde se invierten horas de práctica y dinero buscando siempre al mejor maestro, por lo que desempeñarse en otro puede significar que el músico no llegue a ser excelente en ninguno. Así, se puede identificar que para algunos existe una *distinción* entre los profesionales egresados del CNM por el tipo de trabajo en el que desenvuelven, aquellos que

terminan tocando otro instrumento son considerados como menos legítimos dentro del campo, más aún si terminan desempeñándose en otro género por temas de trabajo y no por vocación.

Yo felizmente no he pasado por eso, pero sé que hay mucho y es muy, muy fuerte. Generalmente si no tienes recursos económicos tienes que llegar a ese punto de tocar de madrugada, ¿no?, si eres percusionista tocar en un grupo de rock es la idea, ¿no?, o jazz, ¿no?, jazz o la Católica que tiene un buen nivel, pero más que eso rock. Si tocas rock, tocas en discotecas, tocas en fiestas, tocas en lounges en Barranco, en Miraflores, donde se pueda. Si ya tienes un nivel mucho más bajo tienes que tocar en discotecas en Comas, en, hasta las 6 de la mañana. Si tocas trompeta estás hecho. lo mejor es tocar con Gianmarco, ¿no?, te sale un chivo con Gianmarco que paga súper bien, pero pucha, no siempre, porque Gianmarco viaja, se va de gira y no te va a llevar con él, se consigue músicos en donde esté, en Miami o en México donde para más. Pero si estás trabajando en Lima, sí pues, tienes que hacerla, eso sí es brutal. (Richi, flautista. Entrevista realizada en diciembre del 2015)

Así, la *distinción* frente a otros egresados del CNM se da por el trabajo al que los profesionales pueden acceder, principalmente si se llega a transgredir la *profesionalidad* asumida y cristalizada por su formación. Se identificó que los entrevistados no ven mal que sus pares tengan distintos trabajos dentro del campo con su mismo instrumento, o incluso que toquen música popular si esta es altamente demandante, pero sí hacen una *distinción* frente a aquellos que cambian su instrumento y pueden dejar de buscar la excelencia musical al tocar otros géneros.

Esta *distinción* basada en una *profesionalidad* que podría ser un poco antojadiza (¿hasta qué punto se puede exigir al músico y aún ser considerado legítimo dentro del campo?), se debe también a que ellos en la práctica poseen distintos tipos de trabajos para los cuales no han sido necesariamente formados, la mayoría ejerce el género popular y además, se aboca a la docencia y no a la ejecución musical. En otras palabras, la *profesionalidad* adquirida dentro del CNM no tiene un correlato en el campo laboral, por lo que los músicos mantienen

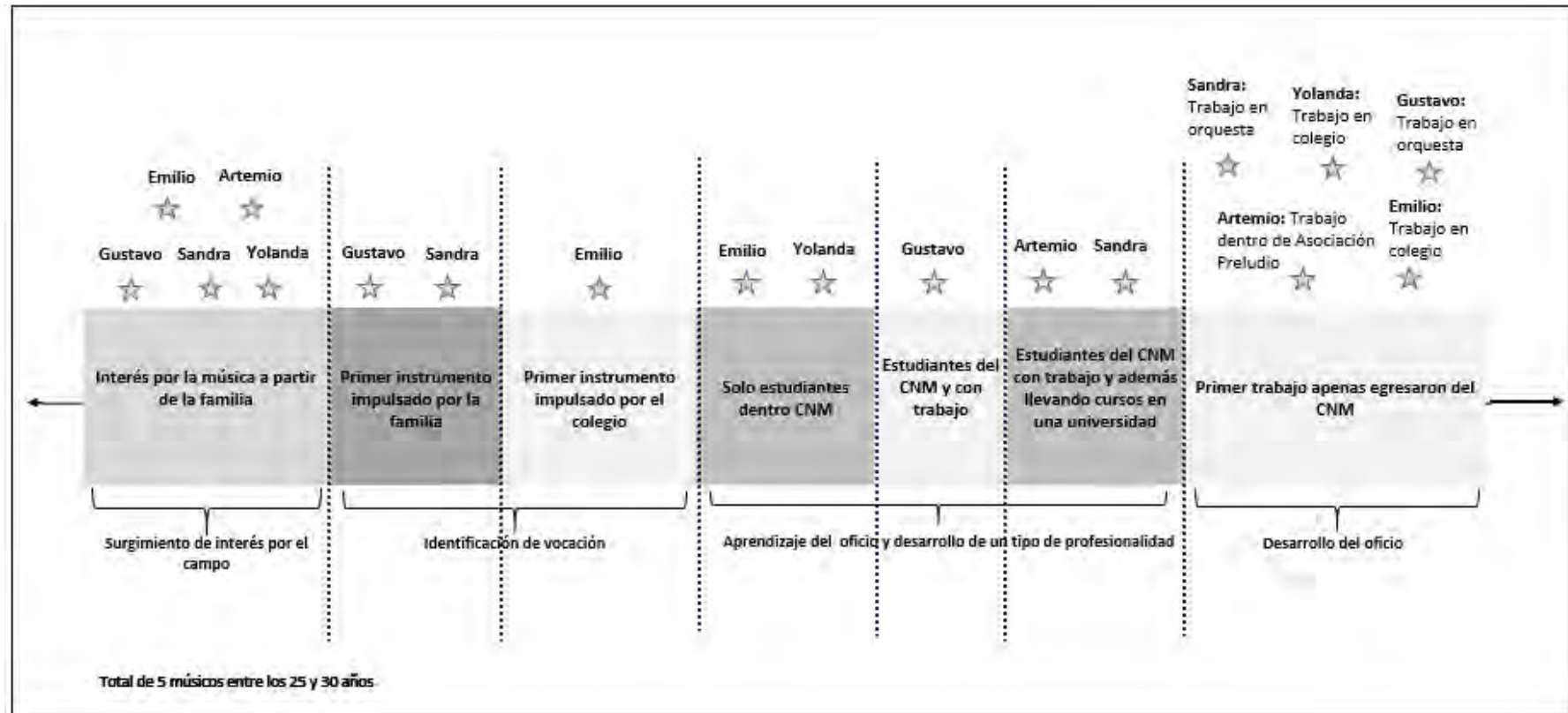
lo que podría decirse el *core* de su *profesionalidad*, y asumen una postura más laxa frente a la misma; se mantiene la exigencia de la interpretación, pero el género y el rubro de trabajo podría cambiar. Esto lleva a pensar que finalmente los músicos sí tienen muy presente el tema de la *profesionalidad*, pero al no encontrar un correlato para la misma en el campo laboral al nivel de exigencia que esperarían como estudiantes (se trata de un campo poco consolidado e informal, con reglas internas propias), han optado por continuar en el campo basándose en su *vocación*. Así, los músicos se identifican con su quehacer profesional no por esencialismo puro, *vocación* por *vocación*, sino que al no encontrar un circuito laboral que los aloje bajo la *profesionalidad* adquirida, asumen este tipo de representación por la ausencia del soporte. Esta forma en que los entrevistados asumen su quehacer profesional da luces de una *profesionalidad* basada en la *actitud reflexiva* (Schon: 1987), donde frente a un campo con situaciones no previstas (luego de adquirir determinada *profesionalidad* no encuentran un soporte en la realidad), asumen una que se adapta al cambio. Esto a su vez, muestra que los entrevistados asumen una identidad basada en la adaptación (Stuart Hall and Paul du Gay, 1996)

A continuación se muestran dos gráficos donde se puede observar la trayectoria de los músicos entrevistados según los años que llevan como egresados, aquellos que tienen entre 2 a 4 años fuera de la institución, y aquellos que cuentan con 10 a 22 años de egresados. En los gráficos se puede observar los momentos importantes para su formación como músicos, los cuales también han sido desarrollados en la presente investigación: cómo surge su interés por la música, dónde aprendieron a tocar su primer instrumento, su paso por el CNM

y otras instituciones de formación superior, y los trabajos en los que actualmente se desenvuelven.

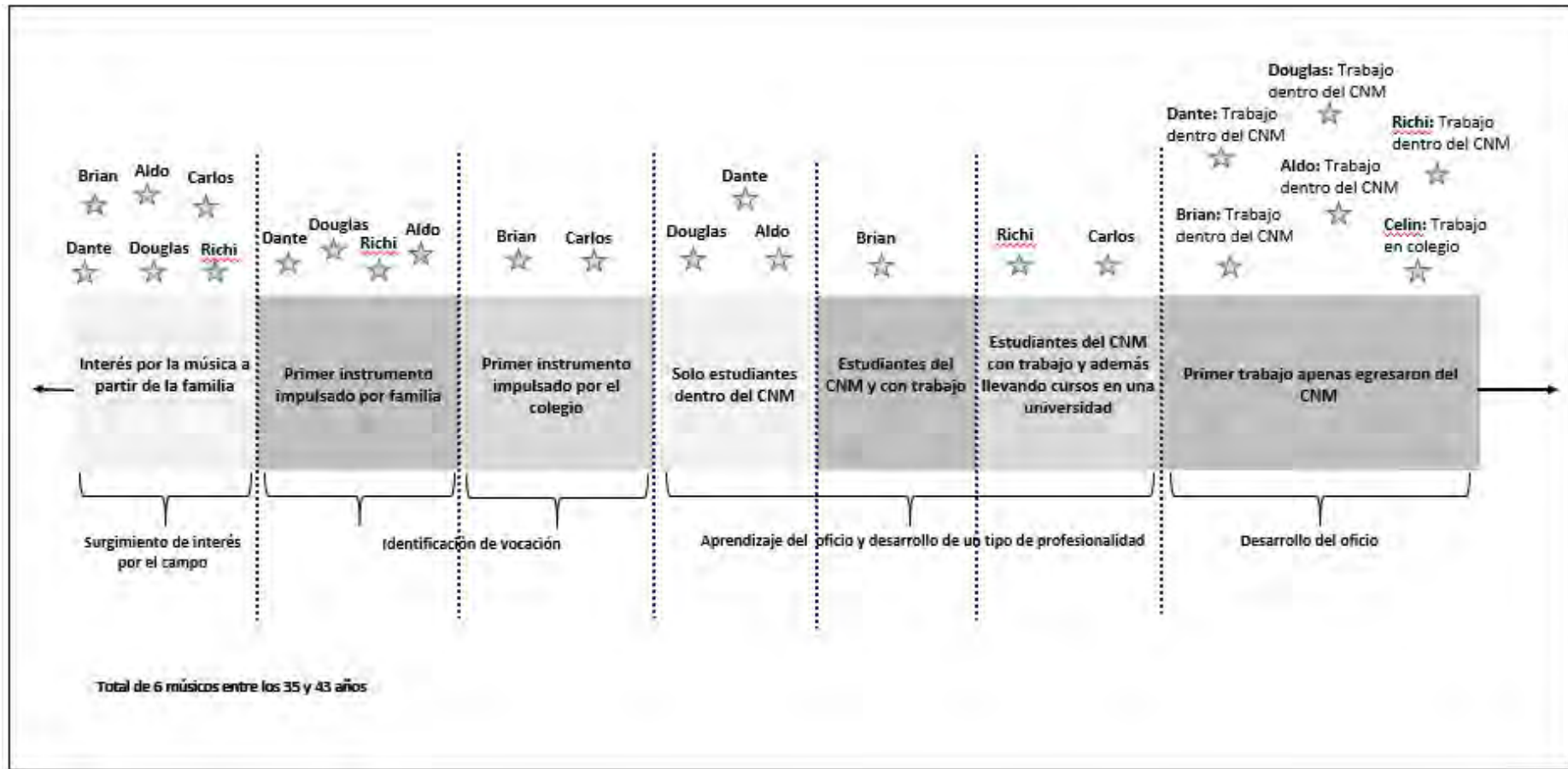


Línea de trayectoria del grupo de entrevistados con menos años de egresados:



Elaboración propia

Línea de trayectoria del grupo de entrevistados con más años de egresados:



Elaboración propia

6. REFLEXIONES FINALES

La presente investigación buscó identificar cómo se construye la identidad del músico clásico en un contexto de cambio, crecimiento y democratización de la música en el país. Para lograr esto, se usó a lo largo de la investigación tres preguntas claves: ¿Cómo ven los músicos clásicos su oficio en relación a otros músicos de distinta formación?, ¿Cuáles son los elementos que influyen en la construcción identitaria del músico clásico profesional?, y ¿Cómo se identifican los músicos?; preguntas que sirvieron para enfrentar las hipótesis del trabajo y cuyas conclusiones se presentan a continuación:

1. Con relación al aprendizaje del oficio de los entrevistados dentro del CNM, todos señalaron que la institución fue el espacio donde mediante la exigencia constante, les brindó las herramientas necesarias para desempeñarse en su oficio y además les inculcó un tipo de *profesionalidad* que se caracterizaba por la búsqueda de la *excelencia musical*. En esta línea, es importante señalar que todos los entrevistados coinciden en lo que significa ser un *buen músico*, donde no solo basta contar con herramientas teóricas e interpretativas del instrumento, sino también con otros elementos importantes para la interpretación: como la comprensión del contexto en el que se creó la música, ser críticos con la manera de interpretar, contar con otro tipo de formación artística, entre otros. El tipo de *profesionalidad* adquirida se trata entonces de un *habitus* socialmente construido, donde cobra relevancia la exigencia de los músicos con el aprendizaje de su oficio mediante la *legitimidad* que pueden alcanzar de manera objetivada (notas), pero también en la búsqueda de la misma frente a sus pares (tocar mejor que los demás). De esta manera, se identificó que la formación de

los entrevistados actúa como un tipo de *distinción* frente a otros músicos académicos y aún más respecto a aquellos músicos empíricos que aprendieron su instrumento solo tocando, ya que consideraron que cuentan con una formación más sólida y con el desarrollo de capacidades aprendidas desde su formación

Por otro lado, se identificó que para poder adquirir el tipo de *profesionalidad* brindada por el CNM, los músicos necesitaron de una *vocación* muy fuerte por la música, y en especial hacia el género clásico. Esto se evidencia en lo señalado durante las entrevistas, donde los músicos comentaron que necesitaron una verdadera *vocación* por el género para poder mantenerse dentro del CNM pese a las altas exigencias del mismo. En este punto, es importante además señalar que los músicos desarrollaron el gusto hacia el género luego de adquirir las competencias necesarias para percibir y valorar el mismo, donde se demuestra que mediante el *habitus* de su formación, se llegó a cristalizar su *vocación*.

2. Con relación al desempeño del oficio de los músicos, se identificó que todos sí han encontrado un campo laboral en el cual pueden desenvolverse, donde incluso algunos tienen más de tres trabajos a la vez. Para acceder a los mismos, se identificó que la mayoría hace uso de su *capital social*, lo que demuestra que el campo de la música cuenta con reglas internas propias y no funciona necesariamente por meritocracia. Sin embargo, también se identificó que las recomendaciones de pares se dan en base a la *profesionalidad* de los músicos, es decir, confían en que ellos, como egresados del CNM, cuentan con las herramientas y capacidades necesarias para desenvolverse óptimamente dentro del campo. Esto demuestra nuevamente un tipo de *distinción* de los músicos egresados del CNM frente a profesionales de otros espacios formativos al

momento de insertarse laboralmente, un tipo de *distinción* basado en su *profesionalidad*.

3. Por otro lado, si bien se identificó que sí hay un campo laboral musical que está en expansión, este aún no está consolidado y se encuentra *fragmentado*. Esto se evidencia en que la mayoría de trabajos que se ofertan son informales (clases particulares, chivos), donde el único espacio para desarrollarse como intérpretes del género clásico y de manera permanente, es la Orquesta Sinfónica Nacional, un espacio al que difícilmente se puede acceder por contar con pocas vacantes y el acceso a las mismas se da principalmente por redes. Esto ha generado que muchos músicos no se desenvuelvan en el campo para el que fueron formados, es decir, no respeten totalmente la *profesionalidad* adquirida en el CNM, sino que la mayoría se dedica a la docencia e incluso algunos al género popular. Frente a esto, se identificó que la *profesionalidad* de los músicos clásicos se relativiza al momento de ingresar al campo laboral y la misma actúa como una forma de *distinción* entre ellos, músicos egresados del CNM. Así, se considera que los músicos mantienen el *core* de su *profesionalidad*, ser muy exigentes con la música que tocan y mantener su instrumento, mientras que otros elementos como el género al que se dedican o ser docentes o intérpretes, puede variar. La distinción entre ellos se basa entonces en si mantienen el *core* de su *profesionalidad* o no.

4. Al no ser suficiente ser un *buen músico* para insertarse al mercado laboral al no existir procesos formales, los egresados tienen que hacer uso de otro tipo de capital, sus redes. Esto demuestra nuevamente que el campo de la música no se rige por la meritocracia, sino por reglas internas al campo, las que se traducen en *capital social y cultural*. Frente a este escenario, se identificó que la *profesionalidad* de los músicos adquirida en el CNM no tiene un correlato en el

campo laboral, por lo que su *identidad* termina por constituirse en base a su *vocación*. Esto permite relativizar lo señalado por Hans Abbing (2002), quien señala que los músicos no actúan por fenómenos externos como la popularidad o el dinero, sino que su actuar es principalmente por *vocación*. En ese sentido, se identificó que los entrevistados no se representan por una *vocación* esencialista, sino porque no encuentran otra manera de representar su quehacer profesional. Esto además, da luces de la forma en que los músicos afrontan su *profesionalidad*, donde según Schon (1987), es importante concebir a los profesionales como agentes con actitudes reflexivas y que pueden responder a situaciones no previstas, una característica que los entrevistados han sabido manejar en el desarrollo de su oficio.

5. Por otro lado, se identificó que el no existir un campo laboral consolidado y donde la mayor parte de trabajos se desarrollan en el campo informal, también ha impactado en lo que la sociedad opina sobre el quehacer del músico. Así, se identificó que la música en general se considera por la mayoría de la población como una rama del arte que no merece ser estudiada, ya que consideran que ésta no requiere de ningún tipo de formación y donde además, no hay un campo laboral sólido y formal para desenvolverse. Frente a esto, los entrevistados señalaron que aún existe un fuerte desconocimiento sobre la labor de los músicos en general, donde la información que se tiene es la que proviene únicamente de los medios, donde se presentan a los músicos generalmente como personas bohemias y poco profesionales, lo que explica el temor de muchos padres ante el deseo que sus hijos estudien música de manera profesional

En este punto, es importante señalar la paradoja del género clásico, ya que si bien se trata de un género valorado simbólicamente tal vez por la herencia de

pensarlo dentro de la *alta cultura*, se trata de un género que es poco difundido y escuchado, lo que genera que se considere a sus profesionales como lejanos y no se comprenda en qué consiste su oficio o los lugares donde éstos se pueden desarrollar. Así, aun cuando el género se considera más valioso que otros, los entrevistados señalaron que al pertenecer también al campo de la música, se la considera como un género que no merece ser aprendido; lo que se explicaría nuevamente por los pocos espacios institucionalizados para su desarrollo.



Bibliografía

ALFARO, Santiago (2015) “La música andina como mercado de consumo”. En Música Popular y Sociedad. Lima: Instituto de Etnomusicología de la PUCP.

(S/F) “La industria peruana de la música en tiempos digitales”. En La Luz sigue brillando. Consulta: 10 de agosto del 2016.
<http://aeg.pucp.edu.pe/boletinaeg/articulosinteres/articulos59_alfaro.htm>

ABBING, Hans (2002) “Why artists poor? The excepcional economy of the arts”

Arellano Márketing. Clase media a medias. Consulta 10 de julio del 2015.

<<http://www.arellanomarketing.com/inicio/clase-media-a-medias/#>>

APPADURAI, Arjun (S/F) “La Aldea Global”. Cholonautas

BANCO MUNDIAL (2010) “Perú en el umbral de una nueva era. Lecciones y desafíos para consolidar el crecimiento económico y un desarrollo más incluyente”. Washington D.C.

BAUMAN, Zigmunt (2013) “La cultura en el mundo de la modernidad líquida”. México D.F.: Fondo de Cultura Económica

BECKER, Howard (2008) “Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico”. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes

BOURDIEU, Pierre (1997) “Razones prácticas”. Barcelona: Editorial. Anagrama.

1995 “Las Reglas del Arte: Génesis y Estructura del campo literario” Barcelona: Anagrama.

1991 “La distinción. Criterio y bases sociales del gusto”. España: Taurus Humanidades.

1990 “Sociología y Cultural. Espacio y Génesis de las clases”. México D.F.

CARABETTA, Silvia María (2011) “Educación musical y diversidad”. En Eufonía. Didáctica de la Música Número 23 julio 2011: 15 – 24.

CASTELLS, Manuel (1995) “La ciudad informacional. Tecnologías de la información, reestructuración económica y el proceso urbano-regional”. España: Alianza Editorial

CRUCES, Francisco y otros (eds) (2001) “Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología”. Madrid: Ed. Trotta: 413 – 435.

DEL VAL Ripollés, Fernán (2014) “Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975 – 1985)” Tesis (Doc) –

Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. Madrid.

DIARIO OFICIAL EL PERUANO (2007) “Ley que promueve el desarrollo de espectáculos públicos no deportivos”. 20 de diciembre

DOMINGO ROGET, Angels y Victoria GÓMEZ SÉRES (2014) “La Practica Reflexiva. Bases, modelos e instrumentos”. Madrid: NARCEA S.A. de Ediciones.

DUBET, Francois (1989) “De la sociología de la identidad a la sociología del sujeto”, en Estudios Sociológicos, vol. VII, N21, 1989. México D.F.: 519 – 545.

DURAND, Francisco (2007) “El Perú fracturado: formalidad, informalidad y economía delictiva”. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú

ECHECOPAR, Javier (2008) “La investigación musical, una visión desde el intérprete”. En: Investigación musical e identidad cultural. Lima: PUCP. Escuela de Música.

F., Daniel (2007) “Los Sumergidos Pasos del Amor (el escenario de las ocasiones perdidas). Breve reporte sobre el Rock Subterráneo Limeño y el Panorama de la Música Alterna”. Lima: Martínez Compañón Editores

ELÍAS, Robert (1991) “Mozart. Sociología de un genio”. Barcelona: Ediciones Península

ESTENSSORO, Juan Carlos (1989) “Música y Sociedad Coloniales”. Lima 1680 – 1830. Lima: Editorial Colmillo Blanco.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. Francisco CRUCES. Maritza URTEAGA CASTRO POZO (2012) “Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales”. Fundación tecnológica: Madrid, España.

GARCÍA GARNICA, Marina. Oswaldo LORENZO. Miguel Angel GALLADO. (2012) “Estudio sobre inserción laboral de titulados de magisterio en la especialidad de educación musical”. En Eufonía. Didáctica de la Música. Num 54. Enero 2012. Pp83- 91

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2006) “Últimas noticias del desarrollo cultural”. En Anales de la Educación Común. Tercer siglo, año 2, número 3, abril 2006.

2000 “Industrias culturales y globalización: procesos de desarrollo e integración en América Latina”. En: Estudios Internacionales. Año 33, No.129 (Enero-Marzo 2000). Pp. 90-111.

GREENE, Shane (2017) “Siete interpretaciones de la realidad subterránea”. Lima: Pesopluma

GHEZZI, Piero y GALLARDO, José (2013) “Qué se puede hacer con el Perú. Ideas para sostener el crecimiento económico en el largo plazo”. Lima: Fondo Editorial Universidad Pacífico, PUCP.

GRADE (2014) “Documento de Investigación. Empleo, productividad e Innovación. Crecimiento y segmentación del empleo en el Perú 2001 – 2011”. Lima: GRADE.

GONZALES, José M. (1989) “La máquina burocrática (Afinidades electivas entre Max Weber y Kafka). Madrid, Gráficas Rogar, S.A.

HALL, Stuart y DU GAY, Paul (1996) “Questions of Cultural Identity”. Londres, SAGE Publications Ltd.

HUAMANÍ, Frank (2009) “Algunos escritos para la investigación del rock como fenómeno histórico-cultural en el Perú” En: Illapa. Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Año 2, Número 5

HUBER, Ludving (2016) “Deconstruyendo el rombo”. Ponencia presentada en la mesa de investigación sobre Nuevas clases medias y mecanismos de movilidad social en el Perú. IEP. Lima, 2 de diciembre.

IPSOS APOYO (2012) “Perfiles zonales de la gran Lima”. Lima.

INEI Censo Nacional 2007: XI de Población y VI de Vivienda. Consulta: 11 de julio del 2015

<<http://censos.inei.gob.pe/Censos2007/redatam/#>>

INEI (2013) “Perú: Evolución de los indicadores de Empleo e Ingreso por Departamento 2004 – 2012”. Lima: INEI.

LLÓRENS Amico, José Antonio (1983) “Música popular en Lima: criollos y andinos”. Lima, IEP Ediciones.

MALCA, Manuel (2008) “La gente dice que somos teatro popular. Referentes de identidad en la práctica teatral de la zona periférica de Lima Metropolitana” (Teslis- Lic). PUCP. Artes Escénicas, Perú.

MARTIN, Peter (1995) Sound and Society. Themes in the sociology of music. USA: Manchester University Press.

MENDIVIL, Julio (2016) En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones

MINISTERIO DE CULTURA (MINCUL) (2015) Indicadores de cultura para el desarrollo. Resumen analítico Perú.

MORENO, Álvaro y José Ernesto, RAMÍREZ (2006) “Pierre Bourdieu. Introducción elemental”. 2° Edición. Bogotá

MUÑOZ, Fanni (2001) “Diversiones públicas en Lima 1890 – 1920. La experiencia de la modernidad”. Perú: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú

POLANCO, Olmos Rafael (2013) “La orientación académica y profesional en los conservatorios de música” En: Artseduca, N°5, 2013, pag. 58–69.

Perú 21: Consulta: 04 de agosto del 2015.

<<http://peru21.pe/economia/pbi-crecio-solo-122-mayo-y-perspectivas-se-tornan-negras-2223104>>

Petrozzi, Clara (2009) “La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades en la diversidad” (Tesis-Doc.). Universidad de Helsinki, Instituto de Investigación de las artes Musicología, Finlandia.

Publicaciones Económica: Consulta: 11 de julio del 2015
<http://economica.pe/index.php?option=com_content&view=article&id=154:clas-e-media-peruana-crece-el-cuadruple-que-el-promedio-de-la-region&catid=9:actualidad&Itemid=101>

QUISPE, Arturo (2000) “Globalización y cultura en contextos nacionales y locales: de la chicha a la tecnocumbia”. En Debates en Sociología N°25 -26 2000-01.

RODÓ, Andrea (1987) “El cuerpo ausente”. En Propositiones 13, vol. 13, año 7. Chile: Ediciones SUR.

ROMERO, Raúl (2008) “Investigación musical e identidad nacional en el Perú” En: *Investigación musical e identidad cultural*. Lima: PUCP. Escuela de Música

SCHON, Donald (1987) “La formación de profesionales reflexivos. Hacia un nuevo diseño de la enseñanza y el aprendizaje en las profesiones” Barcelona: Paidós.

SIMONS, Helen (2011) “El estudio de caso: teoría y práctica” Barcelona: Ediciones Morata.

TORRES ROTONDO, Carlos (2009) “Demoler. Un viaje personal por la primera escena del rock en el Perú”. Lima: Revuelta Editores.

VARGAS LLOSA, Mario (2012) “La civilización del espectáculo”. Lima: Alfaguara

ZAVALA, Virginia y BARIOLA, Nino (2002) “Jerónimo con la beca Ford es otra cosa y Jerónimo sin la beca Ford hubiese sido otro tema”; Discurso e identidad en un programa de acción afirmativa para grupos excluidos. En Educación Superior, Movilidad Social e Identidad.

ANEXO 1

INFORMACIÓN SOBRE LOS ENTREVISTADOS

Caso número	Especialidad	Pseudónimo	Nombre real	Años de edad	Años de egresado	Institución
1	Piano	Dante	Diego Puertas	43	22	CNM
2	Educación musical y guitarra	Douglas	David More	35	21	CNM
3	Flauta travesa	Richi	Renato Calderón	35	15	CNM
4	Composición	Brian	Benjamín Bonilla	42	17	CNM
5	Guitarra	Aldo	Allin Machuca	34	12	CNM
6	Guitarra y educación musical	Carlos	Celin García	40	10	CNM
7	Guitarra	Emilio	Aaron Alva	27	5	CNM
8	Flauta travesa	Sandra	Sini Rueda	25	4	CNM
9	Viola	Gustavo	Gabriel Vizcarra	30	4	CNM
10	Educación musical	Artemio	Alfonso Lescano	30	2	CNM
11	Composición	Yolanda	Yemit Ledesma	26	2	CNM

ANEXO 2

OPERATIVIZACIÓN DE CONCEPTOS

Concepto	Dimensiones del concepto	Definición general del concepto	Objetivo del indicador	Preguntas
IDENTIDAD	Representación social	<p>Cuatro tipos:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Sociedad otorga roles y estatus al individuo. 2. Actor estratégico que evalúa costo-beneficio de su acción. 3. Sujeto que integra sus valores y compromisos con los de la sociedad. 4. La que se construye de manera permanente mediante la socialización y el lenguaje. 	<p>Analizar si la identidad se da a priori por la sociedad o se forma de manera permanente con la socialización.</p> <p>Si se da mediante socialización: Qué tipo de identidad tiene el músico académico (formación en oposición a otros músicos no académicos)</p>	<p>¿Cómo consideras que ve la sociedad a la música clásica? (sigue vigente, quiénes la consumen, etc.) ¿Tú piensas igual? ¿Cómo consideras que sociedad percibe a un músico clásico?</p> <p>¿Cuáles son las herramientas básicas que adquiere un músico académico en su formación?</p> <p>¿Las herramientas que posee un músico académico son distintas que aquel músico que no lo es?</p>
	Habitus	<p>Principios de división y clasificación. Actúan como gustos. Vinculo lo objetivo con lo subjetivo.</p>	<p>Identificar el <i>habitus</i> del agente/entrevistado y las diferencias que existen con otro tipo de profesional de la música</p>	<p>¿Alguien en tu familia toca algún instrumento?</p> <p>¿Tienes algún pariente que tenga alguna actividad vinculada al arte?</p> <p>¿Cómo llegaste a tocar tu instrumento? (Indagar por influencias y apoyos)</p> <p>¿Cuando eras pequeño en tu casa, asistían o habían eventos donde la música estaba involucrada? (música en casa, conciertos, etc)</p> <p>¿Has seguido especializaciones? ¿Dónde?</p> <p>¿Consideras que contar con título profesional te ha facilitado el acceso al campo laboral?</p> <p>¿Antes de pertenecer al Conservatorio Nacional de Música llevaste clases en otros espacios? ¿Cuáles? ¿Y durante tu etapa del CNM?</p> <p>¿Estudiaste otra carrera o en otros espacios que no hayan sido relacionados al campo musical? ¿Cuáles?</p>
	Capital social	<p>Recurso intangible que actúa como recurso para movilizar redes y obtener favores: amistades/grupo de soporte.</p>	<p>Identificar el tipo de capital social que posee el entrevistado para posteriormente analizar cómo éste ha influenciado en su identidad</p>	<p>Actualmente quiénes son las personas con las que más pasas tiempo, amistades.</p> <p>¿Son más músicos o de otras especialidades?</p> <p>¿Alguna vez has tenido que recurrir a ellos para apoyo en algún trabajo? ¿O te han pasado la voz para algún evento?</p> <p>En algún momento a lo largo de tu desempeño laboral has trabajado con algún amigo</p>

Concepto	Dimensiones del concepto	Definición general del concepto	Objetivo del indicador	Preguntas
	Capital cultural	Recurso que es adquirido mediante las condiciones de clase. - Se adquiere en familia, se adquieren códigos valorados en la escuela. - Se mide en destrezas valoradas en la sociedad de cada uno, títulos profesionales y cómo catalogan al actor.	Identificar con qué tipo de capital cultural cuenta el entrevistado y cómo ha influenciado en su identidad.	CUÁNDO ADQUIRISTE TU PRIMER INSTRUMENTO ¿Qué tipo de música consumes? ¿Qué tipo de música o espectáculo consumías con tu familia cuando eras pequeño? ¿Cómo se abordaba el campo artístico en el colegio? ¿Asistes a eventos musicales? ¿De qué tipo? ¿Cada cuánto tiempo? ¿Con quiénes? ¿Qué tipo de espectáculo musical crees que debe consumir un músico clásico?
	Capital económico	Control sobre recursos económicos	Identificar el control adquisitivo del entrevistado a lo largo de su vida.	¿En qué colegio estudiaste? ¿Dónde vivías mientras fuiste estudiante? ¿Ahora? ¿Cómo adquiriste tu primer instrumento? ¿Y el actual?
	Distinción	Término que permite marcar diferencias con el otro, marca distinciones con los otros y está relacionado con el concepto de gusto.	Identificar cómo se diferencian los músicos académicos de los otros músicos	¿Por qué elegiste el CNM? ¿Consideras que existen diferencias entre un músico clásico y uno que no lo es? ¿Cuáles? Si tuvieras que clasificar a los músicos según qué lo harías y cómo (por género, por tipo de trabajo que hacen, etc.) ¿Cómo te distingues tú de otros músicos? ¿En cuanto a espacios de trabajo consideras que existen diferencias entre los músicos clásicos y los que no? ¿Consideras que la forma de acceder a un trabajo es diferente por tipo de músico? (Averiguar si los caminos para llegar son diferentes y el mismo trabajo también)

<p style="text-align: center;">PROFESIONALIZACIÓN</p>	<p style="text-align: center;">Profesionalización</p>	<p>Especialización en una actividad y oficio y desarrollo de capacidades dentro de la misma. Profesionalidad como una actividad reflexiva y artística con la habilidad de solucionar problemas. Relación con capital social y capital cultural</p>	<p>Identificar los tipos de profesionalidad que tiene un músico académico: se analizará vocación, valores más importantes</p>	<p>¿Cómo decidiste estudiar música? ¿Cuál fue el proceso? ¿A los cuántos años aprendiste a tocar? ¿Cuánto tiempo tienes tocando tu instrumento? ¿Qué aspirabas lograr cuando eras estudiante? ¿Cuáles consideras que son las competencias que posee un músico clásico? ¿Estas competencias lo diferencian de otro tipo de música? Dentro de las competencias que tiene un músico académico, ¿en cuál consideras que te va mejor? (lectura, oído, sensibilidad, etc.) ¿Por qué?</p> <p>Trabajo: ¿Consideran que al momento de acceder a un trabajo, estas herramientas son evaluadas? ¿A qué otro tipo de eventos podría acceder un músico que se dedica a la música clásica? ¿Cuáles consideras que son los trabajos a los que un músico puede acceder ahora en la actualidad. Consideras que los trabajos a los que puede acceder un músico clásico y otro músico son diferenciados. ¿Dónde trabajas actualmente? (tipos de trabajo, periodicidad) ¿Te encuentras satisfecho con ese ritmo de trabajo? (preguntar por trabajos fijos, chivos) ¿Cuáles son los espacios donde un músico clásico puede trabajar? (Indagar por la diferencia de centros laborales con músicos no clásicos) ¿Consideras que las herramientas que te brindó el CNM han sido suficientes para tu desempeño laboral? (indagar si esto sería un problema para todo músico clásico y es necesario contar con otro tipo de formación)</p> <p>¿Me podrías contar cómo es que llegaste a acceder a estos trabajos que me mencionas? Más o menos cuánto es lo que se gana según cada tipo de trabajo (fijo, diferenciación según el pago por chivos, etc.) ¿Consideras que el monto que se paga a los músicos es el adecuado, el justo?</p> <p>¿Te sientes satisfecho con tu profesión? (Indagar por vocación, remuneración, diferencia que ve con otros músicos y su situación) ¿Cómo te ves de acá a cinco años?</p>
--	--	--	---	---

Concepto	Dimensiones del concepto	Definición general del concepto	Objetivo del indicador	Preguntas
	Capital social	Recurso intangible que actúa como recurso para movilizar redes y obtener favores.	Identificar el capital social que posee el entrevistado que le permite moverse en el campo musical	¿Cuáles fueron tus principales trabajos? ¿Cómo lograste acceder a tus trabajos, me podrías contar un poco sobre cada uno de ellos? (indagar por alguien conocido, amigo)
	Capital cultural	Recurso que es adquirido mediante las condiciones de clase. Se mide en destrezas valoradas en la sociedad de cada uno, títulos profesionales y cómo catalogan al actor.	Identificar el capital cultural del entrevistado que le permite moverse en el campo musical.	¿Posees título profesional? ¿Aparte del CNM has seguido algún otro curso, especialización? ¿Consideras que un músico clásico debería seguir alguna especialización? ¿Consideras que contar con título profesional ha sido importante en tu desempeño laboral?
	Capital económico	Control sobre recursos económicos	Identificar el capital económico del entrevistado que permite moverse dentro del campo musical.	¿Consideras que no hubieras podido lograr alguna etapa de tu formación si no hubieras tenido el apoyo o la facilidad económica para lograrlo? ¿Consideras que la solvencia económica es un punto importante para poder desenvolverse dentro del campo musical?

ANEXO 3

GUÍA DE ENTREVISTA PARA LOS MÚSICOS

Datos personales

1. ¿Me podrías decir tu nombre completo por favor?
2. ¿Cuántos años tienes?
3. ¿A qué te dedicas actualmente?

Elección por la carrera

4. ¿Me podrías contar cómo surgió tu interés por la música? (Indagar por gustos en el hogar, amigos, colegio)
5. ¿Me podrías contar cómo decidiste estudiar música?
6. ¿Qué opinaron tus padres de tu decisión?
7. ¿Qué opinaron tus amigos o círculo más íntimo de tu decisión?
8. ¿Cómo descubriste que te interesaba dedicarte a la música?

Formación del oficio

9. ¿Cómo es que llegó a estudiar en su institución? ¿Por qué la eligió?
10. ¿Cuánto tiempo estuvo en la institución?
11. ¿Pertenece a otras instituciones anteriormente o después?
12. ¿A la par que participaba en esta institución, pertenecía a otras relacionadas a la música? ¿Por qué?
13. ¿Cuál era tu meta terminando la carrera o qué era lo que querías hacer?
14. ¿Crees que la institución te dio las herramientas necesarias para alcanzar dichas metas?
15. ¿Consideras que la institución te brindó herramientas que tal vez hubiera podido alcanzar fuera de ella?
16. ¿Conoces bajo qué criterios se formó esta institución?
17. ¿Conoces otras instituciones que brinden la carrera de música de manera profesional? ¿Qué opinas de ellas?
18. ¿Encuentras alguna diferencia entre aquellos lugares donde se brinda formación musical de manera profesional y aquellas que no? (indagar por ventajas y desventajas)

Desarrollo del oficio

19. Si es profesor, ¿cómo ingresó como profesor a la institución? (el proceso, requisitos)
20. ¿Cuáles han sido los requisitos para seguir formando parte de la institución?
21. ¿El proceso por el que usted pasó es similar en todos los casos?
22. ¿Cuáles crees que son ahora los mercados donde un músico puede trabajar? ¿qué lugares?, ¿qué trabajos?
23. ¿Crees que contar con un título a Nombre de la Nación te ha ayudado a ayudarte a desenvolverte en tu actual centro laboral?
24. ¿Y crees que un título a Nombre de la Nación es necesario para poder entrar en el mercado musical? ¿Por qué?
25. ¿Hay algo más que quisieras añadir?

¡Muchas gracias por tu tiempo!