
**INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS
SUPERIORES DE OCCIDENTE**

Reconocimiento de Validez Oficial de Estudios de Nivel Superior según Acuerdo Secretarial
15018, publicado en el Diario Oficial de la Federación el 29 de noviembre de 1976

DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS SOCIOCULTURALES
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN DE LA CIENCIA Y LA CULTURA



**“Configuración del campo de la educación musical universitaria en la
ciudad de Colima: un estudio de caso”.**

Tesis que para obtener el grado de
Maestro en Comunicación de la Ciencia y la Cultura

Presenta

Lic. Cindy Carolina Palomares Ortega

Director de tesis: Carlos Eduardo Luna Cortés

Tlaquepaque, Jalisco. Noviembre

Dedicatoria

A Dios, gracias por todas sus bendiciones.

Para mis padres, los seres que me aman y apoyan incondicionalmente.

Para mis hermanas, que con sus risas iluminan mi alma.

Para mis maestros, Carlos y Eduardo. Gracias por todo.

Para Juan Carlos, por todas sus porras.

Sin duda, este trabajo de investigación no sería posible sin el apoyo de muchas personas, seres queridos y amigos que aún en la distancia fueron los mejores compañeros en esta aventura itesiana.

A todos gracias.

ÍNDICE

1. Introducción	3
2. Estado del arte	5
3. Marco teórico	20
• 3.1 Las raíces del campo bourdeano.....	20
• 3.2 Campo.....	22
• 3.3 Habitus.....	26
• 3.4 Capital.....	28
• 3.5 La utilidad de un marco teórico.....	33
4. Marco metodológico	34
5. Resultados	40
• 5.1 Capitales en juego.....	42
• 5.2 Capital cultural.....	42
• 5.3 Capital económico.....	54
• 5.4 Capital social.....	61
• 5.5 La lucha por el prestigio: el capital simbólico.....	64
• 5.6 Bosquejando el <i>habitus</i>	80
6. Conclusiones generales	91
7. Bibliografía	9

INTRODUCCIÓN.

*Los músicos no se retiran: paran cuando no hay más música en su interior.
Louis Armstrong*

Definida por unos, inexplicable para otros, imposible de asir pero capaz de transmitir lo que jamás podríamos decir de otra forma, es la música desde nuestra perspectiva el arte más sublime y el que nos ha llevado por los terrenos más lejanos, inesperados y sorprendentes.

La música es un arte que conlleva una forma de ser, de sentir, de pensar, y es precisamente el motor que llevó a construir el problema que da vida a este proyecto, junto a la enorme y terrible curiosidad por desentrañarlo. Esta necesidad, lleva años incubándose en el terreno personal, desde las lecciones de piano, canto y solfeo en las tardes de la infancia, en el breve paso por los escenarios, e incluso llevado al terreno de la vida profesional. Una vez más la inquietud por este arte que muchos consideran un verdadero lenguaje universal se hace presente, aunque en esta ocasión la posibilidad de abordar un tema relacionado desde una perspectiva totalmente distinta plantea también la oportunidad de trascender, de construir un camino propio en el andar académico y colocar el foco en un fenómeno que está más vivo que nunca.

De esta manera, arbatadamente subjetiva, este proyecto propone al campo de la educación musical universitaria en Ciudad de Colima como la clave de interés, un elemento que ha trascendido de tal manera que ha dinamizado y transformado la actividad cultural de la ciudad, un espacio social que ha sufrido una suerte de sincretismo entre lógicas y disciplinas musicales, en donde conflictos y relaciones han encontrado una salida, una forma de funcionar, una manera de *ser*, nunca estática, siempre en movimiento, siguiendo el ritmo de una partitura no escrita.

Estudiar un tema de esta naturaleza implicó someternos a un ejercicio de reflexividad por un lado, respecto a la distancia que hubo que tomar frente al fenómeno a estudiar, mientras que por otro exigió de nuestra parte un compromiso mayor de honestidad intelectual, todo ello con el objetivo de describir y analizar los procesos de lucha que

configuran el campo musical, los capitales que están implicados y las tendencias que se visualizan en él, para contribuir al entendimiento de la propia dinámica y transformación de la vida artística y cultural en la ciudad de Colima.

Como lo mencionamos, nuestro tema de estudio tiene como delimitación empírica la cálida ciudad de Colima, una urbe con una creciente actividad económica y cultural, en donde a lo largo de la última década se ha vivido con intensidad una transformación profunda en la forma de hacer y enseñar música, misma que penetrado no sólo a interior de una comunidad universitaria- en la que se encuentra el núcleo de estos cambios-, sino que ha trascendido e impactado de manera sustancial a la vida artística y cultural de la ciudad.

Esta transformación tiene como marco la lucha y confrontación que se ha generado en el propio campo originando nuevas reglas y prácticas las cuales son marcadas por un sector dominante que impone una forma específica de apropiación de la profesión.

Dentro de este contexto, ubicando la situación desde la concepción de campo de Pierre Bourdieu, nos interesa con esta investigación establecer y responder la pregunta

¿Cuáles son los procesos de lucha que se desarrollan en el campo y qué capitales están implicados en los procesos de re-configuración del mismo?

El supuesto que consideramos explica la dinámica que permea el campo, es que los elementos medulares del mismo descansan centralmente en la tensión entre dos visiones de la música, una de origen local y otra de origen extranjero, las cuales luchan entre sí por la legitimidad, los saberes y las prácticas en la universidad.

En búsqueda de respuestas, y habiendo elaborado esta hipótesis de manera previa, nos adentramos a la etapa más interesante y quizá las más difícil de objetivar: el trabajo de campo y la rendición de cuentas de los resultados obtenidos. En el presente documento nos dimos a la tarea de mostrar los avances obtenidos en ese ámbito; se trata de una fase de resultados que muestran el camino elegido para concretar esta etapa académica que deja aún caminos a seguir, preguntas por responder, pero que demuestra los logros obtenidos.

2. ESTADO DEL ARTE

En este espacio haremos un breve recuento de la manera en que la música ha sido abordada por diversos autores con perspectivas diferentes, todas en torno a la forma en que la música es producida, principalmente, pero también en la que es recibida, practicada y apropiada, esto con el objetivo de proporcionar una visión variada de los enfoques en los que el tema ha sido estudiado, mismos que permitieron a su vez establecer nuestro objeto de investigación.

Se trata de un intento por construir un sólido bagaje fundamental para entender los estudios que ha originado la música como fenómeno cultural, así como las prácticas que ésta genera. Son múltiples las perspectivas que se encontraron durante la revisión literaria del tema, ya que como citara Chávez Méndez, al estudiarla es “posible abordarla en sí misma como también en relación con todo o parte del vasto mundo que la rodea ya que como lo ha sostenido Molino la música es un hecho social total” (Chávez, 2001:208). Es la propuesta de esta investigadora la que nos invita a considerar a la música como un “un sistema complejo de relaciones sociales, culturales, ideológicas, estéticas, de producción, sonoras, de recepción. Y en tanto una compleja red de relaciones de distinta índole, intrínsecas, externas, sociológicas, antropológicas, psicológicas, pedagógicas, etc.”(Ídem: 208).

De esta manera, el estado del conocimiento se encuentra dividido en cinco grandes secciones, que intentan aglutinar algunos de los trabajos que se han realizado desde distintas ópticas

Desde la industria

Una de las aristas que emergieron como pertinentes para la elaboración de esta revisión documental es la de la música como producto e industria. Consideramos que un breve

recuento desde esta perspectiva es válido en el sentido que muestra las posibilidades en la que nuestros sujetos de investigación intervienen de manera directa o indirecta y presenta la escena musical.

De entre los hallazgos documentales podemos destacar el libro “El rock del siglo XX”: Entre el poder y la contracultura de la industria cultural” (2003), el cual presenta un análisis desde una perspectiva socio antropológica del rock desde su origen entre la contraculturalidad, y la industria cultural e ideológica por el otro. Los autores realizan un recuento de las mejores obras según la crítica especializada y proponen un análisis del rock desde una antropología de las emociones. En cuanto a la industria de la música, afirma que son las 5 firmas trasnacionales más importantes las que han conservado el monopolio de la producción en este ámbito “fusionadas, y transformadas, mantienen el poder de la industria cultural, dictan las tendencias de la corriente principal, que crea paradójicamente un arte mezclado con la ideología. La lucha tendencial entre el valor de uso y el valor de cambio ha sido el motor durante medio siglo” (López, Hurtado, 2003:46)

Otra de las perspectivas centrales de los estudios de la industria musical, se encuentra en el libro “Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música” de Jacques Attali (1995), quien afirma que “La música es metáfora creíble de lo real. No es una actividad autónoma ni una implicación automática de la infraestructura económica”, sin embargo es el propio Attali quien indica “Toda música, toda organización de sonidos es pues un instrumento para crear, o consolidar una comunidad, una totalidad, es lazo de unión entre un poder y sus súbditos y, por lo tanto, más generalmente, un atributo del poder, cualquiera que este sea” (Attali, 1995: 16).

Además el autor asegura que en el terreno económico “el valor de uso del objeto repetido es así la expresión de las carencias y de las manipulaciones en la economía política del signo. Su valor de cambio, que es hoy aproximadamente igual para toda obra y todo intérprete, se desprende del valor de uso. En el límite, el precio no tiene una relación directa con el costo de fabricación del disco, ni con la calidad propiamente dicha de la grabación. Depende en gran medida del proceso de producción de la demanda de música y de su estatuto fiscal, es decir, del papel que el Estado le asigna” (Ídem: 150). De esta manera “La música no se convierte verdaderamente en mercancía sino con la creación de un inmenso mercado para la música popular” (Ídem: 152).

Por su parte, en el libro “Las industrias culturales y el desarrollo de México” Néstor García Canclini y Ernesto Piedras Feria, abordan toda la problemática que enfrenta nuestro país en esta materia, y respecto a la producción musical García Canclini afirma: “Hay una dimensión simbólica del valor que es fundamental, no sólo en la producción estrictamente cultural sino en todos los campos de la actividad social”. (García, Piedras, 2006: 88). “(...) Algunos campos de han independizado y configuran lugares donde el valor simbólico (Ídem: 89) prevalece sobre los valores económicos”. Enfatiza que “el predominio de la industrialización de la cultura se aprecia también en la vida de las ciudades. Los comportamientos urbanos se mueven en torno a las salas de cine, y tiendas de discos y video, conciertos masivos de rock, tecno o salsa, y por supuesto muchas horas diaria dedicadas a la televisión” (Ídem).

Por otra parte, “Comunicación y la cultura en la era digital” coordinado por Enrique Bustamante (2002), es un trabajo acerca de la industria musical en España en el que se afirma “Los elementos centrales de la estructura industrial en la cual hoy se desenvuelve la música popular incluyen el mercado de venta de fonogramas y la industria de grabaciones, a los que hay que sumar las empresas editoriales, los conciertos, las agencias de conciertos, los representantes, los locales de ensayo, las ventas de partituras y de instrumentos, las sociedades de difusión, la educación musical y las políticas respecto a la música” (Buquet, 2002: 67).

A lo largo del capítulo dedicado precisamente al rubro de la industria musical en aquel país, Gustavo Buquet explica el fortalecimiento que ha tenido el CD como soporte y las estrategias de las multinacionales por vender productos locales: “La política de estas grandes empresas en la industria de la música es totalmente diferente. Este distinto comportamiento ante el mismo fenómeno, desarrollar o no un producto local, está condicionado por la estructura de mercado de cada sector” (Ídem: 70).

Entre otras cosas, señala el procedimiento mediante el cual se construye a una nueva figura dentro de la música: “Dentro de un sello discográfico, las personas que se encargan de descubrir a un intérprete o a un grupo, de prepararlo para grabar y producir su disco, y de desarrollar la promoción y la publicidad hasta –intentar- convertirlo en superventas, es el *creative manager*, y se conocen en la jerga como AR (Artistas y Repertorio) (Vogel, 2000). Un sello discográfico suele tener entre uno y tres AR. Cada

AR conduce, por término medio, entre cinco y diez proyectos artísticos por año y va incorporando anualmente a su repertorio entre uno y tres artistas nuevos.” (Ídem: 75)

En cuanto a las industrias independientes explica que “la lógica de producción que tienen estas pequeñas empresas es la misma que la de las multinacionales pero a nivel de subsistencia, ya que producen en torno a los cinco discos por año y tienen una expectativa de venta entre unas mil y cinco mil copias. A partir de las mil copias vendidas cubren los gastos de funcionamiento de la empresa, cuando sobrepasan las dos mil copias comienzan a obtener `beneficios`. En realidad los beneficios se corresponderían a la remuneración natural al trabajo del dueño del sello discográfico que, en general, debe, además, emplearse en otro puesto de trabajo para mantenerse” (Ídem: 77). “De esta manera la promoción de las empresas independiente se realiza través de en fanzines que se mueven dentro del propio círculo musical, en radios locales o de música independiente, y en conciertos en vivo que logra dar en grupo, “ya sea en salas que son relativamente pocas por el género, o en festivales especializados” (Ídem: 81)

Asimismo categoriza dos clases de “agentes” que mantienen una “relación distinta” con un sello discográfico. El *Autor compositor*, es la persona que desde su perspectiva “firma un contrato con un editor musical por el cual cuando sus trabajos se venden (como copias empresas o como discos) o son interpretados (en vivo o grabados) recibe el dinero correspondiente a los derechos de autor recaudados por la entidad gestora de derechos”. Mientras tanto se refiere al *Intérprete o artista* como quien “firma un contrato con la compañía discográfica por el cual recibe, en liquidación anual , una cantidad de dinero correspondiente a derechos de autor que son recaudados por una sociedad gestora, en relación con la cantidad de fonogramas vendidos o propagados públicamente” (Ídem: 88).

Finalmente explica que la tecnología ha dado como resultado cuatro tipos de negocio en torno a la música el primero en el soporte de CD tradicional, el tercero por MP3, venta de música por internet mediante pago electrónico y la radio en internet.

En cuanto a “Las industrias culturales en la integración latinoamericana”, coordinado por Néstor García Canclini y Carlos Juan Moneta (1999)- que trata sobre reflexiones y propuestas sobre la identidad cultural y de las industrias culturales en el contexto de los procesos de globalización y regionalización- , se incluye un capítulo escrito por George

Yúdice denominado “La industria de la música en la integración América Latina-Estados Unidos”, en el que el renombrado investigador afirma que la “industria fonográfica, como a veces se le llama pintorescamente, busca desarrollar personalidades globales que puedan ser comunicadas a través de múltiples medios: grabaciones, videos, películas, televisión, revistas, libros, y mediante la publicidad, el endosamiento de productos y el patrocinio de bienes de consumo” (Yúdice, 1999:182)

De igual forma aborda a la industria independiente y destaca que “En muy pocos casos han logrado las *indies* lanzar sus músicos a un nivel internacional. Simplemente carecen del capital o del personal. Algunas *indies* esperan que la distribución por la Internet cambie ese desequilibrio” (Ídem: 183).

En este sentido enuncia: “Podría decirse que la industria de la música en América Latina sigue dos tendencias básicas. Por una parte se observa en la última década una consolidación de las industrias nacionales bajo el ímpetu de las grandes disqueras transnacionales o *majors* (...) En dirección opuesta a la consolidación global bajo el ímpetu de las *majors*, observamos que los mercados siguen siendo nacionales. Es decir los mercados dependen de la capacidad adquisitiva de los consumidores y ésta de la economía nacional” (Ídem: 192-193).

En cuanto a nuestro país asegura: “México tiene el segundo mercado en América Latina. Después de Brasil, México es el país más apegado al repertorio doméstico (...). La música regional – en especial los géneros norteña, banda, ranchera, y, a la zaga, mariachi- son los más populares. (...) La transformación de la música regional es muy interesante, pues se ve claramente una estrategia para conquistar nuevos mercados, en especial Estados Unidos.”(Ídem: 207)

“¿Cuánto vale la cultura?” es el atrapante título del libro de Ernesto Piedras (2004), quien considera en él dos apartados dedicados exclusivamente a la música, sin embargo, vale la pena destacar la visión en este documento expresa Sari Bermúdez, ex presidenta de CONACULTA, la cual da la bienvenida al lector en este libro de la siguiente manera: “En el mundo, las industrias protegidas por los derechos de autor y las industrias culturales en particular, han cobrado una importancia creciente en la producción y el intercambio económico de los últimos 15 años. La producción de contenidos ligada a la creatividad se ha vuelto uno de los elementos centrales del desarrollo económico mundial” (Piedras, 2004:19)

Por su parte, Piedras lanza otra pregunta ¿Cuánto valen las industrias culturales? El autor señala: “La hipótesis principal es que estas industrias constituyen un sector de actividad económica formal que requiere condiciones de operación claras, estables, conducentes para su desarrollo. En este sentido las IPDA son un sector de la actividad económica con características semejantes a los otros sectores que se clasifican en el Sistema de Cuentas Nacionales del INEGI, por ejemplo, la agricultura, la industria y los servicios, con todas sus ramificaciones.”(Ídem: 28)

“Las industrias culturales tienen esta doble naturaleza; cultural y económica y participan en la economía en términos de la creación y de la contribución del empleo al Producto Interno Bruto, así el arte tiene un propio valor para aquellos que lo producen, para aquellos que lo consumen para su disfrute privado, para aquellos que aportan donaciones voluntarias para financiarlo y para aquellos que contribuyen por medio de sus impuestos. (Ídem: 29)

Entre otras cosas, esta obra proporciona elementos de importantes organizaciones como la UNESCO, que define a las industrias culturales “como aquellas que combinan creación, producción, y comercialización de contenidos que son intangibles y culturales en su naturaleza. Estos contenidos están protegidos por el derecho de autor y pueden tomar la forma de bien o de servicio. Son industrias intensivas en trabajo y conocimiento, y nutren la creatividad a la vez que incentivan la innovación en los procesos de producción y de comercialización. (...). Contempla las obras musicales: canciones, coros, operas musicales.” (Ídem: 35)

En México, los derechos de autor han sido definidos como “aquel reconocimiento que otorga el Estado a favor de todo creador de obras literarias y artísticas en virtud del cual otorga su protección para ver que el autor goce de prerrogativas y privilegio exclusivos de carácter personal y patrimonial. Los primeros integran el llamado derecho moral y los segundos el patrimonial.”(Ídem: 36)

De esta manera puntualiza: “La industria de la música es dentro de la industrias culturales la de mayor impacto económico. Está presente en muchas de las IPDA para las cuales llega a ser un medio necesario e incluso indispensable para desarrollarse. (...) De la contribución del 6.7 % al PIB de nuestro país, la música aporta 2,6 puntos porcentuales, prácticamente el doble de la aportación de las industrias que le siguen en importancia, como el cine y la editorial (1.4 % y 1.3, respectivamente)”. (Ídem: 85)

Entre otras cosas analiza lo que llama “Cadena de valor de la industria de la música” y explica: “Cada industria tiene una cadena de valor específica a su proceso de producción, esta se refiere a la descripción del proceso económico completo por el que debe atravesar una empresa, desde la fase en la que se capacita o se invierte en capital humano; se invierte o acumula capital físico; se produce la fase industrial y se interpreta o se reproduce el formato de comunicación pública de la música, lo cual contribuye en flujo de ingresos que genera de manera continua la reproducción, que se caracteriza por estar asociada con menores costos marginales”. (Ídem: 88)

Por otra parte, en este recorrido documental encontramos el trabajo de Fernando Cornejo llamado “Ensamblajes sónicos, flexibles y mutantes: Estilos de vida en la escena de la música *indie*”, tesis de maestría en la que su autor aborda cómo las personas socializan y se identifican en torno a este tipo de música.

“Por música *indie* entenderemos entonces, más que un género en específico, una actitud que englobe los adjetivos mencionados, pero también una tendencia hacia la hibridación de distintos géneros provenientes principalmente del rock y de la música electrónica, así como de una posibilidad limitada en cuanto a recursos, ya sea para componer, producir o difundir, los cuáles suelen ser siempre más restringidos”, afirma Cornejo, quien indica que la escena *indie* “no es pasiva, sino activa, propositiva, que intenta generar sus propios productos por medio del *hazlo tú mismo*. (...) Por supuesto que al ser una escena musical lo principal que se produce es música, de la cual se desprenden los discos, que pueden ser de manufactura propia o que están amparados bajo un sello independiente. Luego vendrían, en menor medida, productos que se desprenden de la música, que en este caso serían los medios de difusión que están centrados en lo que pasa dentro de la escena, mismos que son contados.” (Cornejo, 2008:16).

Entre otras cosas, analiza la escasez de medios de comunicación especializados y se une al concepto formulado por Israel Martínez, “quien habla de la necesidad de construir una *economía Independiente* que dé sustento estructural a la escena, pues de otra forma parecería imposible la consolidación de la misma. (...) Este tipo de economía buscaría crear redes de consumo recíproco entre todos los involucrados, creando una circulación de capital del cual todos pudieran vivir desarrollando e incentivando su trabajo” (Ídem: 115)

2.2 Desde la sociología

Para poder armar el mapa de quienes se han vinculado al mundo musical desde el punto de vista sociológico, es necesario mencionar el trabajo de Ma. Guadalupe Chávez Méndez, Investigadora y titular de la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima, quien realizó dos interesantes propuestas a partir del discurso musical en “*De cuerpo entero... Todo por hablar de música. Reflexión técnica y metodológica del grupo de discusión*”, en la que se hace patente un concepto que me parece fundamental “La construcción social de la música”. ¿De qué se trata? Según la autora “la música es una manifestación cultural y social del actor social, capaz de configurar, construir y reconstruir, sus esquemas e incluso que incorpore un conjunto de significaciones simbólicas en relación a la práctica musical” (Chávez, 2004: 209). En su trabajo, producto de una investigación doctoral, Chávez utiliza el lenguaje y las interacciones dentro de un grupo focal para sustentar este tipo de afirmaciones, planteando la siguiente premisa: ¿Cómo se relaciona la gente con la música? Es a partir de esta pregunta fundamental que confronta al lector con un sinnúmero de variantes encontradas por medio de esta técnica. Ella afirma que es partir de la música se construyen mundos posibles que se configuran colectivamente. (Ídem).

Por su parte José Rivieri (2006) analiza la apropiación de la cultura musical y sitúa a la música como vehículo de participación social, establece su potencial en el desarrollo de representaciones sociales y hace explícito que “en la música se hace visible la misma complejidad en cuanto a las estructuras y a las relaciones sociales que se manifiestan en la sociedad, además del desarrollo dinámico que implica a las capas, grupos sociales o individuos dentro de ella”. (Rivieri, 2006: 62).

Es por ello que plantea que cada género musical o cada tipo de música corresponden a necesidades de comunicación de algún grupo social, e incluso a necesidades macro-sociales, si tomamos en cuenta la música representativa de países, regiones, naciones, etc. (Rivieri, 2006: 67).

Por otro lado, señala que la música no se puede comprender, ni analizar en forma adecuada sin desentrañar su significado y su influencia en las relaciones para impulsar a los individuos a establecer determinadas conductas a la función que desempeñan en torno a ella (Rivieri, 2006: 66).

La propuesta principal que realiza el autor, es que plantea el estudio de la música como fenómeno social, desde la óptica de las representaciones sociales, dado que éstas “son expresión de la unidad de lo grupal y lo individual que se manifiesta en cada sujeto”. Asimismo establece la categoría de hechos sociales, los cuales “no difieren sólo en la calidad de los hechos psíquicos; tienen otro sustrato, no evolucionan en el mismo medio que dependen de las mismas condiciones. Esto no significa que no sean psíquicos de alguna manera, ya que todos consisten en formas de actuar. Pero los estados de manera colectiva son de naturaleza distinta que los de conciencia individual; son representados de otro tipo, tienen sus leyes propias” (Rivieri, 2006: 67).

Otra de las contribuciones desde la perspectiva de las representaciones sociales, que aporta este autor está dada por el proceso de socialización de la música, ya que considera que es un vehículo importante para la aprehensión de signos, códigos, normas, costumbres, hábitos, creencias, formas de actuar, etc. (Rivieri, 2006:70) Se trata de un además de un espléndido canal comunicativo, con un poder inigualable para transmitir valores estéticos, éticos, patrióticos, religiosos, etc.”

Desde la teoría de los campos de Bourdieu

Muchos fueron los estudios encontrados en los que el legado “bourdeano” es innegable. Sin embargo, nos centraremos en destacar las obras que nos parecen más cercanas a los propósitos de este proyecto.

El primero de ellos es el trabajo titulado “La emergencia de un campo académico: continuidad utópica y estructuración científica de la investigación de la comunicación en México” de la autoría de Raúl Fuentes Navarro (1998).

Dicha publicación se encuentra conformada por su tesis doctoral, realizada con el objetivo de “contribuir al proceso de constitución del campo académico de la comunicación mediante el análisis sociocultural sistemático, aunque parcial (en tanto que `enfoca´ sólo las prácticas de investigación), de su estructuración-desestructuración-reestructuración en México” (Fuentes, 1998: 67). De entre las numerosas aportaciones, entre ellas el modelo de análisis (dividido en tres modelos heurísticos en el marco de un diseño metodológico impecable), queremos resaltar lo que corresponde a la acumulación de capitales de los sujetos investigados señalada por Fuentes, quien afirma

“ (...) para reconstruir las lógicas por las cuales algunos investigadores prefieren articular su trabajo de investigación con el campo a través de actividades más bien “intelectuales” (publicaciones, conferencias, cursos); otros tienden a hacerlo mediante una mayor intervención “política” (coordinación de asociaciones de eventos); y hay quienes concilian los dos tipos de intervención acumulando así al mismo tiempo “capital social” (relaciones “políticas”, méritos organizacionales) y “capital cultural” (aportes “intelectuales”, méritos científicos), aspectos que, siendo inseparables en la lucha por las posiciones dentro del campo, son analizables diferencialmente”. (Ídem: 240) Es además un texto que de manera clara aterriza dos polos intrínsecamente vinculados, el objetivado (por medio de una suerte de mapa organizacional de los investigadores) y por el otro el subjetivo (trazando un mapa cognoscitivo del campo).

Por esa misma vereda encontramos el libro “Los agentes de la investigación educativa en México: capitales y habitus” de Alicia Escalante y Raúl Osorio (2004), texto en el que podemos apreciar un estudio que plantea un mapa de los agentes de la investigación educativa, los capitales pero también sus percepciones acerca del ser investigador, es decir las “formas de pensar y de sentir de los agentes sobre su práctica y su vida profesional” (Escalante, Osorio, 2004: 20).

Como parte de sus conclusiones, y tras la determinación de los principales capitales y su relación con las disposiciones para la producción del habitus, subrayan que la conformación del campo de estudio se dio con el “nacimiento y la consolidación de algunos centros de investigación y en especial del establecimiento de organizaciones como el SNI (...)”, en donde la lucha por los espacios institucionales y en donde la zona geográfica juega un papel fundamental en la adquisición de capitales, especialmente el capital simbólico”. (Escalante, Osorio, 2004)

Por otra parte, desde la perspectiva teórica que se pretende abordar en este proyecto, se encontraron muy pocos trabajos enfocados y formulados como campo musical, sin embargo, consideramos que los textos encontrados realizan aportaciones importantes que valen la pena colocar como parte de esta revisión.

“Hacia la (re) construcción del campo musical nacional: una lectura en clave de rock” es el título del artículo de David Fernando García, producto derivado de su tesis de maestría en Estudios Culturales en la Universidad Nacional de Colombia. Es un análisis que “propone reconstruir la lógica del campo musical nacional (...). Pretende dar cuenta

del espacio social en el que se negocia y define, tanto la producción de diferentes géneros que conforman el universo de la música popular contemporánea en Colombia como las prácticas de los actores e instituciones que componen y dan forma al campo”.

Tras describir la relevancia de las nuevas tecnologías en la conformación y transformación del campo, comienza a explicar mediante un modelo heurístico en forma de pirámide las posiciones dentro del mismo, desglosa las características de las posiciones y sus ocupantes, para más tarde realizar una propuesta fundamental en la conformación del campo en particular: “Sugiero concebir al campo musical como una suerte de rayuela cuya lógica interna es definida por cierta secuencialidad o progresión, aunque en este caso cada recorrido, la trayectoria de los artistas, a diferencia del tradicional juego donde todos empiezan desde el principio, pueden iniciarse en diferentes puntos, y hacerse en varias direcciones: desplazamientos verticales, de ascenso o descenso, horizontales, de permanencia y consolidación, etc. Así se puede entender, por ejemplo, la tan enigmática categoría de ‘los que luchan por consolidarse, están despegando, están de capa caída o les gusta ser *underground*’” (García, 2009: 301).

Designando a los músicos como productores culturales, García explica que las posiciones de estos les brindan canales de transmisión cultural que actúan como filtros de selección y árbitros de legitimidad y señala que “a pesar de que la naturaleza de la producción cultural se empeña en hacer visibles sólo a los ‘creadores’, lejos de ser los músicos los únicos actores del campo, otras instancias, con sus respectivos intereses y luchas entran en el juego y definen, desde sus criterios económicos y culturales, la legitimidad y la viabilidad de las diferentes propuestas musicales” (García, 2009: 318).

Otro de los documentos revisados que contemplan la Teoría de los campos es la que realiza Erasmo Solerti en “Aplicación teórica en el desarrollo del campo musical de Costa Rica (Segunda mitad del siglo XIX)”. Es un artículo que desde un punto de vista actual brinda una explicación del desarrollo del campo musical, específicamente a los procesos históricos del mismo. Realiza un recuento de algunos conceptos y liga al campo con otros campos sociales, como el de la política y la economía, así como el de la educación, referido específicamente a la alfabetización musical y subraya: “El desarrollo del campo musical en Costa Rica a principios del siglo XX, está íntimamente

ligado al desarrollo del estado-nación, así como la constitución de las instituciones que articularon dichos procesos artísticos”. (Ver pie de página)

Por último, detalla que “Entre los factores importantes que propiciaron el desarrollo del campo musical, notamos las decisiones gubernamentales de los procesos educativos y la inclusión de la música en las escuelas y colegios, así como la consolidación de los espacios que permitían un goce estético. Por otra parte, la creación de instituciones y el desarrollo de la educación garantizaron la reproducción del capital simbólico artístico, generando en los consumidores la capacidad de adoptar una postura estética socialmente designada, al proveerles algunas herramientas requeridas para la apropiación de los objetos artísticos, en este caso, los musicales”¹

Estudios sobre la educación musical

Uno de los cruces que nos parecieron pertinentes incluir en este capítulo es el que corresponde al área educativa. La búsqueda de materiales que nos pudieran orientar fue fructífera, y aunque la presente investigación no se centra en la educación en su concepción pedagógica, creemos prudente incluir algunos de los enfoques con los que ha sido estudiada.

El primero de ellos analiza un periodo clave para la vida actual en España. De la autoría de Ma. del Rosario Castañón, nos encontramos el texto “El profesorado de educación musical durante el franquismo” análisis que estudia “la legislación educativa del período tanto en educación primaria como secundaria y también la formación del profesorado que debía impartir la materia”. Establece diferencias entre la formación personalizada y la tradicional, así como la importancia del género en la enseñanza musical.

En cuando a cuestionar la efectividad de los métodos de enseñanza, nos encontramos con el trabajo denominado “Didácticas inclusivas en educación musical: un estudio comparativo de las perspectivas de profesores de música de cuatro países”.

¹ Texto consultado en la página de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica. Ver en: <http://bellasartes.ucr.ac.cr/aplicacion-teorica-en-el-desarrollo-del-campo-musical-de-costa-rica-segunda-mitad-del-siglo-xix/>

Se trata de un interesante artículo que planea un análisis comparado de 4 experiencias en la enseñanza musical en distintos países, enfocada en la didáctica dirigida a una población en exclusión. Mediante entrevistas y observaciones Burnard, Dillon, Rusinek y Saether, nos muestran el trabajo de la enseñanza musical en contextos sumamente complicados. Explican que por medio de mecanismos de inclusión de alumnos en desventaja (por diferencias culturales, económicas, idiomáticas, etc.) los maestros consiguen que este perfil de alumno se integre analizando “la interacción de políticas, estructuras, culturas y valores específicos de los centros educativos”. Incluyen tanto las estrategias extraescolares empleadas por los alumnos y maestros para promover un ambiente propicio para la actividad artística como la creación de comunidades organizadas. Nos parece relevante ese documento por que cuestiona la legitimidad de la enseñanza de la música con métodos tradicionales y su repercusión en la formación de ambientes propicios para el desempeño de la profesión.

Otro de los documentos encontrados es el titulado “Entrando a la música de cuerpo entero” que se incluye en de Huellas Búsquedas en Artes y Diseño (2008), escrito por García, Silnik y Yuric, quienes realizan un excelente trabajo al describir la ejecución de un instrumento musical como “procedimiento complejo que, con un fin de expresión artística, conjuga habilidades provenientes de una diversidad de campos que exceden lo estrictamente musical”. A lo largo del texto dan cuenta de la importancia de la experiencia al escoger la ejecución de un determinado instrumento y analizan los elementos de apropiación desde la perspectiva de los estudios cognitivistas.

“La música, arte del tiempo, es construcción mental fundada en la decodificación de señales auditivas y representadas mentalmente” aclara Ana Lucía Frega², (2004) quien a lo largo del “La investigación en las enseñanzas musicales” comenta la necesidad de hacer una profunda revisión a la formación de formadores musicales y apunta la necesidad de aplicar nuevas formas de trabajo en las instituciones educativas :”no se debería confiar en la mera transferencia de logros personales más o menos exitosos, fundamentados en la intuición educativa”.

Estudios sobre la música en Colima.

En lo que respecta a la música como disciplina o con alguna relación con quienes se dedican a hacerla, producirla o distribuirla, existen muy pocos trabajos que se han realizado teniendo como escenario a la ciudad de Colima. De entre los documentos encontrados podemos mencionar la tesis de licenciatura en comunicación de Carlos Alberto Orozco Sánchez y Perla Marbella Gutiérrez llamada “La construcción de Identidades Juveniles y su Relación con las Subculturas y la Música Rock en la Ciudad de Colima” (2003), que aborda la cuestión de la identidad y su vinculación con el mencionado género.

De igual manera podemos destacar el trabajo de Martha Josefina Gómez Madrigal y su tesis para obtener el grado de licenciatura en la mencionada área titulada “Oferta Musical en Colima”(2001), en la que explora el repertorio que ofrecen las radios locales y brinda un panorama comercial del ámbito, mientras que por otro lado Nélida Otilia Ramírez Reyes presentó su tesis de licenciatura en Derecho titulada “El delito contra los derechos de autor y su relación respecto a los cobros que realiza la sociedad de autores y compositores de música (SACM) a los negocios comerciales que contratan grupos musicales en el municipio de Colima“(2003).

Los trabajos descritos, son los únicos encontrados con referencia al tema cuyo planteamiento se desarrolla en la ciudad de Colima, por lo que podemos asegurar con certeza que el proyecto que a continuación presentamos no tiene referentes, ni la temática ha sido abordada ni estudiada por lo menos desde la perspectiva que se propone y aunque existen excelentes trabajos como el de Ma. Guadalupe Chávez y su tesis doctoral “De cuerpo entero... Todo por hablar de música” (2004) realizado en torno a un grupo de discusión y el análisis de cómo las personas se apropian la música en su discurso, o la recién publicada tesis de maestría de Mayra Patiño Orozco, titulada “Aplicabilidad de las competencias pedagógicas-musicales que desarrolla la licenciatura en Música, área teoría e historia de la Universidad de Colima” (2010), ninguno de estos estudios plantea tomar a los músicos y sus relaciones dentro del campo académico como elemento principal.

Es decir, este trabajo aspira a sentar un precedente, y a lo largo del texto, el lector podrá apreciar el proceso de construcción de los elementos que sostienen esta propuesta, así

como los primeros avances que se han obtenido en el terreno empírico, y las herramientas teóricas y metodológicas que se han empleado.

3. MARCO TEÓRICO

Para abordar la problemática que se ha bosquejado, se hace necesaria una revisión a los conceptos que son clave en la articulación de este trabajo de investigación, mismos que han permitido abordar y construir el objeto.

Se trata de una propuesta teórico-metodológica ampliamente reconocida como lo es la *Teoría de los campos* de Pierre Bourdieu, una ruta que plantea elementos que consideramos ayudan a explicar el fenómeno que observamos, colocando además un reto importante como investigadores puesto que las tres categorías

3.1 Las raíces del campo bourdeano.

El hablar de campo remite inevitablemente al modelo teórico-metodológico realizado por el reconocido sociólogo francés Pierre Bourdieu, y al adentrarnos en su obra se hace necesario reconocer la suerte de “árbol genealógico” que da origen a su apuesta intelectual.

Al realizar este ejercicio de vigilancia epistemológica es posible ubicar el trabajo de Bourdieu en ruptura y continuidad con varias tradiciones de las ciencias sociales (Velasco, 2000:19); de esta manera Champagne lo sitúa con respecto “a la corriente objetivista simbolizada en etnología por Claude Levi Strauss y a la vez, a las corrientes subjetivistas representadas por la fenomenología sartreana.” (Bourdieu, 1976:66)

Las raíces que alimentan la teoría de los campos tiene fuertes exponentes y a lo largo del perpetuo borrador que constituye su obra, Bourdieu deja pistas del mapa intertextual de su vasta producción, en donde hace explícitas su afinidades con lo que llama “disposiciones intelectuales con la generación estructuralista” (Bourdieu, 2000:18), fundadas en la voluntad de reaccionar contra las corrientes hasta entonces dominantes como el existencialismo.

Con el objetivo de re-conocer el linaje que hace posible su teoría, acudimos al libro *Cosas dichas* en el que explica -como en pocos textos- la relación pragmática con la que se apropia de las obras de las que abrevan sus análisis e investigaciones, apuntando la importancia que tienen para la construcción de su apuesta teórica autores como Marx, Durkheim y Weber, que representan en su trabajo “puntos de referencia que estructuran nuestro espacio teórico y nuestra percepción de este espacio” (Ídem). Muestra de ello es la forma en la que afirma haber concebido uno de sus conceptos clave: “construí la noción de campo a la vez contra Weber y con Weber, al reflexionar sobre el análisis que él propone de las relaciones entre sacerdote, profeta, hechicero”. (Ídem, 57).

Para Loic Wacquant, uno de sus más cercanos colaboradores y coautor de algunos libros, pese a que no presenta algo propiamente innovador dentro de la tradición estructuralista, Bourdieu tiene la gran cualidad de enriquecer su propuesta con las aportaciones de otros teóricos, y desde su óptica brinda una concepción particular de la producción bourdeana, la cual afirma que puede interpretarse en su conjunto “como una antropología materialista de la contribución específica que la violencia simbólica aporta, en sus diversas formas, a la reproducción y transformación de las estructuras de dominación. (Bourdieu, Wacquant, 1995:22).

Pese a su rotunda negativa a las clasificaciones, es el propio sociólogo quien nos proporciona una definición de su obra:

“Si tuviese que caracterizar mi trabajo en dos palabras, es decir, como se hace mucho hoy, aplicarle una etiqueta, hablaría de constructivist structuralism o de structuralist constructivism, tomando la palabra estructuralismo en un sentido muy diferente del que le da la tradición saussuriana o lévi-straussiana.” (Bourdieu, 2000:127).

Más tarde en ese mismo texto podemos encontrar que intenta puntualizar aún más su propia definición:

“(..) Diría que trato de elaborar un estructuralismo genético: el análisis de las estructuras objetivas- las de los diferentes campos- es inseparable del análisis de la génesis en el seno de los individuos biológicos de las estructuras mentales que son por una parte el producto de la incorporación de las

estructuras sociales y del análisis de la génesis en el seno de los individuos biológicos de las estructuras mentales que son por una parte el producto de la incorporación de las estructuras sociales mismas: el espacio social y los grupos que en él se distribuyen, son el producto de luchas históricas (en las cuales los agentes se comprometen en función de su posición en el espacio social y de las estructuras mentales a través de las cuales aprehenden ese espacio)”. (Bourdieu, 2000:26)”

La triada teórica que forma la aportación de Bourdieu es una apuesta por las relaciones, construido de tal forma que podemos encontrar correspondencia entre los conceptos centrales como habitus y campo, que designan nudos de relaciones. Tal postura propone “una ciencia adecuada de la sociedad que debe abarcar, al mismo tiempo, las regularidades objetivas y el proceso de interiorización de la objetividad con arreglo al cual se constituyen los principios transindividuales e inconscientes de (di) visión que los agentes incorporan a sus prácticas” (Bourdieu, Wacquant, 1995:21)

Es así que, para el propósito que define a este proyecto, habremos de exponer a continuación las definiciones de los conceptos clave que el modelo teórico propone como pilares -que inevitablemente son parte de la graduación de las “anteojeras” que nos permiten acercarnos al mundo de quienes hacen música- y que constituyen un sistema relacional por sí mismo ya que como afirmara su creador “nociones como el habitus, el campo y el capital pueden ser definidas, pero solamente al interior del sistema teórico que constituyen, nunca de manera aislada” (Bourdieu, 1995).

3.1.1 Campo

Muy lejos del sentido tradicional de campo, sustantivo masculino aplicado a una extensión de tierra laborable o un espacio de batalla campal, la noción de campo “es la puesta en marcha del principio fundamental que propone que la realidad social es relacional, que aquello que existe son las relaciones no en el sentido de las relaciones

sociales como interacciones, sino en el sentido de estructuras invisibles (...). (Bourdieu, 1992)

Una vez dicho esto, podemos preguntarnos ¿Qué implicaciones tiene abordar un concepto de esta naturaleza? “Pensar en términos de campo significa pensar en términos relacionales” (Bourdieu, Wacquant, 1995:64) menciona Bourdieu en la entrevista contenida en *Respuestas* donde también define en términos analíticos este concepto:

“Un campo puede definirse como una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones se definen objetivamente por su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, ya sean agentes o instituciones, por su situación (situ) actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o de capital)- cuya posesión implica el acceso a las ganancias específicas que están en juego dentro del campo- y, de paso, por sus relaciones objetivas con las demás posiciones (dominación, subordinación, homología, etc.)”. (Ídem)

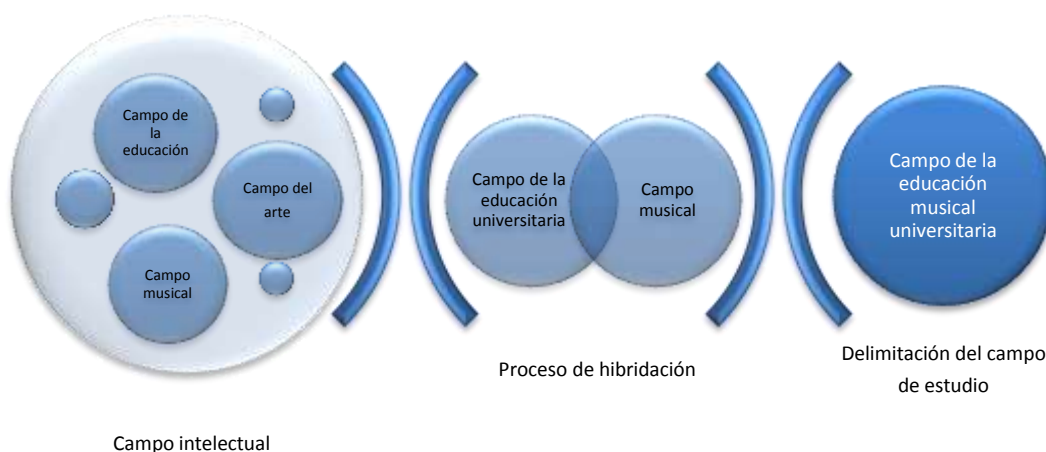
Esta red de relaciones involucra en sí misma otra serie de elementos por medio de los cuales se pueden comenzar a dimensionar su valor explicativo. De entre ellos podemos destacar la noción de *capital* como dinamizadora del campo, concepto que si bien abordaremos con detalle más adelante podemos establecer sus características intrínsecas al campo:

1. Un capital sólo existe y funciona en relación a determinado un campo.
2. Confiere poder (fuerza) al interior del campo.
3. Su posesión implica el derecho legítimo de entrada al campo.

El campo al contener esta clase de fuerzas (actuales y potenciales) es en sí mismo un espacio de conflicto y competición en donde existen contendientes que rivalizan por obtener un monopolio sobre el tipo específico de capital eficiente en él, por conservarlo o por la transformación o (re) configuración de dichas fuerzas. Es tal la batalla y el movimiento entre adversarios, por denominarlos de alguna forma, que el campo es un “sitio de cambio permanente”. (Ídem)

Para el caso de específico de estudio del que se ocupa este trabajo, nos centraremos en un campo en particular,-a sabiendas de que cada campo o subcampo “posee su propia lógica, reglas y regularidades específicas” (Ídem)-; nos referimos al campo de la educación musical universitaria.

DELIMITACIÓN DEL CAMPO DE LA EDUCACIÓN MUSICAL UNIVERSITARIA EN COLIMA



Como se indica en el gráfico anterior se trata de una hibridación entre el campo de la música (subcampo del campo artístico) el cual se desagrega a su vez del campo intelectual [entendido como un espacio social relativamente autónomo de producción de bienes simbólicos, en donde lejos de una neutralidad “está estructurado como un sistema de relaciones en competencia y en conflicto entre grupos situaciones en posiciones diversas, como un sistema de posiciones sociales en las que están asociadas posiciones intelectuales y artísticas”. (Bourdieu, 2002)] y el campo educativo, específicamente el universitario el cual es definido como:

“Un espacio de lucha por la determinación de las condiciones los criterios de la membresía y la jerarquía legítimas, esto es, por determinar cuáles

propiedades serán pertinentes, efectivas y susceptibles de operar como capital que genere los beneficios específicos ofrecidos por el campo. Los diferentes conjuntos de individuos (más o menos constituidos en grupos) que se definen por esos criterios diversos, tienen un interés absoluto en ellos. Al profesar esos criterios, al tratar de hacerlos reconocer, al intentar imponerlos como propiedades legítimas, como capital específico, ellos están trabajando para modificar las leyes de formación de los precios, características del mercado universitario, y por tanto mejorar sus beneficios potenciales”. (Bourdieu, 1988:11)

Para nuestro estudio, hemos optado por la definición de un *campo de la educación musical universitaria* por dos razones principales: La primera es que los sujetos de investigación pertenecen al ámbito propiamente educativo-universitario. La segunda es que el elemento musical se ha considerado para su definición porque es la actividad constitutiva del campo, y es gracias a ella que podremos apreciar la dinámica y configuración específica de quienes participan en él. Cabe mencionar que durante el proceso de investigación se logró constatar que la conformación del campo como el núcleo de la actividad musical de la ciudad- y se podría decir de la entidad-, permitiéndonos trazar una ruta metodológica mucho más eficaz para poder observar el fenómeno, misma que será descrita más adelante.

Para poder llevar a cabo un análisis en términos de campo, Pierre Bourdieu señala tres momentos importantes:

“Primero hay que analizar la posición del campo en relación con el ‘campo de poder’ (...) Segundo, es menester establecer la estructura objetiva de las relaciones entre las posiciones ocupadas por los agentes o las instituciones que compiten dentro el campo en cuestión. Tercero se deben analizar los habitus de los agentes, los diferentes sistemas de disposiciones que estos adquirieron mediante la interiorización de un tipo determinado de condiciones sociales y económicas y que encuentran, en trayectoria definida dentro del campo considerado, una oportunidad más o menos favorable de actualizarse”. (Bourdieu y Wacquant 1995:69).

Como ya se ha mencionado, los conceptos que brinda esta propuesta encuentran sentido solo apoyándose unos en los otros, es decir, funcionan uno en relación con el otro. Sin embargo no es un sistema predecible, cuadrado o vacío con lugares inamovibles dentro, se trata de un espacio de juego que “existe como tal en la medida en que existan igualmente jugadores que participen en él” (Bourdieu, Wacquant:1995:25). Es así como podemos adentrarnos a nuestro siguiente concepto.

3.1.2 Habitus

¿Qué es el habitus? Para definirlo, en primer término el autor nos plantea que se trata de una palabra que permite enunciar algo tan cercano al hábito y a la vez tan abismalmente diferente que es poderosamente generador. ¿En qué consiste?:

“(...) es un producto de los condicionamientos que tiende a reproducir la lógica objetiva de dichos condicionamientos, pero sometiéndola a una transformación; es una especie de máquina transformadora que hace que “reproduzcamos” las condiciones sociales de nuestra propia producción, pero de manera relativamente imprevisible, de manera tal, que no se puede pasar sencilla y mecánicamente del conocimiento de las condiciones de producción al conocimiento de los productos”. (Bourdieu, 1990:155)

Para lograr su comprensión, el teórico ofrece una definición que permite asirlo de una manera analítica:

“Se trata de un sistema de esquemas adquiridos que funcionan en estado práctico como categorías de percepción y de apreciación o como principios de clasificación al mismo tiempo que como principios organizadores de la acción, era constituir al agente social en su verdad de operador práctico de construcción de objetos” (Bourdieu, 2000:26).

Nos encontramos ante un concepto que tiene características y rasgos propios, elementos que le dan vida y profundidad. Sin el ánimo de caer en reduccionismos, nos permitimos colocar lo que el autor llama las notas constitutivas del habitus:

1.-Se trata de un principio transferible y duradero.

2.- Es una estructura estructurante

3.- Es un principio generador y organización de prácticas, ligado a las condiciones de existencia.

En otras palabras es la historia de cada individuo hecha cuerpo, interiorizada, la cual “no reside en la conciencia ni en las cosas, sino en una relación entre dos estados de lo social, es decir entre la historia objetivada en las cosas, en forma de instituciones, y la historia encarnada en los cuerpos, en forma de esas disposiciones duraderas que yo llamo habitus. El cuerpo está en el mundo social, pero el mundo social está en el cuerpo.” (Bourdieu, 1990: 69-70)

Al ser un concepto complejo, se hace necesaria la explicación de su funcionamiento o de las formas en las que opera, para ello nos referiremos al trabajo de Velasco que sintetiza tres propiedades que se plantean en “La Distinción” en torno a la funcionalidad de dicha noción.

En primer término Velasco delimita las funciones del habitus en cuanto a su modo de producción, de unidad de clase y de distribución de capital. Para el de producción del habitus, afirma que los indicadores se encuentran dados por los capitales escolar, cultural o el propio capital incorporado y la estructura que los une, mientras que para la unidad de clase manifiesta que pertenece a estructuras mucho más profundas, en donde se generan la adhesión “ *a los gustos y a los disgustos, a las simpatías y a las aversiones, a los fantasmas y a las fobias, que, más que las opiniones declaradas, constituyen el fundamento inconsciente de la unidad de clase*’ (Bourdieu, 1988c:1975)” (Velasco, 2000:52-53).

Finalmente, Velasco subraya que respecto a la distribución de capital que depende de la clase social, que es definida por la relación entre los habitus y el capital, y señala que lo verdaderamente importante entre estos dos últimos conceptos es la relación que ambos mantienen y por medio de la cual es posible “reconocer las condiciones de adquisición de habitus” (Velasco, 2000:52-53)

A lo largo de este trabajo nos permitimos hacer una breve incursión en este complejo concepto, con una serie de ajustes que se detallan de manera puntual en más adelante permitiendo explorar la riqueza y poder que brinda noción aplicando las herramientas metodológicas a nuestro alcance.

3.1.3 Capital

Se trata de un concepto del que por su naturaleza –relacional- ya se han dado algunas pistas de su funcionamiento, sin embargo, se trata de una noción que por sí misma se puede plantear como “el factor eficiente en un campo dado, como arma y como apuesta; permite a su poseedor ejercer un poder, una influencia, por tanto, existir en un determinado campo, en vez de ser una simple ‘cantidad deleznable’” (Bourdieu, Wacquant, 1995:56).

Según este planteamiento “existen cartas válidas y eficientes en todos los campos -se trata de especies fundamentales de capital- pero su valor relativo como triunfos varía según los campos e, incluso, de acuerdo con los estados sucesivos de un mismo campo”; es decir, existen diferentes capitales y los sujetos en determinadas posiciones en el campo las emplean y despliegan según sus intereses y el estado del campo específico.

Para realizar un buen análisis de las condiciones de adquisición de capital, Bourdieu propone que es necesario identificar aquellas formas de capital que forman parte de la lógica específica del campo (Bourdieu, 1995:27). Para efectos de este trabajo de investigación se contemplan capitales diversos.

Capital cultural

El primero que describiremos es el *capital cultural*, que es “(...) la más oculta y la más determinada socialmente de las inversiones educativas” (Bourdieu, 1987:12). Puede existir “el en estado incorporado, es decir, bajo la forma de disposiciones duraderas del organismo; bajo la forma de bienes culturales, cuadros, libros, diccionarios, instrumentos, maquinaria, los cuales son la huella o la realización de teorías o de

críticas a dichas teorías y de problemáticas, etc.; y finalmente, en el estado institucionalizado, como forma de objetivación muy particular, porque tal como se puede ver con el título escolar, confiere al capital cultural –que supuestamente debe garantizar- propiedades totalmente originales” (Ídem).

En el estado *incorporado*, el capital cultural es “tener un transformador en ser, una propiedad hecha cuerpo que se convierte en una parte integrante de la “persona”, un hábito. Quien lo tiene ha pagado con su “persona” con lo que tiene más personal: su tiempo” para poder captarlo, o traducirlo a observables, se señala que una manera más exacta de medirlo “son las referencias a tiempo de adquisición, a condición por supuesto de no reducirlo a tiempo de escolarización y de tomar en cuenta la prima educación familiar dándole un valor positivo o negativo según su distancia respecto a las exigencias del mercado escolar” (Bourdieu, 1987).

En el estado *objetivado*, este capital se puede traducir en bienes, pero conviene no olvidar que “solamente subsiste como capital material y simbólicamente activo, en la medida en que es apropiado por agentes y comprometido, como arma y como apuesta que se arriesga en las luchas cuyos campos de producción cultural (campo artístico, campo científico, etc.) – y más allá, el campo de las clases sociales- sean el lugar en donde los agentes obtengan los beneficios ganados por el dominio sobre este capital objetivado, y por lo tanto, en la medida de su capital incorporado” (Bourdieu, 1987).

Por último, en su estado *institucionalizado*, el *capital cultural* se ve objetivado en los títulos, escolares. “Al conferirle un reconocimiento institucional al capital cultural poseído por un determinado agente, el título escolar permite a sus titulares compararse y aun intercambiarse (...). Y permite también establecer tasas de convertibilidad entre capital cultural y económico, garantizando el valor monetario de un determinado capital escolar.” Otra forma de definirlo, es, cuando se habla de capital incorporado, se explica que en relación al capital cultural “es la forma certificada de aquél” (Bourdieu, 2000:291).

Capital social

La noción de capital social es uno de los elementos centrales del conjunto de “dispositivos” a emplear dentro de un campo, debido a su naturaleza es el más relacional de todas las formas de capital, puesto que sólo puede ser poseído y esgrimido en tanto el resto de los agentes lo permiten y reconocen.

El teórico francés, señala que el capital social es “el conjunto de recursos reales o potenciales que están ligados a la posesión de una *red duradera de relaciones* más o menos institucionalizadas de inter-conocimiento y de inter-reconocimiento; o, en otras palabras, de la *pertenencia a un grupo*, como conjunto de agentes que no solamente están dotados de propiedades comunes (susceptibles de ser percibidas por el observador, por otros o por ellos mismos) sino que están también unidos por *vínculos* permanentes y útiles” (Bourdieu, 1980).

Esto quiere decir, entre otras cosas, que el volumen de dicho capital es posible dimensionarlo a través de la red de vínculos que puede llegar a movilizar un agente y del volumen de capital en sus diferentes especies que posean a su vez los agentes con quienes se relaciona.

La propiedad dependiente de esta variante de capital es producto no de la capacidad “social” de su poseedor (en el sentido vano de popularidad o agrado por parte de sus pares) sino de la inversión estratégica que de manera consciente o inconsciente que el agente realiza, en pro de generar vínculos que sean factibles de utilizar para su beneficio a corto o largo plazo.

Ligado a los beneficios que pueda aportar, el capital social es de gran importancia debido al esfuerzo constante que realizan quienes se encuentran al interior del campo por el mantenimiento, conservación y fortalecimiento del mismo, volviendo relaciones que pudieran ser fortuitas en vínculos selectivos para emplear en un momento determinado, por eso no es independiente completamente de otras formas de capital, aunque sí es irreductible a ellas, contribuyendo con ello a producir y reproducir la creencia en el valor de lo que está en juego dentro del espacio social.

Capital económico

De los capitales que enuncia Bourdieu, es el *capital económico* el que se reconoce socialmente como capital, es decir “ como medio para ejercer el poder sobre recursos o personas (apropiación de bienes y servicios) sin necesidad de ocultar esta dominación para que sea legítima, claramente objetivada con derechos bien definidos (Colina, Osorio, 2004:39) Los poseedores de este capital evitan ocultar sus intereses de por medio, es por ello que “la economía económica resulta más económica en la medida en que permite ahorrarse el trabajo de elaboración simbólica que tiende objetivamente a disfrazar la verdad objetiva de la práctica” (Bourdieu, Chamboredon, Passeron, 1994)

Con el objetivo de visibilizar este capital, hemos complementado su definición con la perspectiva que propone José Luis Paredes Pacho³, quien afirma que “en México un artista sólo puede prosperar mediante el subsidio estatal, las concesiones logradas con influencias o través del estrellato comercial que le otorgue cierta autonomía”. Con esta dosis de realidad, es que realiza su aporte más significativo para nuestro propósito “Si partimos de las diferentes formas de gestión cultural que hay en el país, sin fijarnos en los contenidos, el panorama cultural podría dividirse en cuatro escenas principales: los circuitos oficiales, la escena de la industria cultural y de entretenimiento, la escena subterránea y la escena alternativa independiente” (Ídem: 143).

Debido al recorte metodológico realizado, es la escena de los circuitos oficiales la que emerge como la más pertinente para nuestro estudio; sin embargo, sostenemos que debido a la serie de relaciones, contactos y movilidad alcanzada, es decir la cantidad de capitales desplegada por los sujetos, estos se pueden desplazar aún dentro del ámbito circunscrito a diferente clase de escenas, siendo estas ligadas de manera más profunda

³ Quien además de ser conocido como baterista del grupo “La Maldita Vecindad” durante 18 años, es Licenciado en historia por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Se ha destacado como colaborador de diversos medios impresos, es autor del libro *Rock mexicano, sonidos de la calle*, y ha participado en obras colectivas como *Políticas culturales en México, 2006-2020: hacia un plan estratégico de desarrollo cultural*, entre otros. En 2003, 2004 y 2006 fue miembro de la Dirección Artística del Fonca para Puerta de las Américas (Toledo, Florescano, Woldenberg, 2008:142)

al capital económico con el que cuentan los agentes. He aquí la definición de cada una de ellas

Los circuitos oficiales: “Este ámbito abarca los foros, museos, galerías y políticas administradas por instituciones culturales gubernamentales que siguen una lógica de gestión y programación vertical. Estos circuitos culturales institucionales son indispensables, pero no suficientes para responder a las crecientes necesidades culturales del país”. (Toledo, Florescano, Woldenberg, 2008:144)

La industria cultural y de entretenimiento: Ésta incluye a las galerías y museos privados, las disqueras transnacionales, las revistas, la radio y televisión comerciales, así como los foros concesionados a grandes empresas. La industria cultural es necesaria y, al margen de la calidad de sus ofertas, lo importante para nuestro tema es que tiende a la gestión vertical regida por la máxima ganancia. Como tal, es imposible esperar que su dinámica beneficie a las expresiones culturales emergentes menos aún a las más heterodoxas” (Ídem).

La escena subterránea: “Su principal característica es que se ejerce dentro de las dinámicas de la economía informal” (Ídem).

La escena alternativa independiente: “Comprende actividades y espacios gestionados directamente por las comunidades de artistas o pequeños empresarios mediante cooperativas o colectivas no lucrativas, así como la pequeña y mediana empresas. Aquí la profesionalización no se equipara necesariamente al supe estrellato ni a la fama, sino a la vida cotidiana. Es un sector que requiere de apoyo ante el dominio del gran mercado y el gran capital y que, en México abarca aún una franja demasiado estrecha por carecer de condiciones para desarrollarse” (Ídem).

Capital simbólico

Finalmente, tenemos el *capital simbólico* que “no es sino el capital, de cualquier especie, cuando es percibido por un agente dotado de categorías de percepción que provienen de la incorporación de la estructura de su distribución, es decir, cuando es conocido y reconocido como natural” (Bourdieu, 1990:293). La característica más notable de este capital que se relaciona de manera especial con el título escolar (capital cultural) es que se trata de “un capital simbólico garantizado social y aun jurídicamente”

(Bourdieu:1990:296-297). En otras palabras es, “este capital negado (deiné), reconocido como legítimo, es decir, no reconocido (méconnu) como capital (el reconocimiento en el sentido de gratitud suscitada por los favores puede ser uno de los fundamentos de ese reconocimiento) constituye, probablemente, junto con el capital religioso, la única forma posible de acumulación cuando el capital económico no es reconocido”. (Bourdieu, 1991:198)

3.1.4 La utilidad de un modelo teórico

Para poder establecer una relación entre todos los conceptos descritos en este apartado, Velasco (2000) señala puntos específicos que nos parecen pertinentes subrayar, puesto que brindan pistas sobre este entramado conceptual.

En primer término establece que siguiendo la relación entre campo y capital podemos encontrar dos claves importantes. La primera de ellas es que a) la `lucha por el monopolio del capital simbólico es la propia legitimidad de un determinado campo, y que b) la relación entre estos dos conceptos da lugar a estrategias contrapuestas de los agentes implicados.

La tercer clave de este entramado se encuentra en la relación del habitus y capital, puesto que su importancia “está en reconocer las condiciones de adquisición de habitus” (Velasco, 2000:53).

Después de esta exposición detallada del marco desde el cual nos posicionamos, consideramos oportuno finalizar este apartado subrayando que es la aplicación teórica de Bourdieu la opción indicada para poder abordar el fenómeno en toda su complejidad, ya que permite dimensionar la labor artística más allá del valor de producción (y reproducción) que permea en el campo, sino que además faculta al investigador para lograr advertir cómo se constituye y construye el capital simbólico en este campo específico.

4. MARCO METODOLÓGICO

“Provisto de las herramientas de la estadística, la descripción etnográfica o la modelización formal, el observador externo es capaz de reconstruir la especie de partitura no escrita según la cual las acciones de los agentes que creen improvisar sus propias melodías”
(Bourdieu y Wacquant, 1995:18)

Estudiar un fenómeno como el que proponemos, supone una serie de pasos, como parte de una estrategia para poder hacerlo visible. Sin embargo ¿Cómo podemos capturar el objeto que hemos construido? ¿Cuáles son las herramientas idóneas para realizar ese trabajo de “re traducción” al que estamos destinados? ¿Qué clase de red hemos tejido para atrapar nuestro objeto? En este apartado pretendemos dar cuenta de esta red que ha capturado sus primeras presas.

Para poder responder a nuestras preguntas de investigación, se ha decidido tener un contacto directo con los sujetos, para que sean ellos quienes cuenten sus experiencias, perspectivas y que externen sus inquietudes u opiniones. A través de un enfoque cualitativo, este trabajo de investigación se llevó a cabo de una serie 18 de entrevistas semiestructuradas, siendo esta técnica el pilar de nuestra propuesta metodológica, ya que “permite obtener información sobre los acontecimientos y aspectos subjetivos de las personas, creencias y actitudes, opiniones, valores o conocimiento que de otra manera no estarían al alcance del investigador” (Rincón, Arnal, Latorre, Sans. 1995:308). Es a través de esta herramienta, “dirigida hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, tal como las expresan con sus propias vidas” (Rincón, Arnal, Latorre, Sans. 1995:312) que consideramos se pueden alcanzar los objetivos planteados.

Para lograrlo, recurrimos a la elaboración de un esquema metodológico, por medio del cual es posible observar las categorías y los observables con los que se trabajó, tal y como se aprecia a continuación:

ESQUEMA METODOLÓGICO

Categorías	Indicadores/temáticas	
	Objetivo	Subjetivo
Capital social	<p><i>Relaciones con sus pares y otros agentes</i> Permite establecer sus relaciones sociales, conexiones y movilidad dentro del campo.</p> <p><i>Relaciones con agentes con mayor capital</i> Indica a la posibilidad de aumentar su capital con este tipo de relaciones</p> <p><i>Pertenencia/dirección de grupos musicales:</i> Este indicador permite identificar el tipo de relación que han logrado dentro del campo, puesto que la pertenencia a un grupo como director o ejecutante permite tener una relación más amplia con diversos agentes del campo</p>	<p><i>Percepciones de las relaciones con sus pares o con otro tipo de agentes.</i></p> <p><i>Expectativas de las relaciones con agentes con mayor capital</i></p> <p><i>Acciones para mejorar o disminuir el capital de otros</i></p>
Capital cultural	<p><u>Objetivado</u></p> <p><i>Bienes materiales:</i> Para traducirlo a observables es que posean discos, libros, publicaciones de obra (partituras) o de sus investigaciones dentro de la rama, conciertos, etc.</p> <p><i>Curriculum</i></p> <p><u>Institucionalizado</u></p> <p><i>Títulos o grados académicos y nombramientos:</i> Se trata de un elemento de vital importancia, puesto que define la capacidad del agente de convertir su capital cultural en capital económico</p>	<p><u>-Heredado</u></p> <p><i>Entorno musical familiar</i></p> <p><i>Experiencias /Viajes</i></p> <p><i>Lugar de procedencia</i></p> <p>Se presentan como indicadores importantes, puesto que el ser originario de un lugar y las características de la familia, favorece la producción de capital cultural (puesto que gran parte del capital cultural es transmitido como capital cultural heredado.</p> <p><u>Incorporado:</u></p> <p><i>Trayectoria escolar/profesional:</i> Este indicador precisa con mayor exactitud la experiencia del sujeto y las condiciones con las que desarrolla su profesión. Bourdieu</p>

		<p>señala que el tiempo de <i>adquisición</i> es clave para poder “medirlo”</p> <p><i>Eventos que marquen su percepción de la profesión</i></p>
<p>Capital simbólico</p>	<p>Capital simbólico legítimo de origen:</p> <p>Capital de poder institucional</p> <p>Capital de poder musical⁴</p> <p><i>Becas, distinciones:</i></p> <p>Número de reconocimientos recibidos, becas de las que gozan para la realización de proyectos, becas de estudio al extranjero, etc.</p> <p><i>La antigüedad en el campo:</i></p> <p>Es por sí mismo un reconocimiento válido, que ante la carencia de mayor capital cultural institucionalizado otorga cierta validez dentro del campo.</p>	<p><i>Valoración y reconocimiento de pares</i></p> <p>De este se desprende que dentro del campo los propios entrevistadores den pistas de quienes consideren que poseen mayor capital simbólico. Para determinarlo será necesario que una vez terminadas el total de entrevistas programadas, establecer a los poseedores del mismo, y como juegan con este capital</p>

⁴ Capitales que se detallan más adelante.

<p>Capital económico (Las escenas de Paredes como indicadores de capital económico)</p>	<p><i>Salario, financiamiento de becas para proyectos:</i> Este indicador, va de la mano con los títulos que posean, el cargo que desempeñen o al despliegue de otros capitales</p> <p><i>Circuitos oficiales</i> Becas, presentaciones con sus grupos fuera de la universidad</p> <p><i>La industria cultural y de entretenimiento:</i> Contrataciones para hoteles, giras, presentaciones en medios comerciales.</p> <p><i>La escena subterránea:</i> Cuando son parte de agrupaciones que ejercen dentro de la economía informal.</p> <p><i>La escena alternativa independiente</i> Actividades o espacios para compartir material musical que no implique una remuneración económica.</p>	<p><i>Valoraciones, percepciones.</i> <i>Capacidad de conversión a otros capitales</i></p>
--	---	--

4.1 Delimitaciones empíricas

Como se ha descrito anteriormente, el objetivo es brindar una descripción y análisis de la configuración de un campo en particular, por lo que se plantea trabajar precisamente con sujetos concentrados en su mayoría en el departamento de Música del Instituto Universitario de Bellas Artes, de la Universidad de Colima. De esta manera se contemplan como sujetos de investigación a profesores investigadores, de tiempo completo o por horas, en tanto que profesionales de la música (es decir, ejecutantes, directores o integrantes de agrupaciones), y a funcionarios que intervienen en el campo como agentes externos, en la medida en que son empleados como capital social o simbólico por los agentes primarios (profesores). De igual forma se contemplaron a los estudiantes de música de nivel licenciatura, como agentes secundarios en tanto que son

sujetos en proceso de incorporación al campo que a su vez representan un valioso capital simbólico para los agentes primarios.

La delimitación fue elaborada a partir de tanto de una revisión documental, por los registros e informes que proporciona la propia universidad, así como por los datos obtenidos en las entrevistas exploratorias, gracias a las cuales fue posible delimitar el campo. De igual manera la propia experiencia, adquirida con anterioridad al planteamiento de esta investigación, permitió situar a los sujetos de una manera mucho más precisa.

El trabajo de campo se realizó en el mes de febrero del 2011, periodo en el cual se realizaron un total de 18 entrevistas: 9 entrevistas a profesores, 6 entrevistas a estudiantes y 3 las últimas a funcionarios clave. En el análisis y obtención de resultados se incluyen además 2 entrevistas realizadas a profesores en la etapa exploratoria, que consideramos útiles.

De un total de 26 docentes, se realizaron entrevistas a 9 de ellos (el 34%), seleccionados por sus características y relaciones en el campo, mientras que para la categoría alumnos se entrevistaron 8 alumnos de un total de 50 del nivel superior, sector de la población estudiantil que nos interesa abordar, puesto que son los sujetos que pretenden insertarse en el campo de manera profesional. Cabe destacar que debido a las características particulares en música, el 70 % de las materias requieren enseñanza individualizada, por lo que un profesor atiende en promedio 7.1 estudiantes. (Rendón, 2009:51.)

Por otra parte, los funcionarios que se entrevistaron son personas localizadas en puestos específicos dentro del campo desde el cual ejercen su influencia o que en su momento fueron clave para su configuración actual.

Debido a que las entrevistas se realizaron a tres distintas clases de sujetos, los temas y las preguntas tuvieron variantes según el contexto y el sujeto a entrevistar.

Sujetos	Temas
Profesores	Inicios en la música Entorno e historia familiar Trayectoria académica/artística Agrupaciones Conciertos, publicaciones, giras, becas, reconocimientos Cargos Relaciones con pares y otros agentes
Funcionarios	Relación con el campo Cargos, distinciones Historia de vida Relación con otros agentes del campo
Estudiantes	Motivos para estudiar Entorno familiar. Historia de vida Relación con los profesores y otros agentes Trabajo dentro y fuera de la escuela

Sin embargo, en la construcción de nuestros sujetos de estudio, la delimitación de los mismos los redujo notablemente en la etapa de análisis, siendo solo los profesores nuestros sujetos de investigación puesto que consideramos que tienen un papel fundamental en la configuración de este campo en particular. Se trata de agentes que además corresponden a categorías de análisis específicas y que sostenemos que a través de éstos es posible describir y analizar la configuración del campo.

5. RESULTADOS

Tras la preparación de las herramientas para nutrir el presente trabajo, llegó el momento de enfrentarnos al campo de investigación, al cual se le dedicaron sesiones enteras, durante las que fue inevitable la espera en los pasillos de la escuela de música, en las oficinas, en las escaleras y jardines, entre jóvenes cargando enormes chelos a sus espaldas, guitarras, ligeros violines y partituras desordenadas, portando cabellos en rebeldía y ropas ligeras que hacían frente al clásico bochorno colimense, que en esos días no cedió un solo ápice, aún bajo la sombra del imponente edificio blanco y rojo que alberga a la mayor parte de los sujetos de esta investigación.

Los resultados de este proceso los trataremos de explicar, a través de dos grandes apartados, el primero se denomina *Capitales en juego*, el cual ha sido dividido en 4 grandes bloques que refieren las especies de capitales desplegados por los sujetos, análisis indispensable para comprender la estructura del campo de la educación musical universitaria en la ciudad de Colima.

En el segundo, abordaremos el *habitus* en función de los esquemas que les permiten a los agentes entender las “reglas del juego”, quienes de manera entusiasta –en su mayoría-, participaron de este ejercicio académico

Como se menciona en anterior capítulo, se realizaron un total de 18 entrevistas, de las cuales sólo 8 se incluyeron dentro de este estudio tomando en cuenta la relevancia de los sujetos seleccionados: docentes que fungen dentro del campo como agentes primarios, los protagonistas de este espacio social.

Los datos que a continuación se muestran forma parte de un largo viaje no exento de sorpresas, angustias, alegrías, contrariedades y situaciones en las cuales el investigador es víctima inconsciente de sus propias hipótesis.

5.3 CAPITALES EN JUEGO

La importancia de la identificación y análisis de las diferentes especies de capital que se emplean en un campo, radica en su papel clave en el comportamiento del mismo: son los motores del funcionamiento y su dinámica depende ellos. De manera que para iniciar el recuento de los hallazgos recordaremos brevemente que un capital tiene la característica de existir y funcionar sólo en relación con un campo ya que “confiere un poder sobre el campo, sobre los instrumentos materializados o incorporados en su producción o reproducción, cuya distribución constituye la estructura misma del campo.” (Bourdieu, 1995:67).

En este apartado tratamos de dar respuesta a la pregunta planteada al inicio de este trabajo de investigación acerca de cuáles son los capitales que se emplean y cuál es la especie que logra una mayor acumulación en el campo.

A continuación se presentan tres de los cuatro capitales con los que cuentan los sujetos, el *capital Cultural*, *Social* y *Económico*. Dada la importancia que dentro del campo adquiere el *capital Simbólico*, este último es abordado en otro capítulo denominado *La lucha por el reconocimiento*, razón por la cual se analiza más adelante.

5.3.1 CAPITAL CULTURAL

Una de los elementos fundamentales del análisis del campo específico al que nos hemos referido, es el *capital Cultural* (concepto que Bourdieu utilizó originariamente para explicar el desigual rendimiento de escolares en función de aspectos tales como costumbres familiares, hábitos culturales o estatus social) en sus tres distintas especies, el cual tiene una enorme potencia y peso al interior del campo como moneda de cambio respecto de otros capitales y posiciones.

Se trata de un capital esencial para los sujetos de la categoría docente, entre quienes existe un desequilibrio considerable la posesión de este capital y su capacidad de conversión a otras especies, inequidad que es punta de lanza de un conflicto que aviva una interesante trama de relaciones, la cual revisaremos más adelante.

Como se ha señalado, la categoría “docente” contempla a los sujetos que son profesores por horas y profesores de tiempo completo/investigadores que poseen una trayectoria musical dentro del campo, quienes a lo largo del tiempo han logrado acumular (una determinada cantidad de) títulos y reconocimientos pero también experiencias que respaldan y/o afianzan su quehacer, por lo que esta categoría de análisis es de gran importancia para este tipo particular de campo.

De acuerdo a los datos obtenidos del último informe de labores disponible (Rendón, 2009) donde se detalla el grado académico del profesorado, se especifica que la “licenciatura en Música cuenta con 26 docentes, el 73% son profesores por horas⁵ y el 27% de tiempo completo” (Ídem), en donde además se detalla que por horas laboran 10 hombres y 9 mujeres, mientras que de tiempo completo se cuenta con 4 hombres y tres mujeres.

En ese mismo año, 2009, la plantilla de profesores por horas registraba a 13 profesores con nivel licenciatura y 6 con maestría, mientras que el cuerpo docente de tiempo completo, conformado en su totalidad por sujetos de origen extranjero, se encuentra conformado por 4 sujetos con maestría y 3 con doctorado.

Esta fuente documental, aunque contiene una retrospectiva de 10 años de trabajo del Instituto Universitario de Bellas Artes (IUBA), no brinda más que un bosquejo -netamente institucional- de los agentes que intervienen en este campo; sin embargo respalda la hipótesis de la importancia del *capital cultural institucionalizado* como arma y apuesta para garantizar la movilidad social de los agentes, así como herramienta de las estrategias que se siguen para lograr mejores posiciones dentro del campo.

Para conocer a profundidad las especies de capital cultural con las que cuentan los agentes, así como algunas otras categorías analíticas que posteriormente se desarrollarán, se entrevistaron a 8 sujetos que corresponden a los tres grandes perfiles encontrados en la etapa de pilotaje, (sujetos dominantes, subordinados y dominados)

⁵ Categoría preestablecida en el Informe de actividades 2009 del Instituto Universitario de Bellas Artes de la Universidad de Colima, pp. 49

quienes colaboraron en esta investigación desplegando en cada charla una serie de características que se intentarán explicar en lo sucesivo. Para caracterizar con más precisión el primero de los grandes capitales en juego, a continuación se presenta el cuadro correspondiente a las características generales de dichos sujetos de investigación.

SUJETO	CARACTERÍSTICAS
A	Mujer, 25 años. Pianista. Rusa, nacionalizada mexicana.
B	Hombre, 31 años Mexicano. Casado. Compositor
C	Mujer. 43 años Soltera. Musicóloga. Cubana nacionalizada mexicana.
D	Hombre. 56 años Casado. Origen ruso, nacionalizado mexicano. Pianista.
E	Hombre 59 años Casado. Mexicano. Director de Banda Sinfónica
F	Hombre, 48 años Divorciado. Mexicano. Director Coral.
G	Mujer, 38 años Mexicana. Casada. Pianista.
H	Mujer, 51 años Origen Ruso. Nacionalizada mexicana. Casada.
I	Hombre , 52 años Casado. Mexicano.

Obedeciendo al esquema metodológico mostrado en el apartado anterior, los hallazgos que se describen a continuación se encuentran diferenciados en sus variantes objetiva y subjetiva de manera que se pueda tener una panorámica de la construcción, valoración e intercambio de posiciones al interior del campo

5.3.1.1 Esquema de Capital cultural

Docentes

SUJETO	CARACTERÍSTICAS	SUBCATEGORÍAS		
		SUBJETIVO		OBJETIVO
		Capital cultural heredado/Incorporado	Capital Cultural Objetivado	Capital cultural /institucionalizado
A	Mujer, 25 años. Pianista. Rusa, nacionalizada mexicana.	<p>Nacida en Moscú, Rusia Nacionalizada Mexicana Hija de músicos rusos que laboran en México “nací con la música”</p> <p>“Mis padres que trajeron como cien kilos de libros y películas y que me formaron en ese aspecto también; no perdí ni la lengua ni el sentido de lo que pasa”</p>	Premios internacionales como pianista.	<p>Licenciada en Música. Concertista solista Piano. UDC Master en Piano. Mannes Collage, University of New York Beca Fulbrigt-García Robles Habla ruso, español e inglés y aprende Alemán.</p> <p>Entró a la licenciatura a los 17 años.</p> <p>Su primer concurso lo ganó a los 16 años (tarde).</p>
B	Hombre, 31 años Mexicano. Casado. Compositor	<p>Nacido en Gusave, Sinaloa Padres agricultores Tío lo inició en el estudio de la guitarra en la adolescencia “Soy de una comunidad”</p>	No tiene publicación de obra	<p>Bachillerato técnico en Artes Diplomado perfeccionamiento artístico. Licenciatura en composición</p>
C	Mujer. 43 años Soltera. Musicóloga. Cubana nacionalizada mexicana.	<p>Nacida en Manzanillo, Cuba Madre maestra Música local Talento detectado por su madre y su abuela. Gusto por el canto desde que recuerda. Inicia en la música a los 6 años. Piano.</p>		<p>Licenciada en Musicología Master en Artes. Universidad de la Habana. Cuba Inglés y alemán</p>
D	Hombre. 56 años Casado. Origen ruso, nacionalizado mexicano. Pianista.	<p>Nacido en la URSS. Actualmente Ucrania. Hijo de músicos profesionales: “no tenía otro remedio” A los 3 años comienza su estudio 19 años de estudios continuos</p>	<p>Medalla de Honor de la UNICEF Miembro permanente de la Unión de Compositores de la URSS primer premio en el Concurso de Jóvenes Compositores y Pianistas de Kiev Numerosas grabaciones Premios Mención Honorífica en el</p>	<p>Doctorado en el Conservatorio Estatal de Leningrado (ahora San Petersburgo) Pianista, compositor y director orquestal</p>

			<p>Concurso Internacional de Música "Web Concert Hall"</p> <p>En su ciudad natal existe un concurso con su nombre.</p> <p>Numerosos reconocimientos nacionales e internacionales</p>	
E	<p>Hombre 59 años Casado. Mexicano. Director de Banda Sinfónica de la U de C.</p>	<p>Originario de Zapotitlán de Vadillo Comunidad con tradición musical importante "en mi pueblo había mucha, mucha música" Familia de músicos "por parte de mi papá todos eran músicos (...) de parte de mi mamá, todos músicos, no había de otra, iba a ser músico".</p>	<p>Musicalización del himno a la universidad Fundador del grupo Génesis (importante en el estado) 6 grabaciones discográficas</p> <p>Numerosos reconocimientos locales</p>	<p>Pre-seminario Fundador de Génesis Licenciatura en Teoría e Historia de la Música</p>
F	<p>Hombre, 48 años Divorciado. Mexicano. Director Coral.</p>	<p>Originario de Colima, Col. Padres no querían que estudiara música Padre cantante de música popular A los 10 años inicia con Guitarra popular.</p>	<p>Primer lugar nacional en el concurso "Los hombres de armas en la historia de México"</p> <p>Compositor del Himno de la Universidad de Colima</p> <p>Compositor del Himno del Estado de Colima</p> <p>Oskar del Folclor en Italia</p> <p>4 grabaciones discográficas con su grupo vocal masculino</p>	<p>Profesor de primaria Licenciatura en Composición en la Escuela Nacional de Música Licenciatura en Composición Universidad de Colima Dir. Niños cantores.</p>
G	<p>Mujer, 38 años Mexicana. Casada. Pianista.</p>	<p>Originaria de Guadalajara Madre maestra Inicia en la infancia en la UDG</p>		<p>Licenciatura en Música UDG Maestría en Educación Musical UNAM</p>
H	<p>Mujer, 51 años Origen Ruso. Nacionalizada mexicana. Casada.</p>	<p>Inicia su educación a los 5 años Hija de obreros Gran influencia del sistema educativo socialista ruso.</p>	<p>Numerosos reconocimientos internacionales</p>	<p>Master concertista en violín. Conservatorio Leningrado</p>
I	<p>Hombre , 52 años Casado. Mexicano.</p>	<p>Inicia a los 7 años de edad. Sin parientes músico</p>	<p>Numerosos reconocimientos nacionales e internacionales</p>	<p>Licenciatura en Dirección Coral y Maestría en Dirección de Orquesta y Ópera. Conservatorio de Moscú</p>

5.3.1.2 Capital Incorporado

Existe una intrínseca relación entre las categorías analíticas y sus contenidos; una ellas el *capital cultural incorporado* juega un papel sumamente complejo en la constitución de los sujetos, puesto que se trata de un capital e historia hecho cuerpo.

Para dar cuenta de los resultados obtenidos, se agruparon a los sujetos por el tipo de correspondencia con el capital que poseen, de acuerdo con una serie de subcategorías mostradas en el marco metodológico que nos permiten observar a nuestros sujetos de investigación, quienes dieron una gran cantidad de respuestas respecto a esta cuestión, por lo que decidimos concentrarlas colocando para el capital de la siguiente manera:

Herencia familiar

Los sujetos *A, D, E* y *H* manifestaron tener un capital heredado importante al ser hijos de músicos, profesionales o líricos, lo que pudo constituir factores que determinaron su gusto por la profesión, como se puede apreciar en los siguientes casos:

“La música siempre estuvo presente en mi vida desde que nací, (...) Pues era lo más normal para mí tocar algo, cantar algo, crecí con la música (...) dormía abrazada al chelo.” [A]

“En mi pueblo había mucha, mucha música (...) “por parte de mi papá todos eran músicos (...) de parte de mi mamá, todos músicos, no había de otra, iba a ser músico”. [B]

“Mis padres eran músicos profesionales. No tenía otro remedio” [D]

En algunos otros casos la inclinación hacia las artes fue detectada por familiares allegados, quienes orientaron los gustos o tendencias desarrollados de manera previa.

Herencia de sistemas educativos:

Es frecuente escuchar a los agentes de origen extranjero aludir a los sistemas educativos de sus países como parte elemental de su formación, más allá de un simple capital escolar, ya que se encuentra profundamente arraigado en la forma de ser y las

perspectivas que tienen como herencia cultural. De esta manera uno de los sujetos narra el poder de la escuela sobre su formación, por encima de las decisiones familiares:

“Entonces en un día que ocurrió, en tiempo de siesta, desde la una hasta las tres de la tarde, no me acostaron a dormir, me llevó (la maestra a cargo) a la escuela de música, con su maestra, con quien ella estudió y me mandó y yo ¡woow!! (...) cuando vinieron mis padres, la maestra les dijo, “Sabes que, nosotros ya la ingresamos a la escuela de música”, y como mis padres eran personas que...eran trabajadores de... nada, de nada... y `está bien entonces´ (...). Entré a la edad de 5 años a tocar violín, este estuve 9 años en la escuela de música porque entré antes en la escuela normal, porque en nuestro (sistema) entran desde 7 años, y todavía para entrar a licenciatura me faltaba un año para terminar nivel secundaria y bachillerato, entonces era como un año más para personas, para niños más talentosos, entonces terminé licenciatura y 5 años de maestría, entonces ya tengo 18 años de estudios continuos, terminé hace 30 años. Entonces...18 años, entonces un ruso aprende como es, ¿no?”. [H]

Mientras que para otro agente fue el sistema educativo el que reforzó la decisión familiar que determinaría su profesión:

“Mi abuela y mi madre me llevaron a la escuela de música (...) En Cuba la música se estudia... ahorita se está estudiando desde los 8 años, cuando yo empecé a estudiar música entrábamos desde los 6 años” [C]

Se trataba de sistemas de gobierno que detectaban niños talentosos y que forjaron generaciones de músicos a temprana edad, un dato que no debemos pasar por alto, puesto que se trata de una de las primeras diferencias entre los sujetos. Se trata de una importante variable del *capital cultural incorporado*: la relativa al *tiempo de adquisición*.

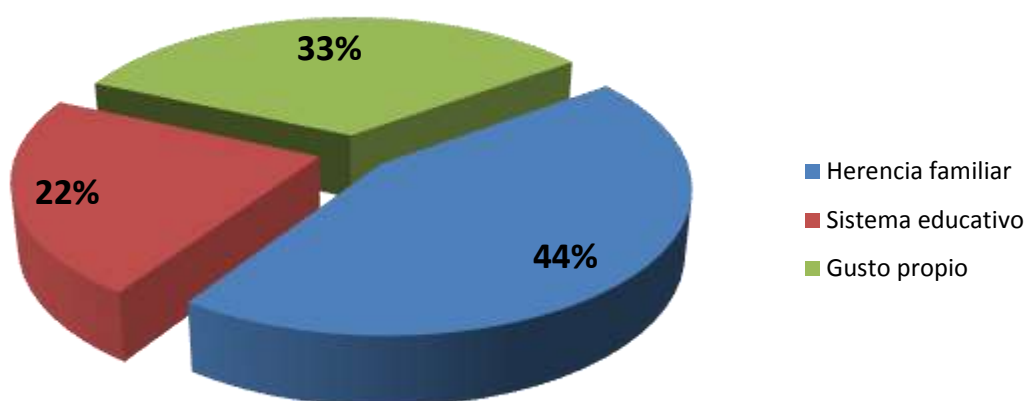
A este respecto, nos encontramos que en contraste con los sujetos formados en el extranjero, los músicos de origen mexicano, a pesar de tener contacto con la música de manera relativamente temprana, no inician una preparación formal en sentido estricto sino hasta en una etapa más adulta. La mayoría inicia los estudios *informales* de su instrumento entre los 10 y los 14 años de edad, mientras que los maestros entrevistados,

Ç

rusos, cubanos e italianos (éstos últimos sólo considerados para la etapa piloto) iniciaron en promedio entre 5 y 6 años, e incluso el sujeto *D* inició con su primer instrumento, un acordeón de botones, a los 3 años de edad. Esto plantea una diferencia significativa en el sentido que marca una “edad artística” mayor respecto a sus pares mexicanos, quienes puntualizan la relativa “tardanza” en su formación.

La siguiente gráfica muestra los mecanismos de incorporados de apropiación de la profesión:

CAPITAL CULTURAL HEREDADO



3.1.3 Capital cultural objetivado

Sobre el capital cultural otra de las especies a considerar es su estado objetivado, la forma materializada de este capital es visible a través de los reconocimientos, obras publicadas y demás bienes culturales, que además pueden ser indicadores del capital económico y simbólico.

En este sentido, todos los sujetos, con excepción de *C* debido a su juventud y su reciente incorporación al campo, cuentan en mayor o menor grado de acumulación de

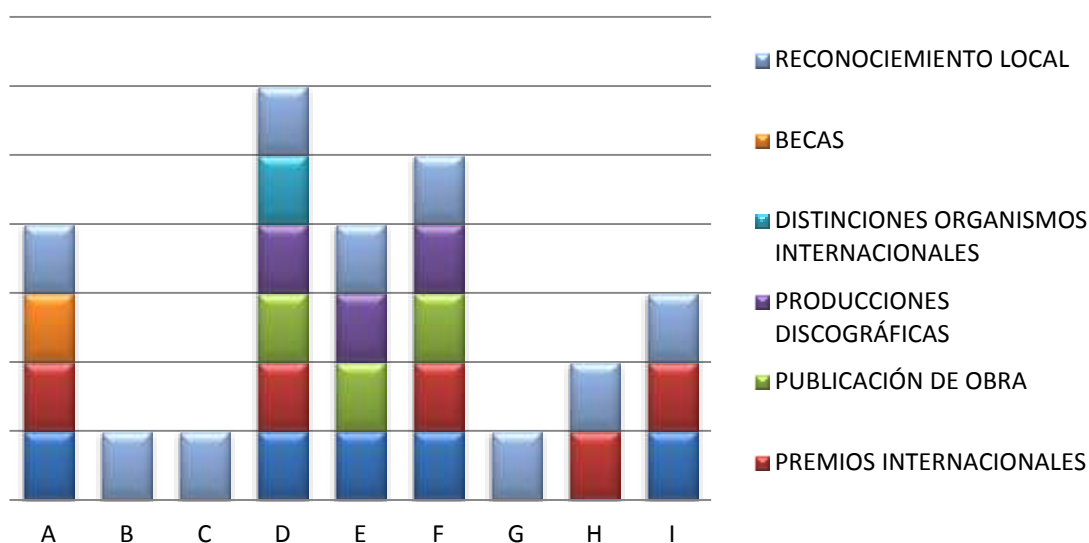
capital objetivado. Sin embargo, vuelve a ser el sujeto *D* quien cuenta con mayor volumen de la misma clase de capital, que va de la mano con el valor simbólico que conllevan distinciones otorgadas por la UNICEF, que un festival de música en su ciudad natal lleve su nombre, o incluso las distinciones otorgadas por entidades locales o nacionales, tipo de reconocimiento del que gozan algunos de sus pares, pero es *D* quien los emplea para conservar el dominio del campo, al subrayar la importancia de su propio quehacer, frente a la suerte de “modestia” que sus pares enuncian.

*“Yo he tenido conciertos en México, pero el próximo es en Madrid y después de Madrid es en New Jersey, en México (...), algunos filmados por canal 22 por una compañía de Estados Unidos, grabados y **considerados uno de los mejores conciertos de festivales**. (...) De hecho ahorita en España soy jurado de concierto de concurso internacional de piano (...) hay una estadística importante (muestra un programa) es el primer concurso nacional de piano 2004, ése era el primer concurso en México (organizado por él), estamos muy orgullosos. (...) otro dato curioso es que todavía existe un concurso que hicieron en mi ciudad, de mi nombre”.*

O incluso emplea este capital para acentuar la importancia del capital objetivado e incorporado, frente a las autoridades universitarias, con lo cual se abrió paso para alcanzar su posición dentro del campo:

“Algunos funcionarios en esa época tenían claramente en su mente que Colima, como ciudad, no podíamos hacer absolutamente nada de cultura por el clima y mucha humedad, ésa era la respuesta. Entonces decía `estoy totalmente de acuerdo licenciado, pero mira, ¿Dónde nació el violín? –Quien sabe. – En Venecia, ¿Venecia qué es? Pura agua, es 100%, aquí tenemos 60, 80%, en Venecia es todo el año ¿Y el conservatorio de Nueva York? ¿Dónde está Nueva York? Es todavía más bajita (la humedad). Entonces este concepto hubo y no es chiste, pasamos por eso” [D]

CAPITAL CULTURAL OBJETIVADO



3.1.4 Capital cultural institucionalizado

Por otro lado, podemos observar que los títulos, es decir el capital *cultural institucionalizado* es un arma comúnmente empleada en el campo que retribuye beneficios puntuales. Por ejemplo, tal como lo apunta el informe del IUBA (Rendón, 2009), el cuerpo docente de tiempo completo/profesor investigador, se encuentra integrado sólo por sujetos con un mayor grado académico, maestría o doctorado. El dato relevante no se encuentra específicamente en el título que posean, sino que dicha entidad académica se encuentra integrada por músicos de origen extranjero. Esta característica atrajo la atención durante la etapa de investigación y al respecto, sujetos con grados académicos similares al referirles este dato, por ejemplo expresaron:

“Buena pregunta, yo también me la hago cada vez, no lo sé... son disposiciones de recursos humanos, cuestión de contrataciones, no lo sé, yo tampoco soy de tiempo completo. A pesar del posgrado no soy de tiempo completo”. [G]

Sobre la importancia de los títulos, algunos sujetos pertenecientes a los dominados hacen referencia a que sólo poseer un posgrado es un valor agregado trascendente,

puesto que perciben que no existe una gran diferencia entre los que poseen un título de licenciatura y los que tienen una formación empírica/técnica, y que tampoco les proporciona una oportunidad de movilidad social- ni económica- al interior del campo de manera notoria. Para incrementar su reconocimiento se valen de otras especies de capital o de su propia capacidad de conversión como estrategia para tomar una mejor posición dentro del campo, he aquí algunas citas textuales que avalan nuestra afirmación:

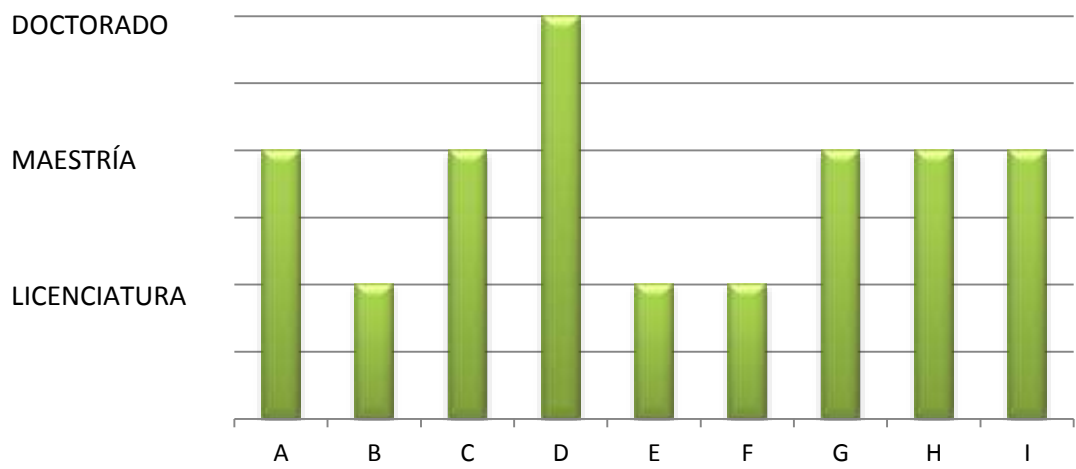
“(...) todo el mundo exige (...) que se demuestre con sus títulos (...). Primero se decía que la universidad ya no iba a darles oportunidades de trabajo, que había que estudiar licenciatura que (...) ¿Sabes qué? No le hicimos nada. Siguieron ahí. Y lo cierto es que ganamos lo mismo. Quienes tienen licenciatura -quienes tenemos- que quienes no la tienen. [F]

Mientras que algunos otros casos es el título una de las principales armas para defender sus posiciones

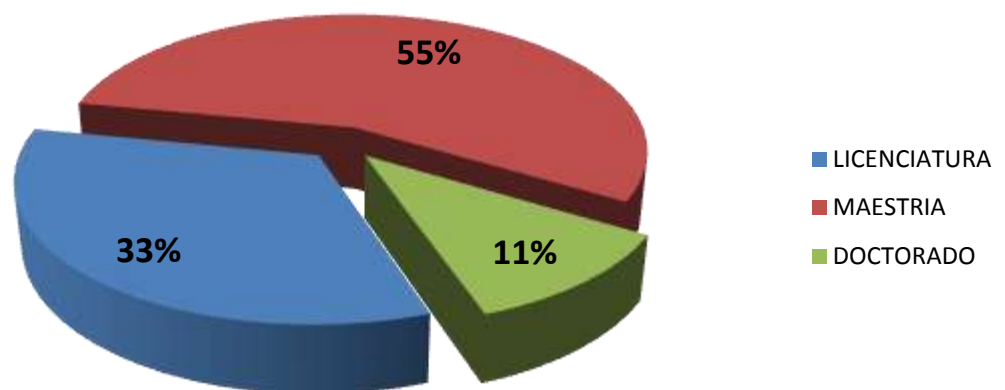
“(...) y yo tengo 40 horas en este semestre, 40 horas, a mí que tendría como “investigadora” “TPC” que en el papel dice no más de 12 horas frente a un grupo, yo doy más, tengo investigación, tengo productividad, tengo perfil deseable, título académico y toda la cosa”. [H]

Y claro, esta especie de capital institucionalizado es perfectamente traducible a un capital simbólico garantizado social y jurídicamente, con lo cual los sujetos legitiman y afianzan su posición al interior del campo. De esta manera entre mayor especificidad tenga el título que posea el sujeto (maestrías y doctorados), aumenta el valor simbólico del mismo, retribuyendo a la profesión del sujeto y a su posición dentro del campo.

CAPITAL CULTURAL INSTITUCIONALIZADO POR AGENTE



DISTRIBUCIÓN DEL CAPITAL CULTURAL INSTITUCIONALIZADO



Como podemos apreciar, las estrategias de obtención de capital cultural y de reconversión del mismo utilizadas por los docentes se presentan como formas de: a)

mejorar su posición dentro del campo y continuar la ascensión social, b) lograr a través de la adecuación a las normas y la formación un carácter *fuerte*, amplias capacidades de autocontrol, rigor y disciplina, así como la visión para la obtención de bienes culturales objetivados y legitimados socialmente.

La formación del carácter fuerte de autocontrol y la disciplina como elementos determinantes es autoimpuesta como condición para acceder a una especie de habitus ascético, indispensable para la consecución de capital cultural objetivado en forma de títulos académicos, que a su entender les proporciona el campo, y más allá de mejores probabilidades de éxito, un desarrollo creciente del valor de los títulos entendidos como capital, sino el complejo juego de capitales otorgado a la educación como medio de ascenso social. .

5.3.2 CAPITAL ECONÓMICO

Abordar este capital en el terreno empírico presentó diversos retos, puesto que “las estrategias económicas del campo artístico son demasiado perfectas, es decir demasiado perfectamente simbólicas, luego demasiado bien protegidas por el efecto mismo de sacralización que aquellas que producen para que uno pueda esperar y captar directa y completamente las leyes de la economía de los intercambios simbólicos: además, estos intercambios altamente eufemizados buscan satisfacer intereses tan radicalmente sublimes y tan profundamente des-conocibles que la objetivación que está condenada a aparecer como sacrilegio grosero a los ojos mismos de aquellos que sacan algunos beneficios simbólicos de la revelación parcial, luego polémico cínica, de las “leyes del medio”. (Bourdieu, 1975:27).

El capital económico en un campo artístico se encuentra efectivamente “enmascarado” por un supuesto “desinterés” que existe por el arte mismo. Es así que para poder referenciar la noción de capital cultural hemos decidido utilizar como dimensiones las

denominadas Escenas Culturales propuestas por Paredes Pacho⁶; cuyos resultados se pueden observar en el cuadro 1.2.

5.3.2.1 Capital económico/ Escenas. Categoría docentes

SUJETO	SALARIO	CARGO ADMINISTRATIVO	CARGO DE ÁREA MUSICAL	CIRCUITOS OFICIALES	INDUSTRIA Y ENTRETENIMIENTO
A	Maestro por Horas	X	X	Presentaciones en Festival Alfonso Michel	Dúo [marca] Patrocinio y representantes de Marca pianos
B	Maestro por horas	Coordinador de Nivel medio superior	X	Becario FECA Coro de la Secretaria de Cultura	X
C	Maestro por horas	X	X	X	X
D	Tiempo Completo	Director del Departamento De Música	Jefe área de Piano	Festivales Funciones para CONACULTA	Dúo [marca de piano] Presentaciones con la Marina
E	Maestro por horas en proceso de jubilación	Director de la Banda de la UDC	X	Grupo universitario-Banda Sinfónica de la UDC Orquesta infantil de Zapotitlán	Sonido e Iluminación
F	Maestro por horas Maestro en un colegio particular	Coordinador de talleres libres	Jefe área de Canto	Grupos universitarios 3 agrupaciones corales. Presentaciones para Gobierno del Estado	Contrataciones con su grupo principal
G	Maestro por horas	Coordinador de Licenciatura	X	X	X
H	Tiempo completo	X	Jefe del área de Cuerdas	Orquesta de Cámara de la UDC	X
I	Maestro por horas	X	X	Ensamble de Alientos de la Secretaría de Cultura Orquesta Coro de la Sección 39 del SNTE Orquesta Juvenil de Tomatlán, Jal.	X

Para poder comprender este apartado, podemos en primer lugar hacer explícito el “desinterés” que existe por el tema económico en el campo expresado como: *“A lo mejor el dinero, pero la cuestión artística es primero” [D]*, o detrás del argumento que se esgrime en pos reconocimiento del público como objetivo primario: *“Los artistas trabajan por el aplauso” [C]*.

⁶ Propuesta explicada ampliamente en el Marco Teórico de la presente tesis.

A pesar de ello, es claro el descontento que genera la remuneración de un salario universitario, que según los propios sujetos no es el equivalente a la cantidad de tiempo invertido, ni a la calidad de su labor: “*Para la miseria que nos pagan aquí*” [E], “*Ése es el problema de siempre, el dinero*” [D].

Pese a este elemento de insatisfacción detectado, la actividad docente les permite, en la mayor parte de los casos, realizar una trayectoria artística susceptible de traducirse en ingresos (en forma de becas o contratos), que incrementan la posibilidad de acumular un mayor *capital económico* sin que intervengan necesariamente en la esfera universitaria. Existe la posibilidad de intervenir en otras escenas, que siguiendo la propuesta de Paredes Pacho, se traducen en *circuitos oficiales, industria y entretenimiento, escena subterránea* y la *escena alternativa*.

5.3.2.2 Escenas Culturales

De entrada, la escena alternativa, que implica compartir material y conocimientos sin un pago de por medio, queda fuera de esta categoría de sujetos, quienes consideran, lo expresen explícitamente o no, que es necesario el dinero de por medio para trabajar.

“En cuanto a mis proyectos yo sigo soñando y pensando que los proyectos míos siempre tienen que ser rentables, ¿No? (...) obviamente, indiscutiblemente que tiene que haber recurso económico, no hay dinero, no hay proyecto, eso sí es obvio, no se va a mover ningún proyecto por obra del espíritu santo”. [I]

Sin embargo lo que prevalece es la idea de que para el artista es mucho más importante el reconocimiento a su trabajo que una remuneración económica.

“Y hay muchas otras, o sea hay muchísimas profesiones donde tu trabajas por un salario, o tu trabajas por un bienestar, en este caso de la salud de alguien, pero los artistas si no los aplauden (expresión de disgusto)... aunque no les pagues. Siempre se necesita el dinero para poder comer porque es indispensable pero si les das dinero y no lo aplaudes se entristecen (...), tengo una amiga precisamente que dice “ustedes los artistas nada más trabajan para (el aplauso)... o sea nada más trabajan no, pero sí el objetivo final es el aplauso, es el reconocimiento”. [C]

Es precisamente razón de la búsqueda del reconocimiento -del *capital simbólico*-, que la escena subterránea para estos sujetos ni siquiera queda contemplada, ya que es precisamente la que los aleja de los reflectores, del polo económico del arte y de la visibilidad institucional, aunque, desde luego que es aplicable a otras categorías de sujetos.

Por el contrario es la escena perteneciente a la industria y entretenimiento donde aparecen con mayor actividad los sujetos que formaron parte de este estudio. Coincidentemente están en la misma sintonía con sus colegas que formaron grupos artísticos para contrataciones en eventos religiosos y sociales, con particulares o empresas que por temporadas ofrecen en sus establecimientos entretenimiento a su clientela. La incidencia de su vinculación a la industria y entretenimiento es mayor en quienes son maestros por horas o dirigen alguna agrupación universitaria.

En el caso de nuestros sujetos de investigación el sujeto *F* es quien tiene una actividad mayor permanencia en esta escena ya que una de sus agrupaciones, la cual cumplió 18 años de existencia durante esta investigación, es contratada de manera regular por empresas, eventos particulares en diversos puntos del estado o invitada a giras internacionales en donde brinda recitales en festivales o empresas particulares. Dicha agrupación no pertenece de manera oficial a la institución, aunque es evidente que obtiene provecho de que la mayoría de sus integrantes tienen relación directa o indirecta con la casa de estudios, tanto como vínculo directo de recursos económicos, como para que, cuando exista oportunidad, la universidad emplee el prestigio del grupo como ejemplo de los valores universitarios.

Sin embargo son los sujetos *A* y *D* quienes se han posicionado de una manera más independiente y clara dentro de esta escena. Ellos conforman un dúo patrocinado consistentemente por una reconocida marca de pianos, situación que además se esgrime como un capital simbólico de enorme relevancia:

“Nosotros éramos representantes en toda América, desde Canadá hasta Brasil, (...), y desde el 98 estamos representando (América), desde Praga, República Checa (...) Por supuesto nosotros tocamos en Pianos [marca de pianos] y en muchos lugares donde tocamos la compañía nos pone los pianos. (...) Claro somos los únicos en el mundo de Dúo [marca de pianos]” [D]

Mientras tanto, otros sujetos optan por una labor paralela a su actividad de planta como docentes universitarios para medio para fortalecer su capacidad monetaria, se dedican a la enseñanza musical en instituciones privadas o en un caso específico, a una empresa musical, que además de ser una fuente de ingresos se emplea como un capital simbólico más:

“Por supuesto que tengo mi negocio y mi negocio es satisfacción pura, pura satisfacción, este no te imaginas este el poder que sientes porque es poder estar ahí al frente y tu poder manejar absolutamente todo, que no se te salgan de control las cosas porque si se salen de control echas a perder lo que está arriba y también a ti te acaban. Pero por lo general casi todo ha sido satisfactorio, entonces es un trabajo muy bonito porque tu sientes que puedes, que controlas y que haces, y que ayudas a muchos, eso es lo más extraordinario”. [E]

En cuanto a la escena oficial los sujetos optan además del ámbito universitario por dirigir algunos grupos estatales, como el *Coro* y el *Ensamble de Alientos* de la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Colima, grupos de sindicatos de maestros o incluso dirigiendo grupos de otras entidades.

A través de estos indicadores es posible constatar que la categoría de capital económico prevalece con gran importancia dentro del quehacer artístico, puesto que el monto de la retribución económica en muchos casos va de la mano con el conglomerado de capitales que un determinado momento se convierten en capital simbólico, de manera tal que el valor del trabajo que se realiza es de alguna manera equitativo al valor social que le otorgan los pares e instituciones que intervienen en el campo.

Sin embargo como hemos mencionado, el reconocer el valor económico de una pieza musical o ejecución artística por encima del valor artístico que posee, es literalmente una “inconfesable grosería materialista” de la cual cada uno de los sujetos fue consciente durante la entrevista. Sin embargo pese a que la característica más importante del músico es el goce artístico y estético de su arte, la falta de un mercado más amplio limita la libertad que la implica. Precisamente al tener un rango de acción tan cerrado dentro del ámbito universitario, las escenas culturales se colocan como el espacio propicio de expresión y remuneración. Sin embargo parte de la permanencia en

el campo radica en el tipo de escena en la que se desenvuelve el sujeto, por lo que incursionar en un terreno distinto o comercial implica concebir la producción y ejecución de la música como mercancía y depreciar el nivel artístico o puro que brinda el ámbito académico.

Es decir, es preferible permanecer bajo el mecenazgo que ofrece una institución como lo es el IUBA –que ofrece estabilidad y reconocimiento- y en todo caso alternar su quehacer entre las escenas (lo predominante es que desempeñen varios trabajos); aunque las trayectorias y luchas libradas por algunos agentes han dado como resultado su exclusión como ejecutantes en el ámbito académico y su consolidación en otras escenas, pero siguen vigentes como docentes.

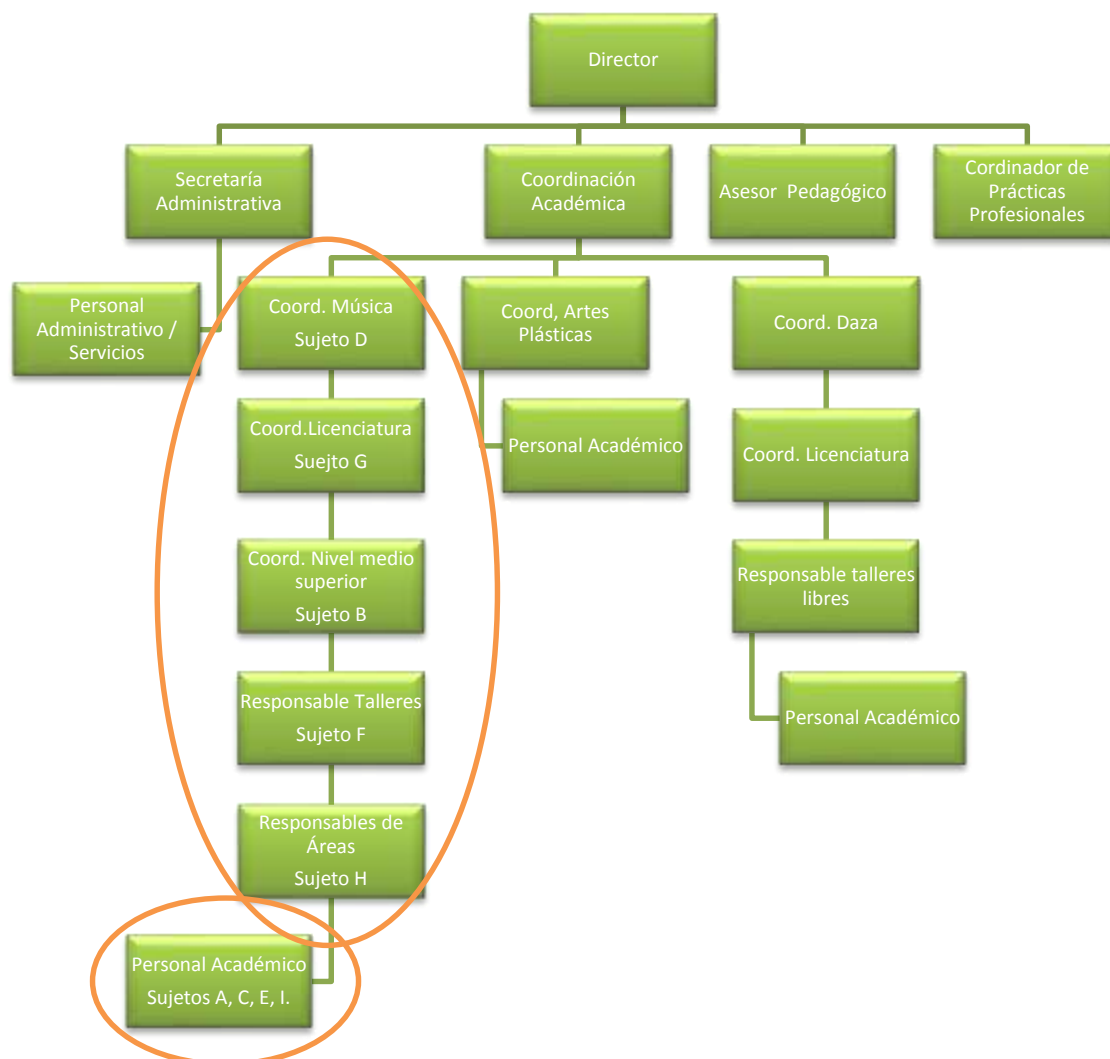
5.3.3 CAPITAL SOCIAL

Según Bourdieu, el *capital social* de los individuos “depende de la red de conexiones que pueda movilizar un sujeto y del volumen de las otras formas de capital que ese grupo posea (...). Esta red puede estar tanto implícita como estar muy institucionalizada (Bourdieu, 1987).

En este campo particular pudimos constatar que las relaciones están dadas de manera primaria por los roles que la propia estructura universitaria, jerárquica y poco flexible, propone.

Una revisión a la misma otorgó los primeros atisbos de las redes de conexiones que se establecen, como se puede observar en el siguiente gráfico:

5.3.3.1 Estructura jerárquica del campo.



Las funciones determinadas por los puestos que ocupan movilizan a su vez una mayor red de relaciones y contactos con sus pares, esto es un indicador indiscutible de capital social puesto que los nombramientos que se dan al interior de la institución permiten el reconocimiento “oficial” de poder en el campo.

Más allá de la estructura dictada por la casa de estudios, en el campo se teje una red alterna de relaciones dictadas por diferentes niveles y ámbitos de interacción que pueden existir entre personas que comparten un mismo espacio social como es la actividad artística-musical. Destaca como registro producto de esta investigación que persiste una tendencia a la individualización del trabajo y nos afianza en la idea sostener una definición del capital social en términos de recursos.

Recursos del capital social

Antigüedad

Uno de los recursos empleados para el capital social es sin duda alguna la antigüedad que se tiene en el campo, ya que a partir de ésta se pueden establecer relaciones más sólidas con los pares, con los agentes externos e incluso con la población estudiantil, que aunque tiene de ser renovada de manera constante, el permanecer como referente constante dentro del campo proporciona un valor importante al sujeto.

En el campo que nos ocupa, son los sujetos E, F, G e I quienes poseen esta característica, mientras que los sujetos D y H que aunque tienen sólo 12 años de antigüedad han desplegado un volumen importante de capitales para afianzar relaciones con sus pares en un sentido profesional, especialmente con los sujetos de origen extranjero. Sin embargo su posición dominante les permite tener un manejo amplio de capital social en el sentido de que hacen valer sus capitales, especialmente el cultural institucionalizado para disponer de contactos, en las altas esferas universitarias y musicales, que aumentan de manera considerable el volumen de capital social.

Esquema
Recursos del capital social

Sujeto	Edad	Antigüedad en el campo	Becas/premios (cultural)	Valoraciones de pares	Academias	Alumnos
A	25	11 años	Beca Fulbrihgt-García Robles	Alta	X	“Por ellos hacemos esto”
B	31	11 años	FECA	X	Concejal Universitario Consejo Técnico	“ello son la muestra” “Jóvenes valores ganadores de concursos”
C	43	7 años	X	Buena	X	“ Los muchachos salen bien preparados” “Yo aporté al desarrollo de esa persona, es una satisfacción muy grande”
D	56	12 años	Numerosos Concurso que lleva su nombre en su ciudad natal. Orgullo A los 12 años ganó un concurso muy importante	La más alta musicalmente. Contrastes 61	Preside todas	“Más de 80 premios de concursos nacionales e internacionales” “cursos de perfeccionamiento de foráneos” “Salen como cucarachas”

Sujeto	Edad	Antigüedad en el campo	Becas/premios (cultural)	Valoraciones de pares	Academias	Alumnos
E	59 años	42 años aprox. 30 años de servicio en la Universidad “nos tocó poner la primera piedra”	Numerosos Música del Himno de la universidad de Colima	Alta	ninguna	Grupos versátiles Maestros
F	48 años	+ 30 años	Numerosos Concursos de composición nacionales Premios corales regresó.	Alta	Seis grupos	Alumnos Grupos corales
G	38 años	20 años	X	Contraste	X	Alumnos
H	51 Años	12 años	Numerosos reconocimientos como intérprete	Alta	Cuerdas	Alumnos Premiados
I	52 años	30 años	reconocimientos Actividades con entidades gubernamentales	Muy alta	X	Alumnos Alumnos extramuros

De entre los recursos empleados para movilizar un capital social importante se encuentran los premios o becas, que siendo un capital cultural objetivado motiva a los pares homólogos a solicitar colaboraciones, mientras que para los estudiantes, agentes secundarios, los motiva a continuar bajo la tutela personalizada, modalidad de enseñanza en el IUBA, e incluso como respaldo para participar en concursos nacionales e internacionales.

En el caso de las academias, es decir, las áreas de especialización (piano, cuerdas, canto, teoría) es un recurso al que pertenecen muy pocos, en específico en las jefaturas de las mismas, puesto que los coloca como expertos del área, por lo tanto, maestros y alumnos acuden al experto de una manera mucho más natural. En cuanto a los alumnos, son empleados como capital social en el sentido de que forman para el docente el capital más importante, puesto que los resultados que brinden sus pupilos de manera inevitable les retribuye en prestigio (capital simbólico), y por ende en el capital social que movilizan.

En lo que respecta a sus relaciones profesionales, el tejido que podemos ver es mucho más claro que en los relacionados con temas de índole personal. Pese a que durante la labor de campo se obtuvieron indicios suficientes para afirmar que, a pesar de que en su mayoría los agentes prefieren mantener relaciones puramente profesionales

[“Relaciones de amistad tampoco. (...) Que no tenga que ver, que no me mueva lo artístico musical, no.” [I]], muchas de las coyunturas que han marcado al campo crearon afinidades entre los sujetos que representan un capital social importante. Por ejemplo con referencia a la etapa de profesionalización del campo, en donde los grupos dominados unieron fuerzas contra los dominantes, se establecieron relaciones que permanecen intactas.

En otras palabras, los sujetos se relacionan estrechamente con otros de similares características, estableciendo bandos o núcleos de poder que adquieren mayores posibilidades de apoyar y legitimar o no a un músico o grupo de músicos determinados.

Por ejemplo, en referencia a uno de los momentos cruciales para la conformación del campo, los dominados hicieron referencia de los dominantes como “extranjeros”, apodándolos incluso como “los innombrables”.

Otro aspecto que coloca a la afinidad como aglutinadora de relaciones, es la afirmación realizada por A:

“El maestro D sabe perfectamente lo que hace y creo que los años que ha estado aquí, como ha ido creciendo este proyecto, es un guía fantástico (...) Para empezar un gran privilegio, porque estar tocando con un gran artista como lo es D, es algo grande, y ha sido parte importantísima de mi vida, de mi formación.”

De igual manera este capital, se relaciona de manera intrínseca con las estrategias de las que se sirven para aumentar su posición y la declaran de la siguiente manera:

“Generalmente las relaciones tienen que ser obviamente con superiores y muchas veces superiores que entienden tu trabajo y otros que no lo entienden, entonces tiene que haber como un grado de convencimiento, si tiene que haberlo, ¿No? De que lo tuyo es válido, lo tuyo lejos de beneficiarte a ti le beneficia a la persona, o a la institución” [I]

O hay quienes se jactan de tener específicamente relaciones con las esferas más altas de la institución, como lo afirma uno de los sujetos:

“Bueno institucionalmente debo tener la primera relación de la banda debo tenerla con K, después está J y después el señor rector ¿Verdad? Prácticamente

la relación ya ahorita ya casi viene siendo directa, viene siendo con rectoría”
[E]

Es justo hacer la aclaración que los sujetos en posiciones dominantes, como es el caso de D y H dan por sentadas las relaciones institucionales, o en algunos casos las muestran como al servicio de sus propias iniciativas.

“Aquí en Colima estamos muy orgullosos porque hubo interés por el rector: (le dijeron) `¿Y cómo quieres?, Vamos a hacer este proyecto, porque lo vamos a hacer´. Y se hace el proyecto. Es un orgullo trabajar en condiciones cuando puedes hacerlo”.

Además como parte indispensable de las relaciones que ellos consideran importantes enumeran los múltiples contactos, conocidos y entre los músicos más reconocidos del mundo o su relación artística con otros profesionales de la música en otras latitudes. Enuncian la relación con los otros como algo necesario, pero sin abundar ni profundizar en él.

En todo caso resulta por demás interesante comprobar desde este análisis que el incremento de la confianza, las normas de reciprocidad y las redes sociales que son “tejidas” por los docentes permanecen como las dimensiones constitutivas del capital social, las cuales dan sentido al entramado que hace posible la existencia de este campo.

6. LA LUCHA POR EL PRESTIGIO: EL CAPITAL SIMBÓLICO

Como lo explicamos anteriormente, el capital en juego que consideramos de mayor peso e importancia al interior del campo, es decir, el capital específico es el *capital simbólico* en sus diversas formas dentro de la lógica del campo. Éste puede ser una fuerza cualquiera dentro del campo que percibida por los sujetos dotados de categorías de percepción y valoración específicos quienes son capaces de conocerla y reconocerla, es decir “se vuelve simbólicamente eficiente, como una verdadera fuerza mágica; una propiedad que al responder a `expectativas colectivas´, socialmente constituidas, creencias, son eje de una especie de acción a distancia, sin contacto físico” (Bourdieu, 1997:107-108)

Este capital depende en gran medida de la lógica con la que opera el *habitus*, puesto que sólo existe en tanto es percibido por otros como un valor, un reconocimiento colectivo que otorga poder a una fuerza específica. Dicho de otra manera, se trata de una fuerza que no está delimitada, más bien permanece un tanto difusa puesto que está ligada tanto a la persona como a la posición social y en este campo en particular a los títulos académicos.

Es por ello que es una suerte de capital mutante, que adopta la forma del resto de las especies de capital y su posesión es percibida como de manera natural de acuerdo a la especificidad del campo. Según Bourdieu, la eficacia de este capital depende del grado en que esté fundada la visión de la realidad (Bourdieu, 2000:140). En nuestro caso de estudio los sujetos, sin saberlo, construyeron y legitimaron su propia realidad.

De esta forma definimos el prestigio o reputación como la especie de capital simbólico que permite a los músicos su participación desde una determinada posición en el campo musical. Tal prestigio es posible asirlo por medio de las percepciones y valoraciones de los propios sujetos, quienes como lo hemos expuesto, adquirieron en algún momento de su formación un punto de referencia que les permite tener criterios definidos sobre la valoración del prestigio, propio y ajeno.

Para fines prácticos, hemos dividido el prestigio en tres clases: en un capital legítimo de origen (prestigio ligado a la relevancia en la conformación del campo), capital de prestigio institucional (referente al reconocimiento oficial del poder dentro del campo) y capital de prestigio musical (relativo al reconocimiento realizado por los pares y agentes externos respecto a la calidad musical de los sujetos de estudio), así como la trayectoria obtenida (serie de posiciones ocupadas al interior del campo).

6.1 La lucha por el capital legítimo de origen

Tal y como se planteó al inicio de este trabajo, se trata de un campo que ha sufrido intervenciones y cambios significativos en los últimos años, mismos que han sido protagonizados por nuestros sujetos de investigación. Consideramos necesario indicarlos puesto que la estructura del campo es un estado de fuerzas entre los agentes implicados en la lucha, de manera que la obtención y distribución del capital específico

del campo - interés clave de este trabajo- es acumulado en el curso de las luchas anteriores, orientando las estrategias ulteriores.

La lucha por el capital legítimo de origen, es una batalla que se revive y renueva en el campo, un capital tan poderoso que permite legitimar no sólo el poder y liderazgo, sino que habilita a los sujetos para certificar, de alguna forma, un modelo de práctica y enseñanza musical. Para poder dar cuenta de este capital señalamos dos momentos importantes del campo que se detallan a continuación.

5.1.1 El nacimiento del IUBA

Según se señala en el Acuerdo de Creación (Universidad de Colima, Rectoría, 1981:3), que hacia 1981 se crea el Instituto Universitario de Bellas Artes⁷ con el objetivo de “sistematizar las tareas de enseñanza, investigación y difusión de los productos culturales conforme a los valores universales, la filosofía del pueblo mexicano, las condiciones existentes en el ámbito regional y las leyes y reglamentos generales y particulares de la materia”. Sin embargo, de acuerdo con Patiño (2010:108) no es sino hasta agosto de 1991 cuando se registra el primer plan de estudios.

Es precisamente en este periodo de tiempo donde se ubica nuestro primer momento en la configuración de este campo, durante cual los profesores al frente en ese tiempo, realizaron el primer intento de formalizar los estudios de música, así lo relatan algunos de ellos:

“Regresé en el 87 a Colima (...) al poco tiempo tuvimos que darle un poquito de formalidad a los estudios que se hacían y creamos un programa que se llamaba “Técnico en enseñanza musical básica” que fue el primer intento de formalizar los estudios musicales (...) Yo lo considero como un gran acierto porque era a nivel técnico, pero con una visión muy clara de qué es lo que la sociedad colimense, mexicana, latinoamericana, etc., necesita de los profesionales de la música.(...) Entonces ése era nuestro, nuestro proyecto”. [F]

⁷ Aunque se tienen registros de la actividad musical en la casa de estudios desde 1960 en la Casa de las Artes donde se impartían cursos de artes plásticas, danza y música, los directores fueron los reconocidos pintores colimenses Gabriel Portillo del Toro y posteriormente Jorge Chávez Carrillo. Para más detalles visitar la página : <http://www.ucol.mx/docencia/facultades/iuba/antecedentes.php>

Respecto a esta misma época otro de los sujetos que formaron parte de esa generación, comentó:

“Nosotros somos los formadores del IUBA, ahí no hay ni vuelta de hoja iniciamos antes de que fuera IUBA. Entonces todo lo que se ideó de planes de estudio y todo, todo lo hicimos nosotros. Hicimos aquel famoso plan de instructor, y dijimos que era un buen proyecto por que quién saliera de ese nivel iba a tener posibilidades de trabajar en las escuelas si no quería seguir dedicándose a estudiar música formalmente y con resultados extraordinarios, porque de los que salieron de ese sistema la mayoría están haciendo un excelente trabajo dentro de la música, aquí en Colima. [E]

En este punto aparece la lucha por la legitimidad de un proyecto educativo- musical, que al parecer de estos sujetos respondía a las necesidades del entorno social proporcionando docentes capacitados para insertarse en el mercado laboral pero con posibilidades de seguir preparándose académicamente.

Dentro de esta generación de actores se encontraban sujetos que se re-incorporaban después de realizar estudios de licenciatura -en el caso de un sujeto en específico después de realizar estudios de posgrado en Rusia- que reforzaron la necesidad de evolucionar artística y académicamente:

“En el periodo en el cual regresé yo, había varios compañeros de trabajo que tenían ideas de hacer algo más significativo (...). Obviamente que Colima siempre vivía de sus tradiciones, de sus géneros, de sus ambientes musicales, todos ellos tendiendo a lo popular. Cuando se viene este sentido de profesionalización, pues obviamente se propone tener algo válido desde el punto de vista académico ¿No? Desde el punto de vista formal, desde el punto de vista estructural.”[I]

En efecto, según Patiño durante este proceso inicial de innovación se “observa la participación de docentes, principalmente de aquellos que contaban en su formación académica con algún vínculo hacia la pedagogía” y subraya que este dato “impacta en forma definitiva en lo que serían las necesidades que se crearon respecto a una profesión de educación musical. (...)” (Patiño, 2010:109). No obstante, tras 5 generaciones de alumnos egresados de este primer esfuerzo, se hizo más evidente aún la

necesidad de brindar un horizonte académico más amplio, proceso que impactó de manera definitiva el rumbo del campo.

5.1.2 El camino hacia la profesionalización

Resultado de esta necesidad de profesionalización, se realizó el primer movimiento al cambio. A inicios de 1998 “el Instituto Universitario de Bellas Artes (IUBA) estableció el Convenio de Formación Profesional y Desarrollo de Recursos Humanos, con la Academia Internacional de Música Anatoly Zatin A.C.” (Patiño, 2010:112) que se tradujo en un Diplomado de “Fundamentación, Análisis e Interpretación Musical” que incluyó a docentes y alumnos del propio IUBA.

Esta apuesta por una mejora en la calidad educativa y artística originó la tensión que revolucionó el campo, puesto que la entrada de un grupo de profesionales rusos, titulares de la mencionada academia internacional, provocó un reacomodo de las posiciones en el espacio social: los dominantes se convierten en dominados⁸, un proceso que para los sujetos con más antigüedad en el campo resultó sumamente complicado:

“Desgraciadamente o afortunadamente yo inicié ese cambio. Yo fui el culpable (...) yo tomé la palabra y le dije al rector que en el IUBA no teníamos nada, ¿Cómo nos iban a ofrecer esa preparación si no había nada? No había estudios formales de licenciatura menos de maestría, menos de doctorado, no había absolutamente nada, y dijo: ‘Entonces busquen la forma de que inicien la profesionalización de la gente’. Entonces me di a esa tarea y mira nosotros si aprovechábamos (...). Estamos titulados los maestros actuales, pero pues digo ¿A qué precio?” [E]

Es precisamente el inicio de este diplomado la antesala de los cambios realizados durante por lo menos los últimos diez años. Su objetivo era “homogeneizar y posteriormente elevar de forma integral y eficaz la calidad artística y académica de los

⁸ Para Pierre Bourdieu existen leyes generales del funcionamiento de los campos y ciertas propiedades específicas para cada uno. Estructurado de forma jerárquica, todo campo tiene unos dominantes (quienes monopolizan el capital más importante) y unos dominados (que buscan subvertir la estructura). Esta afirmación no pretende adelantar el análisis, sino ilustrar el proceso del campo.

docentes, así como brindar a los egresados del Instituto una alternativa de actualización respecto a sus conocimientos musicales”. (Zamarripa, 1998:2).

Durante su implementación, la tensión en el campo se agudizó debido a las posturas radicales adoptadas por los integrantes del mismo; por una parte docentes con una mayor antigüedad y con una dinámica establecida, por otro los “recién llegados”, sujetos que hicieron valer sus capitales logrando imponer un sistema de enseñanza que dio origen a la actual escuela de Música, todo ello en medio de conflictos que a la luz de esta investigación permanecen irreconciliables.

A raíz de esta experiencia académica, en 1999 se instaura de manera formal la Licenciatura en Música, con el objetivo de “formar profesionales con los conocimientos y habilidades necesarios para desarrollarse en los ámbitos artístico-culturales que involucran la ejecución, interpretación y/o dirección instrumental, así como la creación de nuevas propuestas musicales, participando en la difusión del acervo musical universal y en su desarrollo dentro del contexto social en que se desenvuelvan”. Estos objetivos obedecieron a 6 principios o premisas (Instituto Universitario de Bellas Artes, 2003)⁹ establecidos:

- La música como arte universal
- Sistema educativo musical común a nivel mundial
- Experiencia recogida de escuelas con tradición musical
- Formación integral: solidez en materias básicas
- Educación tutorial
- Intercambio académico nacional e internacional

Dichos principios en el terreno de lo empírico aún no logran incorporarse del todo en el cuerpo académico con más antigüedad en el campo, es decir, las valoraciones y apreciaciones al respecto aún guardan fuertes posturas sobre lo que es o debería ser la enseñanza musical en dicha institución.

⁹ También se puede consultar la página de internet de la institución:
<http://www.uco.mx/docencia/facultades/iuba/musica.php>

De parte de los sujetos que actualmente dominan el campo, las referencias a esa época son puntuales:

“Cuando llegué era una especie de guardería, una institución donde se pasa el tiempo o algo por estilo y era tierra de nadie, (...) los maestros que estuvieron aquí, algunos desde... ¡Algunos de tiempo de Porfirio Díaz! (...). Dimos un año de capacitación, era un diplomado para los maestros, y después de este año oficialmente abrimos la licenciatura en música en la ciudad de Colima, y empezamos a trabajar”. [H]

Reconocen además que fue una experiencia difícil tratar con un sistema establecido:

“Hubo muchos desacuerdos, los mismos maestros del IUBA rechazaron el proyecto al 100%, desde el principio ya pasó todo esto también, pero es una cosa para estar triste ¿Cuál culpa tiene Vivaldi, cuál? Siempre va haber diferencia en esta parte, pero siempre es cosa que no es palpable”. [D]

Aunque del lado dominante es un momento superado, para los dominados muchos desacuerdos siguen vigentes. Efectivamente, el rechazo en un inicio fue rotundo, empezando por las diferencias entre teorías de la música que eran objeto de grandes discrepancias entre los integrantes del campo:

“Ni los de ellos equivocados, ni los míos equivocados. Simple y sencillamente la teoría de la música muchas veces permite, o permitía -ahora ya no tanto- tener como distintas líneas. Cada vez se va unificando (...) Pero en esos tiempos no. Había diferencias técnicas, de ejecución. Visiones muy distintas de profesores”. [F]

Pero admiten que el escaso reconocimiento a su labor previa fue un detonante indiscutible del conflicto:

“Lo que no nos gustaba era, que se manejaban las cosas como que aquí no había nada. Y como que lo que había no servía. Que quienes llegaron, llegaron a hacerlo todo, porque aquí no había nada. Y ahora lo que hay existe gracias a que ellos que en el 2000 llegaron ¡Cuando empezamos desde 1970 a hacer esto! Entonces es imposible. Y esa idea se estaba vendiendo constantemente. Hasta en nuestras autoridades universitarias. Y se estaban convenciendo que en

realidad aquí no había nada (...). Afortunadamente mucha gente no compartía (la postura) a parte de nosotros. ... Fuera de la institución, fuera de la escuela, no compartían eso porque, sabían que no era cierto. Pero fue una época, fue choque.”.[F]

En medio de la confrontación los sujetos dominados, quienes reconocen el nivel musical del grupo dominante, establecen que los “recién llegados” no tenían un programa adecuado ni conocían a fondo las condiciones de su población estudiantil.

“La capacidad de los profesores era innegable. La trayectoria y el prestigio eran innegables. A nivel musical: magnífico. Pero eso es una cosa y hacer escuela es otra. Hacer escuela es simple y sencillamente todas esas cosas que tienes aquí, bajarlas, dosificarlas, sistematizarlas, y entregarlas con una base pedagógica. Y entre saber mucho y hacer eso hay una diferencia grandísima. Entonces por eso fue difícil”. [F]

Ante esta situación una parte del grupo se cohesionó para luchar ante y defender sus argumentos:

“Por ejemplo, a veces no se planeaban bien las cosas por parte de la gente que venía. Y se quería justificar con que éramos nosotros los que no lo aceptábamos. O sea, la idea: `es que esto está muy bien, lo que pasa es que ellos ya no quieren estudiar, ya no quieren preparar. Ya están en el tren de la rutina. Entonces les venimos a presentar... y ellos se resisten y son apáticos y...’. Cuando en realidad estaba mal diseñado”. [F]

En algunas ocasiones desde posiciones políticas que les permitía esgrimir sus luchas:

“Yo también era delegado sindical, entonces tuve que afrontar todo lo que eso implicó, hicimos una guerra completa contra estas gentes, no sé si supiste el rector nos suspendió un año de escuela completa, ¿eso no lo supiste? (...) y al transcurso del año se ablandó la situación, nadie quiso hacer frente ya, tuvieron miedo porque los corrieran de su trabajo, se les acabara su patrimonio, yo seguí de delegado seguí echando fregadazos, pero ya muy solo”.
[E]

Durante este ejercicio empírico una de las hipótesis que se tenían era que la extranjería de los sujetos que actualmente dominan el campo era parte indiscutible del conflicto.

Dicha premisa tiene fundamentos que encontramos válidos, pero no absolutos. De los sujetos entrevistados que pertenecen al rubro de dominados, algunos hacen referencia a la nacionalidad como aglutinador:

*“no estábamos de acuerdo nadie, por lo menos los mexicanos ninguno estábamos de acuerdo. Hasta la fecha siguen sin estar de acuerdo pero nadie dice nada”.*¹⁰

Por su parte el grupo contrario, el dominante, atribuyó los conflictos a la ignorancia de los maestros:

“Las personas que no tenían educación piensan que la experiencia es santa pero no es cierto, y hay muchos maestros que no tuvieron esta educación correcta, entonces cuando no está correcta ¿Qué haces? Estás inventando, después crees que así es y después eso provoca toda la grilla, la envidia cualquier cosa que pueda ser diferente”.

Esta situación es un ejemplo claro del tipo de confrontación que se gestó en el campo, ya que mientras los dominantes aseguraron poseer “el conocimiento correcto”, los dominados manifestaron tener el “conocimiento real del campo” al que pertenecen:

“Nosotros teníamos muy claro hacia dónde íbamos. Despacio si tú quieres pero con una lógica, con un desarrollo natural y sentimos que el desarrollo natural se violentó de alguna manera. No era el momento de hacer muchas cosas”. [F]

Sin embargo de parte de los sujetos intermedios (subordinados) que fueron parte de estos procesos, nos ofrecen una visión resulta clara:

“Fue una cuestión de poder y desconocimiento (...) Fue una xenofobia mal entendida, porque te digo no atacaban la cosa cultural sino el poder, que encabezaba alguien que no era de aquí, nada más por eso estaba mal. Eso fue. Sí, eso. Entonces la gente que quería nada más el poder por el puro poder fue la que se enojó mucho”.

Esta serie de circunstancias sostenemos que fueron coadyuvaron a la consolidación muchas de las estrategias que actualmente se emplean en el campo. Algunos cedieron

¹⁰ Existen algunos otros indicios al respecto, como algunas afirmaciones con tintes proteccionistas e incluso con reminiscencias de la conquista española, pero consideramos pertinente focalizarnos en las posturas que ilustren esta etapa del campo.

ante la imposición, algunos otros optaron por alimentar otra serie de capitales que les permitieran interactuar de manera diferente y proporcionarles una mejor movilidad social; otros tantos quedaron marginados por la propia dinámica que el campo generó, mientras que nuestros sujetos dominantes alcanzaron, no sin tropiezos, el control del campo. Sin embargo la lucha por quién dio origen y fundó el movimiento musical en Colima continúa.

10 años han pasado desde entonces, con momentos y acontecimientos que dieron forma a la configuración actual del campo. Uno de ellos que consideramos pertinente señalar fue el terremoto ocurrido el 23 de enero del 2003 que con una magnitud de 7.6 grados en la escala de Richter devastó la capital del estado, arrasando a su paso con el antiguo edificio del IUBA, dejando a la comunidad universitaria con alumnos lesionados, sin instrumentos ni recinto artístico propio.

Los entrevistados señalan este episodio como una muestra de la solidaridad y solidez de las relaciones alcanzadas hasta ése momento, anteponiendo el bienestar de los alumnos y el desarrollo artístico a los conflictos y fricciones.

“Lo difícil de esa situación fue tanto en lo emocional como en lo físico. No teníamos condiciones para trabajar, igual que los maestros rurales (...). Si fue muy difícil, sacó mucha fortaleza y mucha solidaridad humana”.

Como resultado del movimiento telúrico, tres años después se hizo entrega del edificio que hoy ocupa la escuela de Música, considerado como uno de los más equipados del país por las autoridades universitarias.

Durante la realización de las entrevistas, las actitudes y las declaraciones de los sujetos nos permiten sustentar que pese al paso del tiempo existen conflictos y posturas que permanecen vigentes, pero que la propia dinámica ha permitido su “naturalización” en el campo. Las preguntas sobre el pasado y la construcción de un proyecto común causaron extrañeza por parte de algunos, reserva y cautela en otros, mientras que en una notable minoría consistió en una suerte de acto de confesión, un intento de dejar constancia de esta lucha y de la posesión de un capital legítimo de origen.

La lucha por el reconocimiento.

Por otro lado el reconocimiento dentro del campo educativo musical es un factor que por sí mismo no debemos perder de vista. Consideramos que la acumulación de prestigio se debe en gran medida a la capacidad del trabajo, posición y preparación de los docentes o a la pertenencia a grupos o academias (capital social), elementos que facilitan la adquisición del capital simbólico

Los docentes con esta clase de capital (resultado de la acumulación de capital cultural y social) son líderes que poseen en el campo un liderazgo legitimado y el poder (real y simbólico) de normalizar la práctica del oficio, ya que juegan un papel central en la conformación de formas de trabajo, por medio de las cuales logran “atraer” a pares o alumnos que se identifican y asumen los valores que estos sujetos portan.

Agentes con capitales de prestigio institucional

Debido a que el campo se encuentra en un contexto universitario, la estructura institucional que hemos descrito con anterioridad es vital para la obtención de un reconocimiento, que se emplea como capital simbólico. Esta clase de reconocimiento es la forma “oficial de poder” al interior de campo

Prestigio institucional

Sujeto	Cargo	Perfil de Profesor	Pertenencia al cuerpo académico de TPC	Título académico
A	Profesor por horas	Concertista pianista	–	Maestría
B	Coordinador Nivel medio superior	Compositor	–	Licenciatura
C	Profesor por	Musicólogo	–	Maestría

	horas			
D	Coordinador General	Director orquestal, compositor, concertista pianista	Sí	Doctorado
E	Profesor por horas	Teórico musical	–	Licenciatura
F	Coordinador Nivel infantil	Compositor, dirección coral	–	Licenciatura
G	Coordinador Nivel superior	Teórico musical, concertista pianista	–	Maestría
H	Jefatura de área musical	Concertista violinista	Sí	Maestría
I	Profesor por horas	Director orquestal, director coral	–	Maestría

Del cuadro anterior se puede desprender un dato que se ha venido comportando como una constante en el campo: el sujeto D es quien al tener un perfil más amplio como músico y una mayor acumulación de capital cultural institucionalizado (título académico) es quien posee un mayor reconocimiento institucional por lo tanto ostenta el cargo más importante en la estructura

El resto de cargos dentro de la institución que confieren poder son los ocupados por B, F y G, siendo éste último agente el que adquiere una mayor categoría ya que el poseer un posgrado lo habilita ocupar un cargo de mayor importancia. Sin embargo la pertenencia al cuerpo de docente de Tiempo Completo es un reconocimiento aún más específico e importante, puesto que reconoce la competencia que posee el sujeto, distinción con la que cuentan D y H. Empero G e I cuentan con las características similares a las de H y no cuenta con TPC, lo cual, indicaron los sujetos, deja constancia del valor agregado que se posee con la extranjería.

Esto último pudiera interpretarse por otra clase de reconocimiento, que se otorga a los sujetos y que incide directamente en esta situación: el prestigio musical.

Agentes con capitales de prestigio musical

Sujetos	Clase de reconocimiento		Escenas en la que participan			Género musical	
	Por actividad musical actual	Por trayectoria	Circuitos oficiales		Industria y entretenimiento	Clásico	Popular (incluye gran cantidad de géneros)
			Esfera Universitaria	Esfera Gubernamental			
A	X	–	X	–	X	X	–
B	–	–	–	X	–	X	–
C	–	–	–	–	–	X	–
D	X	X	X	–	X	X	X
E	X	X	X	–	–	X	X
F	X	X	X	X	X	X	X
G	X	–	X	–	–	X	–
H	X	X	X	X	X	X	–
I	X	X	X	X	X	X	X

De acuerdo con los datos obtenidos en las entrevistas, la posesión de este capital en específico- el “prestigio musical”- les confiere un *status* en el área artística, que como lo pudimos constatar en el capital social, ayuda a la configuración de un tejido de relaciones secundarias, dadas a partir de esta categoría.

A través de este cuadro podemos apreciar que vuelve a ser el sujeto D quien posee mayor reconocimiento tanto por su actividad musical actual y por su trayectoria, participando en la industria del entretenimiento desde la interpretación del género que nosotros llamamos clásico (por denominar al conglomerado de la llamada música académica o culta).

No obstante, otros sujetos se comienzan a colocar a un nivel similar, entre ellos F, de quien posee una alta actividad que confiere un volumen elevado de prestigio musical al interior del campo, sin embargo el género música – popular- marca una gran diferencia, ya que es la música clásica de corte académico la que se instaura como el género legítimo dentro de la práctica musical en el campo en cuestión. Sin embargo consideramos que la constante actividad de este sujeto ha incrementado de manera sustancial el capital simbólico que maneja, compitiendo en un nivel fuerte por el prestigio musical.

En el caso del sujeto E quien se encuentra en la periferia de los dominados (a punto de jubilarse y con 42 años en el campo), su prestigio artístico es enorme pero su actividad actual es sumamente restringida, mientras que para C y G su desempeño se ubica de manera central en el área docente, incrementando un prestigio pedagógico musical pero limitando el que refiere a su calidad como ejecutante. En cambio para el sujeto A, pese a su corta edad posee un elevado prestigio musical que lo mantiene activo en esta red, gracias a su cercana relación con D.

Después de este breve análisis, podemos afirmar tanto el capital de reconocimiento institucional como el musical junto con el capital legítimo de origen son elementales para conocer la dinámica del campo, sus tensiones conflictos y funcionamiento. Estas especies de capital simbólico descritas conforman el capital específico por el cual se lucha en el campo.

Además a través de esta serie de resultados obtenidos, podemos comenzar observar cómo se revela ante nosotros la estructura del campo, lo que nos permite agrupar a los sujetos según el volumen de capitales que poseen:

El primer grupo, llamado *Dominantes* se encuentra conformado por los sujetos D, A y H, mientras que el grupo *Intermedios o subordinados* lo integran G, B y C. Por su parte el grupo *Dominados* contempla a los sujetos E, F, e I.

Trayectoria

La trayectoria la hemos abordado la serie de posiciones ocupadas por el mismo músico en los estados sucesivos del campo. Dicho movimiento, ascendente o descendente, es parte del prestigio que han logrado los sujetos, que a su vez está fuertemente relacionado con el grado de legitimación que otros participantes del campo otorgan.

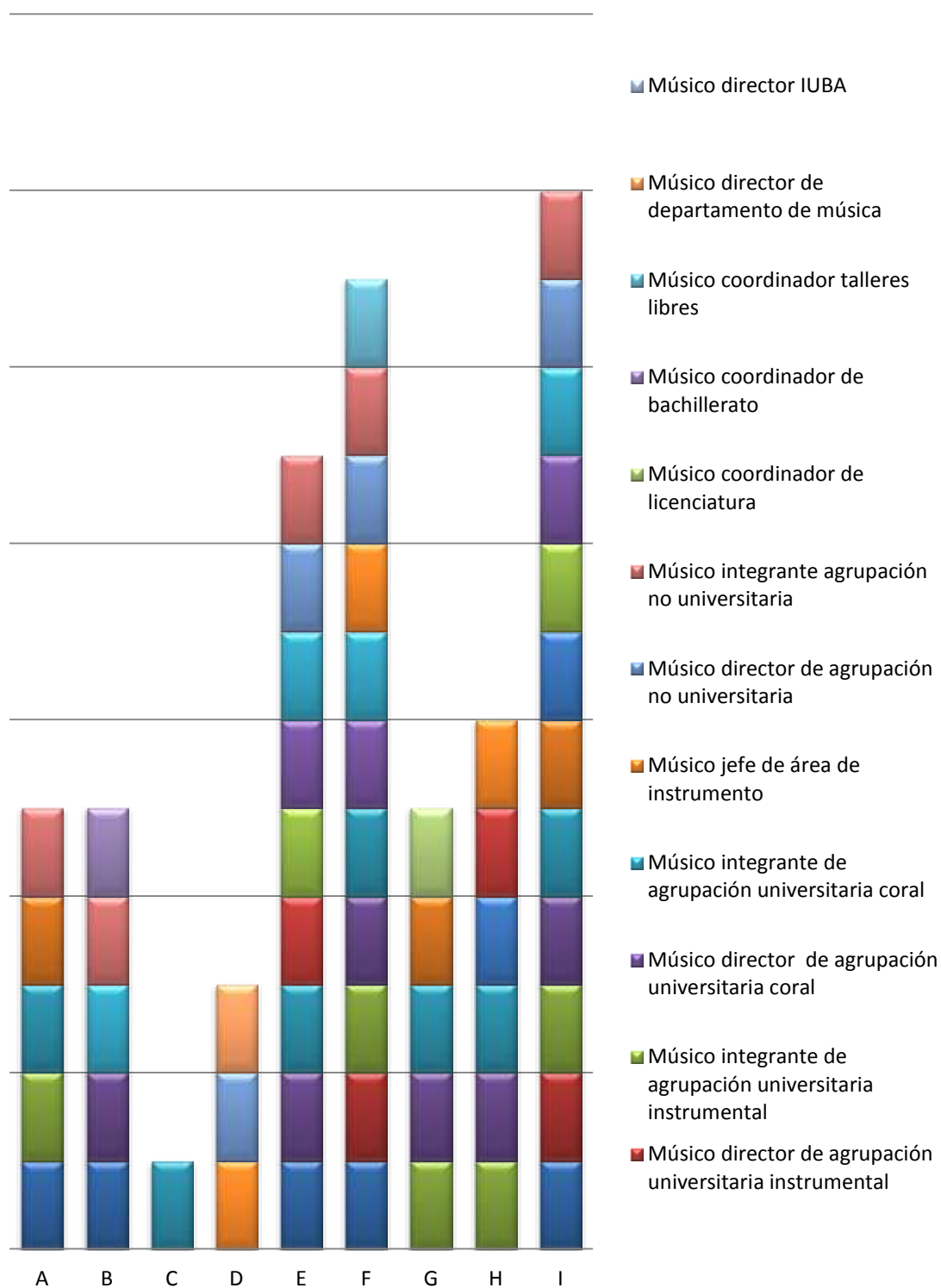
En nuestro campo en particular, las principales posiciones que han sido ocupadas por los agentes son las siguientes:

- ✓ Músico estudiante
- ✓ Músico profesor de educación básica
- ✓ Músico profesor de taller libre

- ✓ Músico profesor de bachillerato
- ✓ Músico profesor por horas licenciatura
- ✓ Músico profesor por horas/ estudiante de posgrado
- ✓ Músico profesor investigador de tiempo completo
- ✓ Músico director de agrupación universitaria instrumental
- ✓ Músico integrante de agrupación universitaria instrumental
- ✓ Músico director de agrupación universitaria coral
- ✓ Músico integrante de agrupación universitaria coral
- ✓ Músico jefe de área de instrumento
- ✓ Músico director de agrupación no universitaria
- ✓ Músico integrante agrupación no universitaria
- ✓ Músico coordinador de licenciatura
- ✓ Músico coordinador de bachillerato
- ✓ Músico coordinador talleres libres
- ✓ Músico director de departamento de música
- ✓ Músico director IUBA

En el caso de nuestro campo, la categoría que corresponde a la de músico estudiante ocupa una posición subordinada respecto a las otras posiciones, mientras que el músico profesor posición dominante y suele acumular varias “facetas” musicales, como ejecutante, director de agrupación, investigador, entre otras. Las posiciones más codiciadas continúan siendo la de director de departamento de música y la de director del instituto, misma que hasta el momento de la investigación no era ocupada por ninguno de los agentes.

HISTORIAL DE POSICIONES



5.2 BOSQUEJANDO EL HABITUS

Uno de los conceptos clave del modelo teórico bourdeano sin duda alguna es el de *habitus*, el cual es considerado como un esquema interiorizado de percepciones y valoraciones que son un producto de la historia, o como “un sistema abierto de disposiciones, enfrentado de continuo a experiencias nuevas y, en consecuencia, afectado sin cesar por ellas. Es perdurable más no inmutable.” (Bourdieu, 1995:92). Se parte de la advertencia del propio Bourdieu: “Los *habitus* cambian sin cesar en función de las experiencias nuevas. Las disposiciones están sometidas a una especie de revisión permanente, pero que nunca es radical, porque se lleva a cabo a partir de las premisas instituidas en el estado anterior” (Bourdieu, 1999: 211).

Se trata de una noción trascendental en un campo, ya que “la forma en que se accede a una posición está inscrita en el *habitus*” (Bourdieu, 1995: 94), el cual genera una serie de estrategias para lograr objetivar intereses sin que exista una conciencia clara de ello, es por esto que al intentar abordarlo como se propuso en un inicio, nos enfrentó a un reto importante debido a la complejidad del concepto.

A este respecto, conviene en este punto aclarar que nuestra investigación, no tiene la pretensión de abordar o utilizar la teoría del *habitus* de Bourdieu de manera global. Antes bien, hemos visto la necesidad de utilizar, de forma directa y empírica, los elementos referidos al carácter dinámico de la relación de los *habitus* con los campos sociales. Incluso desde esta lógica del análisis lo que hemos considerado de mayor honestidad intelectual –y pertinencia metodológica- ha sido descartar la posibilidad de abordar de manera absoluta todos y cada uno los elementos contenidos en el *habitus*. De ahí que tan sólo lo haremos de una parte del *habitus*, en este caso se limita a la relación inscrita o entendida como el sistema de disposiciones y trayectoria que habilitan a los agentes a seguir las reglas del juego.

Una conclusión de orden general permite afirmar que, a medida que el individuo va adentrándose y conociendo (y siendo re-conocido) en profundidad al interior de un campo concreto, adquiere —depende de cada individuo— más autonomía y posibilidad de cambio de *habitus*, esto último depende a su vez de los estímulos y la estructura que brinde el campo.

Con el propósito antes descrito, el material discursivo fue clasificado en cuatro grandes categorías en las que se pudieran observar estos elementos que queremos resaltar del habitus de los sujetos a través de algunas de las líneas expresadas por los entrevistados, a quienes se agrupó según sus posiciones en el campo: *dominantes*, *intermedios* y *dominados*, clasificación que se explica en el capítulo anterior.

A continuación se presenta un concentrado que describe el tipo de afirmaciones realizadas por los sujetos respecto al oficio

5.2.1 Valoraciones y percepciones Oficio

Grupos de sujetos	Disciplina	Realización	Universalidad	Experiencia	Pasión	Arte sí, dinero no.
Dominantes	Es el rasgo más característico. Trabajo arduo, no tiempo libre, son la clara definición de quienes se encuentran en esta postura. Afirman que la disciplina aprendida en Rusia es el mejor método para ser músico.	Se sienten realizados. Con trayectoria amplia. Realizan su proyecto "propio"	No hay nacionalismos. La música es universal. El aprendizaje es el mismo en todo el mundo. "Ellos poseen el método correcto".	La experiencia no sirve de nada sin el conocimiento correcto.	Indispensable, pero no es lo único.	Es más importante el arte.
Intermedios	Es necesaria. Aplican el modelo aprehendido de los dominantes	Se sienten parte integrante de un proyecto, sus aspiraciones aún son más grandes	Son importantes las obras universales, tienden a valorar también la música local	La experiencia importante con el método correcto.	Indispensable	Es más importante el arte
Dominados	Insisten en que es indispensable, pero consideran que el exceso los convierte en "máquinas" de la música.	Se sienten realizados, pero no plenos. No se sienten parte integrante de un proyecto, el suyo "es distinto".	Son importantes las obras universales, tienden a valorar también la música local. No debe haber nacionalismos, pero los hay.	Importa la academia, pero la experiencia puede hacer al músico fuera de ella.	Indispensable	Es más importante el arte

Disciplina

A partir de una lectura analítica de este cuadro de valoraciones y percepciones podemos afirmar que los tres grandes grupos difieren en elementos importantes, por ejemplo en cuanto a la percepción de la disciplina, que es una constante con variables que otorgan matices. Los dominantes afirman, por ejemplo, que la disciplina es partes de su legado cultural:

“Cualquier asunto para entender necesita una disciplina, y con el arte también, porque en primer lugar se necesita mucha cultura, mucho, mucho trabajo (...) a parte en realidad los chicos necesitaban trabajar con mentalidad rusa (...)” [H]

O como parte de la intensidad que exige la profesión:

“El estudio de la música es muy intenso, hay que ser muy dedicado(...)no es una profesión fácil para nada, hay que trabajar muy duro , tanto para ganarse la vida como para lograr un nivel profesional serio es una carrera muy difícil, muy complicada” [A]

Disciplina que conlleva a un ritmo de vida consagrado a la práctica ininterrumpida, no sujeta a calendario, sino al perfeccionamiento:

“Es cosa muy difícil es una cosa sin sábados ni domingos, sin muchas cosas (...)” [D]

Por su parte, sujetos intermedios con formaciones similares expresan una cargada afinidad con la disciplina rigurosa como parte de un sistema educativo y legado cultural

que transmiten a los alumnos, formación que comparten con algunos sujetos dominados y que se generaliza como la única forma de aprender y crecer en el ámbito musical que se transforma en un estilo de vida, en una forma de existir:

“(...) la música sin disciplina no existe, ¿Si? Y si no estudio diario y no me preparo diario eso no funciona, tiene que haber una superación diaria (...) esto se debe a una disciplina de trabajo que desarrollé en Rusia. (...) Para mí no es rutina ni es un peso, es una forma de ser” [I]

Sin embargo se aluden capacidades y ritmos de trabajo distintos que permiten maximizar el tiempo sin convertirse en “máquinas” de hacer música. Esta diferencia que pudiera parecer sutil es lo que marca la percepción de la disciplina entre los dominados y dominantes, en donde además radica una de las razones por las cuales la extranjería es objeto de separación en la práctica musical, como si otorgara la posibilidad de ejercer la profesión de una manera “fría”, “mecánica” y “altiva”.

“La misma naturaleza humana del nativo mexicano es mucho más rápida es mucho más ágil que la de un europeo. Y así como puedes tener un pianista que sea una simple máquina musical, tienes un pianista mexicano que te toca de maravilla. Obviamente el europeo no lo va a querer reconocer y ¿Cómo que toca mejor que yo? ¡Jamás!” [I]

Universalidad

Una noción subyacente en las creencias e incorporada en el habitus y transferida como rasgo del oficio según los sujetos, es el de la *universalidad* de la música, afirmación que se repite en la mayor parte de las entrevistas. Vale la pena preguntarse si ello evidencia el anhelo por una univocidad terminológica, pero que aún no alcanza a concretarse. En el caso de los dominantes, se aboga por una universalidad a prueba de todo:

“En la música no hay nacionalismos (...) educación musical es igual en México, en Estados Unidos, son las mismas notas, los mismos instrumentos” (...) Podemos tocar en china, no hablamos chino, pero nos entienden” [D]

Mientras que del lado de los dominados, a pesar de una clara tendencia a la universalidad como parte de la formación académica, los argumentos son distintos. Ponderan lo local por encima de lo universal.

“(…) hay quienes consideran no muy válida la idea de que estés haciendo siempre Chopin, Bach, Händel, y Mendelson ¿No? Por la sencilla razón de que se dice que no es tu cultura, no es tú ambiente, no es tú identidad, no es lo que tú debieras proponer a la sociedad, si no, estas implantado en algo extranjero; eso es parcialmente válido, ¿Por qué es válido?, Porque tienes que tener un conocimiento universal y un conocimiento académico general, pero no es válido en el sentido de que tampoco ponderas tus valores propios, tus identidades propias, tus valores sociales o sea no se proponen allí, allí se proponen otro tipo que no son los tuyos y lo ideal sería no sólo generar un conocimiento, sino ser autosuficientes a lo que ese conocimiento... O sea a mí me diste una clase de composición y voy a componer como es mi idiosincrasia, como es mi pueblo, como mi eso, ¿No?” [I]

Experiencia

En el mismo plano puede incorporarse como rasgo “distintivo” del oficio del músico y que se coloca como indispensable es la experiencia, aunque no siempre es apreciada como un capital cultural adquirido que tenga un valor equitativo al capital institucionalizado, pues mientras este se encuentra objetivado, es palpable y medible, la experiencia no lo es:

“Las personas que... ¿Cómo decir? Que no tenían educación piensan que experiencia es santa pero no es cierto, y hay muchos maestros que no tuvieron esta educación correcta, entonces cuando no está correcta ¿Qué haces? Estás inventando, y después crees que así es y después eso provoca toda la grilla, la envidia cualquier cosa que puede ser diferente, ¿No? ¿Qué puedes cambiar en

el piano? Él está así ¿Qué puedes cambiar del violín? En 300 años no hay cambios. ¿Qué quieres que suene esta cajita rara? Necesitas que hacer los movimientos correctos.” [D]

Por otro lado, el otro grupo de sujetos dominados le abonan muchas más cualidades a la experiencia, es decir al dominio práctico del habitus:

“El que tiene talento sobresale sobre cualquier cosa, entonces de ahí son las diferencias, tu puedes encontrarte gente que son demasiado estudiosas, puros dieces, mucho conocimiento... Pero a la hora de aplicarlos no existe el conocimiento, a la hora de hacerlo práctico no existe. Mientras que éste otro no estuvo en ese nivel de “excepcionalidad” logra mil cosas más que éste” [I]

E incluso admiten que es la propia experiencia la que les brinda, en algunos casos, escalar económicamente sin la necesidad de un título de por medio:

“En la música es complicado eso, en la música no siempre te... cursas una licenciatura y tienes trabajo (...) a veces no fue una profesión que te genera un beneficio sino el beneficio llega antes de que te genere un conocimiento. Se llega a un nivel social y económico sin la necesidad de estudiar una licenciatura.” [I]

Realización

En cuanto a la realización todos coinciden en estar haciendo lo que les gusta, lo que les apasiona que es la música, pero los grados de satisfacción varían. En el caso de los dominados, encontraron un campo fértil para lograr consolidarse como tales.

Los grados de satisfacción van de la mano con el fortalecimiento y posicionamiento que afirman tiene la institución:

“Estamos muy orgullosos (...) Dicen que es la mejor escuela que hay en México”. [D]

Así como por la cantidad de resultados de sus alumnos, cuantificables a través de premios y reconocimientos:

“Nuestros egresados dan resultados, en su tiempo, con sus alumnos, y eso es lo más importante de todo”. [D]

Mientras que los dominados expresan una satisfacción en distintos sentidos, como parte de un reconocimiento a su labor:

“(...) yo me considero un músico exitoso, donde he pisado tengo éxito, donde he pisado he sido reconocido, quizás no al grado que yo hubiera querido que se me reconociera...”. [I]

Como el goce propio del oficio al margen de situaciones laborales:

“Yo disfruto mi profesión (...) me he sentido muy bien haciéndolo, con todo y crisis que son externas (...) yo dejo el trabajo como una entidad propia. Que suceden cosas allá que lo lesionan, que lo lastiman... no, para mí no lo lastiman (...) Eso de esperar generalmente de causa conflicto, porque si no es como tú querías o esperabas algo pasa. Pero en cambio, si trabajas, le das y haces y aceptas lo que viene, al contrario, son puras felicidades...”. [F]

Y como el recuento de una vida entera dedicada a la música en un mismo lugar:

“Aquí en la universidad yo he tenido mis épocas muy padres para qué te voy a decir, nomás lo último como que acabó mal, pero el transcurso muy bien, muchas satisfacciones, mucho, mucho, mucho”. [E]

Pasión y desinterés económico

Dos de las constantes para definir el oficio, fueron la pasión por el mismo como elemento primordial para poder ser músico, para lograr transmitir a través de una ejecución o composición y como parte de la búsqueda constante por innovar, por

alimentarse profesional y artísticamente, que conlleva además a una negación generalizada del arte como mercancía, prevaleciendo, el “desinterés” por los temas económicos sobre el valor artístico de una pieza/oficio musical. Fue un consenso dentro del campo invariable, una de las declaraciones que reflejan la postura es la expresada por el sujeto D:

“(...) cuando tú estás dedicado a una arte musical, atrás de esto no están números en efectivo, entonces la remuneración... esa es otra cosa”. [D]

Cabe mencionar que a este respecto algunos de los sujetos dominados una vez terminadas las entrevistas – y apagada la grabadora- hicieron hincapié en que en algunos de los dominantes se trataba de una estrategia discursiva, puesto que si bien emplean la pasión para vivir para y por la música, en el camino algunas personas perdían el desinterés y empleaban sus conocimientos con fines meramente económicos, lo cual atenta contra el consenso que se tiene en el campo.

5.2.2 Valoraciones y percepciones: Ser músico

Grupos de sujetos	Instrumento	Referencias al cuerpo
Dominantes	Piano, violín El instrumento está aparte, una caja de resonancia de gran formato Tienen voces diferentes	Instrumento como parte del cuerpo Trabajo mental
Intermedio	Piano, composición	Trabajo de las manos al piano
Dominados	Piano, instrumentos orquestales, coros	Instrumento como parte del cuerpo. Sensaciones al momento de ejecutar crear

El papel del instrumento

El instrumento es una parte vital para un músico, es tratado con un profundo respeto, como una parte esencial tanto en la vida personal y profesional, como parte de un trabajo físico e incluso como una extensión del propio cuerpo, esto último depende por supuesto del tipo de instrumento; de entre los que podemos encontrar en este campo con mayor frecuencia son los de cuerdas, pianos, alientos y las propias cuerdas vocales.

De esta manera, los sujetos expresan que el ser ejecutante de un instrumento musical requiere un trabajo complejo, en el que mente y cuerpo tienen que estar en perfecta sincronía:

“No necesitas solamente saber lo que es correcto, (...) es también trabajo muscular, depende de cual instrumento elijas, y entrenar a tal grado que es trabajo cerebral que siempre puede realizarse por medio de un concierto, con el cuerpo”. [H]

El instrumento que se elija para ejercer la profesión también moldea el *habitus* de los sujetos, no es la misma percepción la que tiene un violinista que aprende a usar un arco como si fuera una extensión de su brazo, que la de los cantantes, quienes poseen un instrumento incorporado al cuerpo. Para efectos de esta investigación destacamos las características de dos clases de instrumentos, el piano y el violín por ser los pilares más fuertes con los que cuenta la institución.

El piano

En este sentido las características de los pianista llamaron nuestra atención, puesto que aluden al instrumento más popular y por supuesto una de las ramas más fuertes dentro del campo - por el número de alumnos que estudian ésa especialidad, por ser una materia considerada fundamental en la currícula de la licenciatura (todos los estudiantes independientemente de su especialidad llevan como materia piano complementario), así como por el número de maestros y los premios obtenidos al frente de este instrumento.

Al preguntar por la relación que se tiene con el piano, esa inmensa caja de resonancia imposible de transportar por su dueño a todos lados, los sujetos coincidieron en

mantener una relación mucho más distante respecto a ellos. Muestra de ello es la nula barrera que existe entre tocar un piano propio o ajeno:

“Te acostumbras a tocar en lo que sea (en referencia a cualquier piano disponible), en lo que esté en ese momento” [A]

Además la antropomorfización de los instrumentos es un elemento constante, en el caso del piano se le otorgan características muy particulares:

“El piano es como la voz humana, hay feas y hay hermosas, pero todas susurran, cantan y demás”.

Cuerdas

En el caso de las cuerdas, se trata de instrumentos que como dijeron algunos de los entrevistados “se llevan cerca del corazón”, ya sea un violín, viola, violoncelo, o guitarra son un instrumentos tienen características muy particulares entre ellos.

Tanto la viola como el violín y el “chelo” tienen una característica fuerte, para poder ejecutar una pieza musical necesitan un arco especial y se genera una relación tan cercana que es considerado como un tercer brazo, e incluso logran un grado tal de identificación con su instrumento que llegan a considerar que el sonido que se emite es un reflejo de su personalidad.

“Me identifico mucho con mi sonido porque aparte la viola es de carácter fuerte, son notas graves es la voz que yo canto aparte, que es la voz de contralto (...) yo me siento una persona muy segura y de carácter muy duro, muy duro, entonces como que no, no había más... O sea no podía ser un chelo porque no soy tan mala”. [A2]¹¹

¹¹ Sujeto perteneciente a la categoría de estudiante (a punto de graduarse), pero que imparte clases como parte de la dinámica de la integración laboral al campo.

Ser artista

Ante la pregunta de cuáles son las características que los hacen *ser* un artista, palabras como entrega, generosidad, disciplina, pasión y compromiso se hicieron evidentes en todos los casos, sin embargo la forma de expresar a partir de cuándo se consideraron artistas, variaron, puesto que la edad artística (que no es lo mismo que la edad biológica que poseen) habla por sí sola, además de la convicción de que de alguna forma u otra “nacieron para ser músicos”:

“Yo nunca tuve dudas de que yo quería ser músico. Eso no. Desde muy niño yo ya sabía que esto es lo que iba a hacer.” [F]

“Nunca pensamos en que íbamos a ser músicos simplemente lo fuimos y de ahí vivimos.” [E]

Perspectivas y expectativas

Por último, el habitus como un esquema de valoración nos permite además de describir las características de este grupo de sujetos en cuanto a las expectativas que tienen dentro del campo, lo que nos proporciona a su vez una evaluación de su futuro y quehacer propio en el campo. El cuadro siguiente condensa los anhelos y metas expresadas.

SUJETO	PERSPECTIVAS Y ESPECTATIVAS
A	Convertir en IUBA en un conservatorio famoso a nivel nacional e internacional Estudiar un doctorado
B	Mejorar la educación y los programas Seguir trabajando
C	Seguir trabajando Lograr incorporar cátedras de música mexicana
D	Colocar al IUBA como un lugar con mucho más prestigio. Seguir con giras internacionales Seguir impulsando
E	Retiro

	Dejar alguien de confianza. Hacer música fuera de Colima "No voy a ser eterno aquí "
F	Conseguir giras internacionales con música mexicana Lograr un buen retiro del campo
G	Seguir trabajando. Lograr mayor prestigio dela institución
H	Seguir trabajando
I	Lograr rentabilidad de sus proyectos Crear ambientes musicales dignos y congruentes con el entorno local.

CONCLUSIONES GENERALES

Esta etapa de investigación y análisis ha traído consigo un aprendizaje importante en la elaboración de las herramientas metodológicas y en la aplicación del aparato teórico empleado. Como se explicó anteriormente, este documento da cuenta de los hallazgos y avances alcanzados durante los últimos meses, sin embargo se advierte que aún quedan variantes y posibilidades por explorar.

Empero, podemos destacar los hallazgos obtenidos durante este proceso académico. Como primer punto señalamos que los elementos de distinción en este campo, como en muchos otros, están dados por la desigual distribución de capitales. Dicha distribución da origen a tres grandes grupos de sujetos nombrados en este trabajo *dominantes, subordinados o intermedios y dominados*.

A continuación se detallan los perfiles de cada uno de los grupos.

1.-Dominantes:

Poseen un alto grado de capital cultural institucionalizado, ocupan los cargos más importantes dentro de la estructura universitaria así como un alto grado de capital social, potenciado no por el número de relaciones entre sus pares (que tienden a ser estrictamente profesionales), sino por su capacidad de movilizar contactos en la jerarquía universitaria. Cuentan además con un reconocimiento artístico respaldado por una trayectoria que resulta ser altamente valorada en el campo.

2.- Intermedios

Se trata de sujetos que si bien no gozan de un capital institucionalizado alto debido a sus posiciones dentro de la jerarquía universitaria y su escasa trayectoria artística, sin embargo su capital social se ve incrementado por la cercanía y valoración mutua ente éstos y los dominantes, lo cual guarda la promesa de ascensión social mientras se mantengan su posición de subordinados.

3.- Dominados

Dentro de esta categoría se agrupan sujetos que poseen diversos grados de capital cultural institucionalizado, pero que las luchas por el capital simbólico de origen legítimo los han orillado a permanecer del lado dominado. Sin embargo su capital de reconocimiento musical les confiere la posibilidad de ocupar de manera momentánea otras posiciones teniendo una movilidad social que les permite continuar en la lucha por el capital simbólico en las especies descritas.

En cuanto a los capitales que estos agentes emplean en sus diversas luchas por el campo, los más comúnmente empleados vuelven a ser el capital cultural institucionalizado, ya que constituye por sí mismo la puerta de entrada al campo y a otras posiciones, esto en el caso de saber emplear otra serie de capitales, como el social, que utilizado de manera adecuada es capaz de aumentar otra serie de armas al interior del campo.

Sin embargo la lucha en el campo se centra o conduce a la disputa por el capital específico: el reconocimiento. Su posesión indudablemente brinda la posibilidad de marcar “el ritmo” con el que se mueve el campo y en este momento quien ha logrado acumular un mayor volumen de este capital es el sujeto D, que pertenece al grupo dominante.

Como se apuntaló de manera previa, la lucha por este capital permite a los sujetos desplegar otra serie de armas para pelear por este capital específico, permitiendo que la tensión por conservar las posiciones o mejorarlas sea permanente, contribuyendo a la lógica “del juego” que supone el campo.

Siguiendo la mecánica de este razonamiento, nos encontramos con el habitus, del cual destacaremos algunas ideas básicas:

El habitus de los sujetos está determinado en buena medida por el volumen y especies de capital que poseen. De esta forma, los grupos (dominantes, intermedios y dominados) comparten características específicas respecto al oficio que se aglutinan en una forma legítima de ser músico, es decir comparten valores como disciplina, pasión y desinterés por el valor económico de su quehacer artístico.

Sin embargo en donde se puede apreciar una diferencia notoria entre grupos es en los valores correspondientes a la universalidad, directamente relacionada con el capital incorporado que poseen, en donde el ser extranjero o no influye de manera importante en la concepción de este valor, al igual que el de la experiencia, en el que la posesión del capital cultural permea de manera preponderante en la apreciación de la experiencia como una capacidad válida (o mejor dicho legítima) en el campo para la acumulación de capitales. En cuanto a la realización, tenemos un grado de satisfacción que encuentra su correlato en las posiciones que se ocupan, al igual que las expectativas, puesto que sus esperanzas y posibilidades están planteadas en términos de éxito/satisfacción de sus actividades en el campo.

En cambio, encontramos que la totalidad de los sujetos asume su profesión como una actividad a la que estaban (pre) destinados de alguna manera, en la que han encontrado instrumentos que consideran (dependiendo del tipo, cualidades y clasificación del mismo) una extensión de su cuerpo o un reflejo de su propia personalidad.

Nos parece pertinente apuntar que durante el proceso de cierre de este trabajo de investigación, las posiciones dentro del campo se modificaron. Debido a que la propuesta de la presente tesis coloca la delimitación sincrónica como eje de acción, no fue posible incluir estos cambios dentro del presente documento.

No obstante, compartimos en este espacio los acontecimientos ocurridos a finales de noviembre del presente año, que no hacen más que confirmar la trayectoria de movilidad social que intentamos retratar:

El sujeto D que a lo largo de este proceso permaneció con un mayor volumen de capital fue nombrado Director del Instituto Universitario de Bellas Artes. Esto indica que se convierte en líder oficial no sólo de su área del conocimiento, sino de todas las expresiones artísticas que contempla la casa de estudios. El poder y autoridad que conlleva un cargo de esta naturaleza son más que evidentes. Su anterior puesto fue ocupado por el sujeto G, subordinado y aliado en muchos sentidos de las propuestas académicas realizadas por D. A lo largo de las entrevistas los dominados expresaron su satisfacción por que dicho personaje no tuviera un grado de autonomía mayor. Sin embargo se preveía esa posibilidad y ante ella la molestia era más que evidente. Otros, se limitaron a reconocer su labor.

De esta forma, podemos concluir que se trata de un campo compuesto por agentes en perpetua lucha por un mayor capital de prestigio musical, que es posible mediante negociaciones y conversiones del capital social, que a su vez se traduce en una ascensión social y musical que confiere poder. Empero, nuestro bosquejo de habitus apunta a que la profesión tiende a incorporarse de tal forma que para nuestros sujetos de investigación se trata de un estilo de vida que roza con elementos que coloca al arte en lo terreno de lo sublime y no de lo material.

El campo en sí mismo es un espacio en el que este juego es invisibilizado por un discurso respecto al arte por el arte mismo, y la trayectoria que hemos intentado describir y analizar nos permite observar que el campo hacia finales del siglo pasado estaba compuesto por sujetos con una carga importante de herencias familiares y gustos populares que al incorporarse con una ola profesionalización del oficio detona en una nueva serie de comportamientos que han resultado en un esfuerzo por homogeneizar modelos de enseñanza en aras de incorporarse a una dinámica globalizadora del quehacer musical.

Es decir, hoy en día es conformado por músicos profesionales con un modelo académico, que basado en la experiencia de los dominantes, está gestándose al interior del campo con vida y movimiento propio, pese a la violencia simbólica existente.

Por último, quisiéramos agregar que si bien los hallazgos nos permiten comenzar a definir con más precisión el fenómeno que analizamos, consideramos que los resultados obtenidos dan cuenta de las características generales del campo de la educación musical universitaria.

Aún quedan aspectos interesantes por analizar, como el proceso de incorporación al campo o la formación en pleno del habitus, que se hace mucho más visible en los estudiantes, quienes ya comienzan a competir por la incorporación y aceptación al campo, por mencionar algunos.

BIBLIOGRAFÍA

Attali, Jaques. (1995). Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música. México: Siglo XXI

Bourdieu, Pierre (1976) Los usos sociales de la ciencia. Por una sociología clínica del campo científico. (1997) París: INRA Éditions. p.p. 12-57.

Bourdieu, Pierre (1987) “Los tres estados del capital cultural”, en Revista sociológica, núm. 5, vol. 2, México.

Bourdieu, Pierre (1990) Sociología y cultura, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Grijalbo: México

Bourdieu, Pierre (1991) El sentido práctico. Taurus: Madrid

Bourdieu, P., J.C. Chamboredon, J.C. (1994) El oficio de sociólogo. México Siglo XXI

Bourdieu, P. y Loïc J. D. Wacquant. (1995) Respuestas. Por una antropología Reflexiva. México: Grijalbo

Bourdieu, Pierre (1997), Razones prácticas, Barcelona: Anagrama

BOURDIEU, Pierre, (1999). Meditaciones pascalianas. Barcelona: Anagrama

Bourdieu, Pierre (2000) Cosas Dichas. Barcelona: Gedisa

Bourdieu, Pierre (2002) Campo del poder, campo intelectual. Montessori. Consultado el 10 de marzo 2011 en

http://www.upv.es/laboluz/leer/books/bourdieu_campo_poderintel.pdf

Bourdieu, Pierre (2008) Homo Academicus (1984), Siglo XIX: Madrid.

Bourdieu, Pierre (1980, Enero) Le capital social: notes provisoires en *Actes de la recherche en sciences sociales*, núm. 31. Pp. 2-3

Bourdieu, Delsaut (1975, Marzo). La couturière et la signature: contribution à une théorie de la magie en *Actes de la recherche en sciences sociales*, núm 1, pp. 7-36.

Buquet, Gustavo (2002). La industria discográfica: reflejo tardío y dependencia del mercado internacional en Enrique Bustamante (coord.) *Comunicación y cultura en la era digital: Industrias mercados y diversidad en España* (67-106). España:Gedisa

Burnard, Dillon,Rusineck,Sæther. (2008) Didácticas inclusivas en educación musical: un estudio comparativo de las perspectivas de profesores de música de cuatro países. Consultado el 10 de abril en:

<http://ehis.ebscohost.com/eds/detail?vid=3&hid=22&sid=ddfe160a-6919-4e1c-a1ef->

[f504e55e023e%40sessionmgr15&bdata=JnNpdGU9ZWRzLWxpdmU%3d#db=fua&AN=55507139](https://doi.org/10.1016/j.fo504e55e023e%40sessionmgr15&bdata=JnNpdGU9ZWRzLWxpdmU%3d#db=fua&AN=55507139)

Chávez Méndez María Guadalupe (2001) "El análisis argumentativo del discurso musical (AADM): Una propuesta para pensar la cultura y comunicación". Revista de la Universidad Iberoamericana, León.

Chávez Méndez, Ma. Guadalupe (2004) "De cuerpo entero... Todo por hablar de música. Reflexión técnica y metodológica del grupo de discusión". México. Universidad de Colima

Colina Alicia, Osorio Raúl (2004). Los agentes de la investigación educativa en México: capitales y *habitus*. UNAM: México

Cornejo, Fernando. (2008) Ensamblajes sónicos, flexibles y mutantes: estilos de vida en la escena de la música *indie*. Guadalajara: ITESO

Del Rincón Delio, Arnal Justo, Latorre Antonio, Sans Antoni (1995) Técnicas de investigación en ciencias sociales. Madrid: Dykinson

Erasmus Solerti .Aplicación teórica en el desarrollo del campo musical de Costa Rica (Segunda mitad del siglo XIX), Consultado el 28 de noviembre en:

<http://bellasartes.ucr.ac.cr/aplicacion-teorica-en-el-desarrollo-del-campo-musical-de-costa-rica-segunda-mitad-del-siglo-xix/>

Fuentes, Raúl (1998) La emergencia de un campo académico: continuidad utópica y estructuración científica de la investigación en México. ITESO, UDG: Guadalajara.

García Néstor, Piedras Ernesto. (2006) Las industrias culturales y el desarrollo de México. México: Siglo XXI

García David (2009) Hacia la (re) construcción del campo musical nacional. REDALYC. Consultado el 26 de agosto de 2010 en <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=105012402002&iCveNum=12402>

García, Silnik, Yurcic (2004) Entrando a la música de cuerpo entero. Consultado el 10 de abril de 2011 en <http://ehis.ebscohost.com/eds/detail?vid=20&hid=22&sid=ddfe160a-6919-4e1c-a1ef-f504e55e023e%40sessionmgr15&bdata=JnNpdGU9ZWRzLWxpdmU%3d#db=a9h&AN=19694844>

Gómez, Martha (2001) Oferta Musical en Colima. Colima: UDC

López Eliseo, Javier Hurtado. (2003). El rock del siglo XX: Entre la contracultura y el poder de la industria cultural. Ocotlán: UdG

Orozco, Carlos. (2003) La construcción de Identidades Juveniles y su Relación con las Subculturas y la Música Rock en la Ciudad de Colima .Colima: UDC

Patiño Orozco, Mayra Analía (2010) Aplicabilidad de las competencias pedagógicas-musicales que desarrolla la licenciatura en Música, área teoría e historia de la Universidad de Colima. Tesis. UNAM: México.

Piedras, Ernesto (2004). ¿Cuánto vale la cultura? México: CONACULTA

Reyes, Nérida (2003) El delito contra los derechos de autor y su relación respecto a los cobros que realiza la sociedad de autores y compositores de música (SACM) a los negocios comerciales que contratan grupos musicales en el municipio de Colima. Colima: UDC

Rodríguez, Ma. del Rosario(2009) “El profesorado de educación musical durante el franquismo” en Revista Electrónica Interuniversitaria De Formación del Profesorado; 2009, Vol. Consultada el 10 de abril en:
<http://ehis.ebscohost.com/eds/detail?vid=2&hid=22&sid=ddfe160a-6919-4e1c-a1ef-f504e55e023e%40sessionmgr15&bdata=JnNpdGU9ZWRzLWxpdmU%3d#db=fua&AN=48414752>

Universidad de Colima, Instituto Universitario de Bellas Artes (2003). Documento curricular de la Licenciatura en Música. México: Universidad de Colima

Universidad de Colima, Rectoría (1981). Acuerdo de Creación NO.13. México: Documento no publicado.

Velasco David (2000) Habitus, democracia y acción popular. La sociología de Pierre Bourdieu aplicada a un estudio de caso. Guadalajara: ITESO pp.19

Yúdice, George (1999).La industria de la música en la integración América Latina-Estados Unidos en García Néstor y Juan Carlos (coords.) *Las industrias culturales en la interacción latinoamericana*. (181-244) México: Grijalbo

Zamarripa R, (1998). Informe de Labores, Instituto Universitario de Bellas Artes de la Universidad de Colima. México. Documento no publicado.