

La música y las emociones en nuestra vida diaria

Un trabajo sobre músicos de jazz

Por:

Diego Bastón
Ci: 4.535.661-0

Docentes:

Basilio Muñoz
Victoria Menéndez

Seminario Temático Emociones, Sentimientos y Afectividad en las
Ciencias Sociales y del Comportamiento



Indice

1.Planteo del problema.....	4
2.Justificación.....	4
3.Objetivos.....	5
3.1.Objetivo general	5
3.2.Objetivos específicos.....	5
3.3.Hipótesis.....	6
4.Estado del arte.....	6
5.Marco teórico.....	11
6. Diseño metodológico.....	14
6.1. La investigación cualitativa.....	14
6.2. El papel del investigador.....	16
6.3. Universo, unidad de análisis y casos.....	16
6.4.Cronograma de trabajo.....	17
7. Informe de campo.....	17
7.1. Evaluación de las instancias dialógicas	17
7.2. Evaluación de los instrumentos utilizados.	20
7.2.1. Entrevista.....	20
7.2.2. Observación.....	21
7.3. Ajustes realizados durante el trabajo de campo.....	21
7.4.Evaluación de la información obtenida.....	22
7.5. Evaluación y reflexión sobre obstáculos cognitivos.....	23
7.6. Reflexiones sobre el rol de investigador.....	24
8.Algunas consideraciones finales.....	25
8.1.Primer objetivo específico.....	25
8.2.Segundo objetivo específico.....	29
8.3.Tercer objetivo específico.....	30

1.Planteo del problema

La temática de trabajo elegida surge a raíz de una investigación anterior sobre los músicos de jazz de Montevideo (Uruguay) y su identidad profesional. En dicha investigación se recogió y analizó la información del campo de acuerdo a los objetivos y problemática de trabajo allí planteados. A partir de otro enfoque utilizamos la misma información correspondiente nuestro objeto de estudio -músicos de jazz- para abordar otra problemática que transita el eje de las emociones en la estratificación. La problemática es entonces, teniendo en cuenta su profesión, el componente de las emociones que consideramos inherente al ejercicio de la misma por parte de los sujetos. Respecto a la otredad también resulta importante tenerla en cuenta ya que nuestros sujetos de estudio no se encuentran aislados sino que están ubicados en un medio intersubjetivo en el que tanto ellos como su profesión son valorados por ese otro. Estas diversas valoraciones son al mismo tiempo objeto de reflexión de ellos durante sus narraciones. Creemos que a partir de estas reflexiones y las referidas al ejercicio de su profesión podremos acercarnos a identificar el componente emocional que atraviesa su profesión en nuestro medio local.

Es nuestra intención tener en cuenta que en su actividad profesional -la música- es un arte, por ello es que su quehacer porta una cara emocional que es transmitida tanto al público como también entre los músicos. Partimos de que la música como arte se encuentra relacionada con las emociones, esto equivale a afirmar que la música puede generar en los sujetos distintas emociones, en esto ahondaremos posteriormente en nuestro marco teórico

Al plantear esta problemática se nos presentan algunas interrogantes: ¿Podemos hablar de emociones en el trabajo cuando nos referimos a esta profesión? En caso de que si, y a partir de las sensaciones resultantes de la escucha de la música ¿Cuáles son estas emociones? ¿Son las mismas para el público que para los músicos? ¿ Podemos identificar qué familias de emociones se encuentran en los discursos de los sujetos?

2.Justificación

Consideramos que a nivel teórico este proyecto de investigación puede aportar a la teoría información sustantiva para continuar profundizando en la temática de trabajo de las emociones en la estratificación social, más precisamente en las artes dentro del

mundo del trabajo. Culminada la investigación esperamos que pueda ser de ayuda para otras investigaciones de corte cualitativo que aborden desde una óptica cognitiva la cara emocional de quienes forman parte y se dedican profesionalmente en el campo de las artes. Tenemos en cuenta que existen numerosos antecedentes tanto en la sociología del trabajo como en la de las profesiones que estudian grupos profesionales dentro del mundo de la gestión pública, el sector privado y el mundo empresarial, quedando las artes en un plano más pormenorizado de los mismos.

A nivel empírico estimamos que esta investigación puede representar más que un estado del arte acerca del colectivo en cuestión, esperamos que pueda funcionar como una herramienta o insumo para ellos como profesionales de las artes. A partir de las reflexiones acerca de la profesión de los sujetos de estudio, de las cuales identificamos la cara emocional del ejercicio de la misma, consideramos que quizás se pueda acceder a un sentir a nivel colectivo de los músicos de jazz en su desempeño profesional en nuestro medio local.

Por otro lado, y de acuerdo a la relación entre música y emociones presente en este trabajo, en la actualidad encontramos en decenas de sitios web y aplicaciones de música las "playlist" (listas de reproducción) para los diferentes estados de ánimo que atraviese individuo como para determinadas actividades como entrenar, descansar y festejar. Por lo siguiente entendemos que a nivel empírico la relación entre emociones y música es una de las razones que fundamentan la realización de nuestro trabajo.

3.Objetivos

3.1.Objetivo general

Proponemos identificar el conjunto de emociones y sentimientos se vislumbran alrededor del ejercicio de la profesión de los sujetos de estudio.

3.2.Objetivos específicos

Comprender desde la óptica de los músicos aquellos sentimientos que exteriorizan al hablar de su trayectoria profesional.

Estudiar cuáles son aquellas emociones y sentimientos que los sujetos manifiestan respecto a las definiciones que el otro da acerca de ellos y de su profesión.

Investigar a partir de las narraciones de los sujetos de estudio qué emociones se producen en el público al escuchar la música en las presentaciones en vivo.

3.3.Hipótesis

Como hipótesis de trabajo plantearemos que es posible identificar en los discursos acerca de la trayectoria de los sujetos tanto sentimientos de desamparo y desprotección como también de alegría y disfrute.

Estimamos necesario antes de presentar el marco teórico recordar qué se entiende por emociones y por sentimientos a fin de tener claro de aquí en adelante a que nos estaremos refiriendo al emplear dichas palabras. Para ello citamos dos definiciones de cada una de estas palabras dadas por la Real Academia Española:

-Por sentimientos se entiende el *"hecho o efecto de sentir o sentirse"* como también un *"estado afectivo del ánimo"*¹.

-La emoción puede ser definida como una *"alteración del ánimo intensa y pasajera, agradable o penosa, que va acompañada de cierta conmoción somática"*. La otra definición es el *"interés, generalmente expectante, con que se participa en algo que está ocurriendo"*².

Rescatamos de las definiciones de sentimientos la referencia al estado afectivo del ánimo del sujeto, cómo este se siente. Sobre la definición de emoción comprenderla como la alteración del estado de ánimo, pudiendo ser esta última de carácter pasajera o intensa, por otro lado destacamos esa conmoción somática -la cara corporal de las emociones- que acompaña esta alteración.

4.Estado del arte

A continuación presentaremos algunos trabajos que anteriormente han tratado la temática de los músicos de jazz, y otros que se han enfocado en la música como también en las emociones. Primero comenzaremos mencionando el trabajo de Howard Becker llamado *"Outsiders. Hacia una sociología de la desviación"* en donde investiga a partir de la conducta desviada algunos casos paradigmáticos de aquellos sujetos o colectivos que su comportamiento y estilo de vida se aleja de las normas socialmente aceptadas. Es

¹ Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=XbTu91V>

² Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=EjXP0mU>

de nuestro interés el caso de la subcultura de los "músicos de baile" que trata en dicho trabajo, define a este sujeto *"como alguien que toca música popular por dinero. Es proveedor de un servicio y la cultura en la que participa comparte problemas comunes a los trabajadores que prestan servicios"*(Becker, 2009, 101). Estos músicos sienten que únicamente merece la pena tocar jazz, ya que esta es una música que se produce independientemente de la demanda externa. Estos deben enfrentar el dilema de elegir entre tocar jazz o música comercial, si desean tener éxito necesitan volverse comerciales, esto implica renunciar a sus estándares y hacer una música acorde a la demanda externa (quienes no son músicos y sus patrones).

El sistema de creencias de estos músicos se fundamenta entre una delimitación entre ellos (los músicos) y los de afuera, llamados despectivamente como "cuadrados". *"El músico se concibe como un artista poseedor de un misterioso don que lo ubica al margen del resto de las personas. Por poseer ese don no debería estar sujeto al control de quienes no lo tienen"*(Becker, 2009, 105). A partir de este sentimiento de diferencia y de ser mejor respecto a quienes no son músicos se explica la creencia de no tener la obligación de imitar el comportamiento de los "cuadrados", por lo tanto *"todo comportamiento que escape a las convenciones es bienvenido y aplaudido"*(Becker, 2009, 106). De esta manera los comportamientos que son alocados y que se alejan de la conducta aceptada socialmente son bienvenidos para estos músicos. Becker investiga el estilo de vida de estos músicos que se caracteriza por el rechazo a los comportamientos convencionales, y por la autosegregación producto de querer evitar todo contacto con el público y con quienes no son músicos.

En la primera escuela de Frankfurt encontramos antecedentes en que el jazz fue analizado por la teoría sociológica. Theodor W. Adorno en su *"Crítica de la cultura y sociedad"* observa como el jazz se convirtió en un fenómeno de masas y es definido como una moda, una moda atemporal ya que *"(...) se entroniza como algo permanente y pierde así la dignidad de moda, la dignidad de ser efímera"*(Adorno, 2008, 111). El jazz es siempre lo mismo y esto se debe *"(...) al carácter exclusivo de unos cuantos usos, fórmulas y clichés definidos"*(Adorno, 2008, 111), se refiere a las restricciones de tipo musical que le son impuestas al intérprete en este género.

"El jazz se estableció para una pequeña eternidad en medio de una fase que no era precisamente estática y no muestra la menor disposición a relajar su monopolio, sino

solo a adaptarse a sus oyentes (que a veces están muy bien preparados y otras veces no), pero no ha perdido nada de su carácter de moda”(Adorno, 2008, 111), la explotación comercial del jazz ha hecho de este una mercancía, de esto se explica que la razón de que este género musical no haya muerto se debe a la economía.

Adorno desmitifica el carácter de improvisación y espontaneidad que a menudo los fanáticos le atribuyen al jazz cuando en realidad *“lo que parece espontáneo está preparado cuidadosamente con precisión mecánica*”(Adorno, 2008; 111), las improvisaciones están sometidas a normas que consisten en esquemas que se aplican en determinados momentos. Al músico también lo constriñen las restricciones de tipo métrico, armónico y formal; utiliza de las técnicas musicales disponibles un conjunto arbitrario.

Que el jazz siempre sea lo mismo también se debe a que es un producto estandarizado, en él hay mecanismos que forman parte de la ideología actual (actual en el tiempo de estos escritos), de la industria cultural. La falsa idea la eternidad es generada por la producción planificada *“y la forma del producto masivo estandarizado comunica también a lo que se sucede en el tiempo algo de la expresión de lo que siempre es lo mismo”* (Adorno, 2008, 113). Y como toda industria cultural *“cumple deseos solo para negarlos al mismo tiempo*”(Adorno, 2006: 112). Esta estandarización *“significa un dominio cada vez más sólido sobre las masas de oyentes y sus conditioned reflexes*”(Adorno, 2006: 112).

Otra investigación que consideramos adecuada mencionar en los antecedentes es la realizada por Muntanyola-Saura y Belli: *"Emociones y música en movimiento. Discursos cruzados en una compañía de danza"* (2014). Desde un enfoque etnográfico llevan adelante un análisis discursivo de los miembros de una compañía de danza inglesa, y a partir de ello es que abordan la relación entre música y emoción. A dicha relación se introduce la dimensión del cuerpo, lo cual puede ser entendido de forma sencilla ya que *"escuchar música, bailar o tocar son actividades dónde el cuerpo es protagonista"*, y es bajo este y otros fundamentos de otros antecedentes teóricos que explican la *"existencia de una relación entre danza, música y emociones, entre danza e interacción social"* (Muntanyola, Belli, 2014, 4).

Este antecedente nos resulta interesante porque rescatamos no solo la dimensión del cuerpo, sino que al mismo tiempo también nos permite sustentar la relación entre

música y emociones en la que, como parte fundamental de nuestro proyecto, nos enfocamos cuando pensamos en la actividad de nuestros sujetos de estudio, por ejemplo en las situaciones en las que tocan música. Por otro lado, y por más evidente que pueda parecernos, en esta relación entre música y emociones también hemos de mencionar la interacción social producto de los músicos que realizan la puesta en escena y el público allí presente.

Por último nos gustaría mencionar que los resultados del análisis que realizado por los autores, a partir de las narraciones de los sujetos, "*muestran cómo cuerpo y emoción pasan a ser dos caras de la misma moneda de la experiencia musical*"(Muntanyola, Belli, 2014, 3).

Continuamos la revisión de los antecedentes con el escrito de Georg Simmel "*Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*", en donde el autor indaga en la música como aquello que se origina "*en todos los pueblos de la tierra*", se intenta comprender en la música de los pueblos, la música folclórica y el carácter de los mismos. Se introducen así las relaciones entre la música y distintas esferas como el amor, el trabajo y nación. Aquí nos resulta adecuado revisar este antecedente porque Simmel en su intento de responder su interrogante acerca de los orígenes de la música y los lenguajes escritos y corporales se ve en la necesidad de elaborar una pequeña teoría. Para ello parte de la premisa de la condición lingüística como lo originario del ser humano y lo que le permite plasmar en la música los estados de ánimo.

Es esta mención a los estados de ánimo lo que nos habilita a hablar de afectividad, de afectos que dan lugar a la música y a la expresión de sensaciones anímicas. A través de distintos componentes que hacen a la música -rítmica, baile, canto, melodía- se exteriorizan los estados anímicos del individuo. Podemos entender que existe una relación dialéctica entre música y estados de ánimo ya que la música hace surgir distintos estados de ánimo, y por otro lado estos estados hacen que se produzca la música.

Otro antecedente a tener en cuenta cuando realizamos una investigación que abarca tanto a la música, los músicos y las emociones es el de Simon Frith "*Hacia una estética de la música popular*" (1987). El autor -quien se dedicó por años a la crítica de la música- investiga sobre las funciones sociales de la música popular ("música pop") y las implicaciones para la estética de la misma. Nos resulta adecuado este

estudio porque desarrolla y nos explica el nexo que existe entre la música (en este caso popular) y los sentimientos y emociones de quienes la escuchan y prefieren por encima de otras músicas. *"La experiencia de la música pop es una experiencia de ubicación: en respuesta a una canción, nos sentimos atraídos fortuitamente hacia alianzas afectivas y emocionales con los intérpretes y con las interpretaciones de los otros fans."* (Frith, 7).

Estas funciones son cuatro, la primera está ligada a la identidad *"usamos las canciones del pop para crearnos a nosotros mismos una especie de autodefinición particular, para darnos un lugar en el seno de la sociedad"*(Frith, 7)

La segunda función social *"es proporcionarnos una vía para administrar la relación entre nuestra vida emocional pública y la privada. A menudo se señala -aunque pocas veces se analiza- el hecho de que el grueso de las canciones populares sean canciones de amor"* (Frith, 8). Sostiene que la gente necesita darle voz y vida a las emociones, es por eso que las canciones de amor incluyen frases con declaraciones intensas de sentimientos como: «Te amo», «¡Ayúdame!». Con estas canciones se dice de una forma más interesante y emotiva estas frases, sentimientos que nos parecen de esa forma más convincentes que si los decimos con nuestras propias palabras.

El autor menciona que la tercer función es la de *"dar forma a la memoria colectiva, la de organizar nuestro sentido del tiempo. Sin duda uno de los efectos de cualquier música, no solamente la popular, es el de conseguir intensificar nuestra experiencia del presente"* (Frith, 8). Con esta sensación de intensificar nuestra experiencia presente la música y su capacidad de "detener" el tiempo, de que con el momento que estamos viviendo no importa lo que haya pasado o pueda pasar. Sostiene que la rítmica y las pulsaciones (medidas en golpes por minuto) le dan un tiempo a la música que escapa de la realidad. La música pop da a los jóvenes sentimientos encontrados acerca de lo lento que puede pasar el tiempo y la tristeza que esto les produce.

Como cuarta y última función en palabras del autor es *"la característica de mercancía de la música la que permite articular ese sentido de posesión, pero uno no cree poseer únicamente ese disco en tanto que objeto: sentimos que poseemos la canción misma, la particular forma de interpretarla que contiene esa grabación, e incluso al intérprete que la ejecuta(...)* Al «poseer» una determinada música, la convertimos en una parte de nuestra propia identidad" (Frith, 9). El ejemplifica esta mercantilización y cosificación de la música con los ejemplos de cuando los músicos dicen: "están tocando nuestra

canción", como también cuando tenemos ese disco que contiene esa canción que la sentimos como si fuera nuestra. También es por esto que se remarca que la música intensifica nuestro sentido de pertenencia a un nivel identitario.

y la incorporamos a la percepción de nosotros mismos.

5.Marco teórico

Para la construcción de nuestro marco teórico primero hemos de comenzar señalando que nos posicionamos desde la óptica del interaccionismo simbólico. Esto implica una perspectiva construccionista en la cual el individuo no tiene un papel pasivo sino que cuenta con la capacidad de definir situaciones que se presentan y actuar en función de estas. Nuestro foco de atención está ubicado en la acción e interacción social y en los significados e interpretaciones que los sujetos realizan. Por lo tanto, adoptar este enfoque cual equivale a aceptar lo que establecen sus primeros tres supuestos: 1) Los individuos en sociedad orientan sus acciones hacia las cosas en función del significado que tienen las mismas para ellos. 2) El significado se construye y surge en la interacción social. 3) Los significados se manipulan, se negocian y se transforman, es decir, están en continuo cambio en un proceso dinámico, por lo que cada acción es singular.

La decisión de adoptar dicho enfoque guarda relación con los objetivos y la metodología planteada (cualitativa) ya que intentaremos comprender, a partir de las narrativas de los sujetos, aquellos elementos que nos permiten identificar el componente de las emociones y los sentimientos que producen en el quehacer profesional de estos. Será a partir de los significados que los sujetos atribuyen a determinadas prácticas, objetos y situaciones que estimamos. La forma de acceder al mundo simbólico que ellos estructuran forma parte de nuestra estrategia metodológica que requiere de la interacción entre el investigador y lo investigado.

Es en esta línea del interaccionismo simbólico que retomamos la teoría de la dramaturgia de Goffman, algunos de los conceptos utilizados como "auditorio", "actuación" y "fachada" nos resultan sensibilizadores al momento de pensar en aquellas situaciones en las que los músicos tocan en vivo. Es a nuestro criterio una teoría que puede darnos algunas herramientas teóricas para nuestra temática de investigación ya que los conceptos de Goffman nos parecen concordar con estas situaciones que mencionamos.

Comenzamos mencionando algo que estimamos importante antes de hablar de las actuaciones y esto es el papel que desempeña el sujeto, de esto sabemos que "*(c)uando un individuo desempeña un papel, solicita implícitamente a sus observadores que tomen en serio la impresión promovida ante ellos. Se les pide que crean que el sujeto que ven posee en realidad los atributos que aparenta poseer, que la tarea que realiza tendrá las consecuencias que en forma implícita pretende y que, en general, las cosas son como aparentan ser*"(Goffman, 1997, 29). De esto entendemos que la impresión que el público -auditorio en la terminología goffmaniana- tiene sobre el músico es la que concuerda con su papel de músico, los atributos de este son los que le permiten realizar esa tarea (tocar), o sea, cumplir con el papel que este asume durante esta actuación. Según Goffman los sujetos siempre están actuando, dando una impresión a su auditorio, por ello podemos considerar a la puesta en escena de los músicos como una actuación más de la vida cotidiana. A esta altura podemos preguntarnos si dentro de las expectativas que deposita el público a la hora de escuchar a los músicos se encuentran las de emocionarse en tal situación.

En palabras del autor la "actuación" se refiere "*a toda actividad de un individuo que tiene lugar durante un período señalado por su presencia continua ante un conjunto particular de observadores y posee cierta influencia sobre ellos*" (Goffman, 1997, 33). Y la fachada es la parte de la actuación del sujeto que "*funciona regularmente de un modo general y prefijado, a fin de definir la situación con respecto a aquellos que observan dicha actuación. La fachada, entonces, es la dotación expresiva de tipo corriente empleada intencional o inconscientemente por el individuo durante su actuación*" (Goffman, 1997, 34).

Con nuestro objetivo general nos proponemos identificar el conjunto de emociones y sentimientos se vislumbran alrededor del ejercicio de la profesión de los sujetos de estudio. Tal conjunto es considerado por nosotros como: 1) El resultado de la interacción entre músicos y el público. 2) A partir de cómo se sienten los sujetos de estudio de acuerdo a su trayectoria profesional. 3) Cómo son concebidos los músicos por el imaginario colectivo, o sea, la imagen que creen que se tiene de ellos.

Estimamos adecuado integrar a nuestro marco teórico el concepto teórico de *habitus* empleado por Pierre Bourdieu, tal decisión se sustenta en que dicho concepto nos permite aproximarnos a las prácticas que se rutinizan, fundamentalmente cuando

consideramos aquellas actividades tales como tocar en vivo, que están presentes frecuentemente en el quehacer de nuestros sujetos de estudio. Es en estas rutinas donde se actualizan dichas prácticas profesionales en las que nos propusimos identificar el componente emocional que se produce al tocar música, tanto para los músicos como para el público.

Según Bourdieu las representaciones de los agentes varía de acuerdo a su posición y su 'habitus' como un sistema de producción de prácticas, y un sistema de esquemas de apreciación y percepción de estas. Es a través del habitus que los individuos tenemos un mundo de sentido común, un mundo social que parece evidente. Algunas representaciones de los agentes son lo que nos interesa captar en las técnicas de investigación.

En la elaboración de este marco hemos de considerar que nos parece pertinente integrar alguna definición de trabajo que, en esta época contemporánea y dentro de la sociología, pueda contemplar el estado actual del sistema capitalista. De la Garza Toledo (2009) en *“Hacia un concepto ampliado de trabajo”* propone comprender *“que el trabajo es una forma de interacción entre hombres y entre estos con objetos materiales y simbólicos, que todo trabajo implica construcción e intercambio de significados”*(2009, 111).

El autor reconoce que tanto en la construcción de las relaciones laborales como en los servicios - de productos materiales o simbólicos- intervienen las emociones, estas *“forman parte de las interacciones entre sujetos productivos, distributivos o de consumo y con aquellos que podríamos llamar sujetos de traslape entre mundo de vida y de trabajo. Las interacciones productivas están embebidas de emociones junto con cogniciones, sentido estético, valores morales, formas de razonamiento cotidianos”*(de la Garza, 2009, 129). Propone como concepto ordenador de acuerdo al control sobre el trabajo la “relación triádica” en la que tienen un importante peso las emociones, sobre todo en aquellos trabajos en los que intervienen las emociones. De acuerdo a nuestro problema de investigación y objetivos es que rescatamos el componente emocional del trabajo de los músicos, ellos al tocar en vivo están dando al público un producto simbólico en el que intervienen las emociones.

En un extremo de los productos simbólicos podemos situar aquellos que no requieren de la interacción cara a cara del productor y consumidor, pero en el otro extremo lo emotivo es central, la interacción emotiva tiene un nivel “subjetivo-subjetivo” en el que

se aprecia personalmente desde la individualidad (que está atravesada por los significados de la cultura que le son propios)

6. Diseño metodológico

El diseño metodológico que presentamos aquí será de carácter flexible y descriptivo de acuerdo a nuestro objetivo general: identificar el conjunto de emociones y sentimientos se vislumbran alrededor del ejercicio de la profesión de los sujetos de estudio.

Si bien cuando comenzamos el trabajo de campo no tenemos conocimiento acerca de nuestro objeto de estudio más que ideas prefiguradas, la metodología empleada (cualitativa) es la que mejor se ajusta a nuestros objetivos y marco teórico. Blumer (1982, 30) define a la exploración como *“un procedimiento flexible mediante el cual el especialista se traslada de una a otra línea de investigación, adopta nuevos puntos de observación a medida que su estudio progresa, se desplaza en nuevas direcciones hasta entonces impensadas y modifica su criterio sobre lo que son datos pertinentes conforme va quedando más información y una mayor comprensión”*.

En el diseño metodológico *“se toman decisiones acerca de la estrategia teórico-metodológica y del método a seguir (el procedimiento) y las técnicas apropiadas a ser aplicadas para concretar las etapas del procedimiento. En el desarrollo del diseño las técnicas cruciales son aquellas destinadas a construir la evidencia (recoger datos, seleccionar fuentes, definir el universo, establecer los conceptos sensibilizadores en un estudio de campo o elaborar los instrumentos para medir en una encuesta, etc.) y sistematizar y analizar esos datos (técnicas cualitativas o cuantitativas de análisis)”* (Sautu, 2003, 30). Como hemos expresado el método de investigación será cualitativo y las técnicas a emplear para construir la evidencia empírica serán la entrevista abierta y la observación.

6.1. La investigación cualitativa

En palabras de Vasilachis los *“paradigmas son definidos como los marcos teórico-metodológicos utilizados por el investigador para interpretar los fenómenos sociales en el contexto de una determinada sociedad”*(Vasilachis, 1992a, 2). Este trabajo es abordado desde el paradigma cualitativo, este influye tanto en la perspectiva teórica adoptada como también en la metodología para la construcción de la base empírica de datos y el análisis de los mismos.

El interaccionismo simbólico como enfoque teórico se ubica dentro del paradigma cualitativo, los supuestos epistemológicos de tal paradigma establecen que la relación entre el investigador y lo que será investigado requiere un acercamiento del primero y un marco de interacción para la aplicación de ciertas técnicas de investigación como son la entrevista, la historia de vida y la observación participante entre otras. La realidad en dicho paradigma es subjetiva y múltiple, la *“concepción de la realidad y cómo ella opera están vinculadas a los supuestos acerca del vínculo entre el conocedor y lo que será conocido. Si se asume que la realidad es “real”, entonces esto implicará un cierto “detachment” (distancia) entre el investigador y lo que será el objeto de la investigación (supuestos epistemológicos)”*(Sautu, 2003, 24). Como señalamos más arriba la realidad es concebida como subjetiva y múltiple, el acercamiento a lo que vamos a estudiar es parte del proceso de ida y vuelta al campo de estudio que caracteriza a la investigación cualitativa como un proceso abierto y flexible en el que el análisis de los datos, la revisión de las notas campo se producen entre las distintas idas al campo, de forma simultánea.

Esta concepción de la realidad que requiere para su estudio el acercamiento por parte del investigador en su intento de acceder a las estructuras de significados es un presupuesto del paradigma interpretativo que las metodologías cualitativas comparten. *“Las metodologías cualitativas coinciden, en parte, con los postulados del interaccionismo simbólico, entendido como un enfoque realista del estudio científico del comportamiento y la vida de grupos humanos siendo su mundo empírico, justamente, el mundo real de la vida y el comportamiento”* (Vasilachis, 1992, 31). Blumer (1982, 26) nos explica que el mundo empírico constituye la auténtica vida en grupo para cada uno de los seres humanos *“consiste en lo que las personas hacen y experimentan individual y colectivamente, al dedicarse a sus respectivas formas de vida (...) El mundo empírico social, en suma, es el ámbito de la experiencia cotidiana”*. La perspectiva de los sujetos en la experiencia cotidiana es fundamental para la reconstrucción de la evidencia empírica y el conocimiento del colectivo que nos interesa investigar, la palabra de ellos en un acto reflexivo dará cuenta de formas de hacer y de interpretaciones acerca de sus prácticas laborales y de la realidad.

“La fuerza particular de la investigación cualitativa es su habilidad para centrarse en la práctica real in situ, observando cómo las interacciones son realizadas rutinariamente. Sin embargo, el análisis de cómo las personas «ven» los cosas no

puede ignorar la importancia de cómo «hacen» las cosas”(Vasilachis, 2006, 26). El cómo las personas hacen las cosas, sus prácticas en el marco de la interacción - tanto en el trabajo como en otros ámbitos de la vida cotidiana - permite, además de los relatos e historias, reconstruir las significaciones e interpretaciones y la obtención de datos para la evidencia empírica que puedan responder a nuestros objetivos.

6.2. El papel del investigador

Significados, interpretaciones y definiciones de sí de los sujetos son en primera instancia lo que suponemos encontrar en el trabajo de campo de acuerdo a los objetivos planteados, sin embargo adoptamos una postura abierta a los hallazgos que puedan integrarse al conocimiento producido en la evidencia empírica. Esta postura debe considerar que *“la objetividad de la investigación social debe estar vinculada con la selección de la metodología correcta (...) La objetividad es, pues, para esta concepción, el logro simultáneo de tanta confiabilidad y tanta validez como sea posible y se expresa en el compromiso de integrar los nuevos hallazgos en el cuerpo colectivo de conocimientos y en la confrontación de las ideas tanto con los datos como con los argumentos”* (Vasilachis,1992, 34). La confiabilidad indica en qué medida cierta medición efectuada en distintos momentos arroja el mismo resultado, el grado en que el hallazgo es independiente a circunstancias accidentales de la investigación, la validez alude al grado en que el hallazgo es interpretado de una forma correcta.

Como hemos mencionado, el paradigma cualitativo supone una relación entre investigador y lo investigado, el primero puede implicarse en las actividades del colectivo y generar un marco de interacción con el segundo. En estas ocasiones estarán presentes las implicaciones éticas en la labor sociológica. En el caso de la entrevista se explica en la lectura del contrato la intención de grabar como también de tomar algunas notas, y se le comunicará al entrevistado que se mantendrá su anonimidad.

A la hora de tomar decisiones respecto a la selección de los casos a cuales aplicaremos las técnicas se intentará mantener una actitud de reflexividad epistemológica para que estas mantengan su validez, y a su vez tendremos en cuenta el riesgo de producirse posibles sesgos en la selección de los casos.

6.3. Universo, unidad de análisis y casos

El universo de estudio del cual realizamos el recorte son los músicos de jazz de Montevideo, como unidad de análisis tomamos el discurso de los individuos producido en la entrevista y las notas realizadas durante las observaciones. Nuestra unidad de observación serán los individuos en las entrevistas y las observaciones. Hemos de tener presente que *“el marco teórico guía la delimitación del universo y la formulación de los criterios de muestreo (investigación cuantitativa) o para la selección de los casos (investigación cualitativa)”* (Sautu, 2003, 28). El marco teórico determina que para este trabajo que las unidades de análisis serán los músicos de jazz, en este caso los músicos de jazz, esto se deriva de que el interaccionismo simbólico ubica su foco de atención en el individuo.

6.4. Cronograma de trabajo

Detallamos a continuación el cronograma de las actividades realizadas durante el año 2015 donde se realizó el trabajo de campo y comenzó a llevarse a cabo el análisis.

	Marzo	Abril	Mayo	Junio	Julio	Ago	Set	Oct	Nov
Entrevista	X	X	X	X	X				
Observacion		X	X	X					
Degrabación		X	X	X	X	X			
Info campo						X			
Análisis							X	X	X

6.5. Principales dimensiones de análisis

Ojetivos	Dimensiones	Subdimensión
Nº1	Trayectoria	Momentos relevantes
Nº2	La "otredad"	Visiones desde el otro Opiniones sobre el otro
Nº3	Tocar en vivo	Emociones Sentimientos

7. Informe de campo

7.1. Evaluación de las instancias dialógicas

Las situaciones en las que se mantuvo un diálogo con los sujetos de estudio fueron coordinadas y realizadas durante los meses de abril, mayo, junio y julio del año 2015. De acuerdo a la accesibilidad en cuanto a los casos a entrevistar, anteriormente habíamos considerado posibles obstáculos que pudieran impedirnos acercarnos a nuestros sujetos de estudio para a la aplicación de la técnica de entrevista. No tuvimos inconvenientes en establecer un contacto con las personas a quien entrevistamos, todos accedieron a coordinar una entrevista, fueron pocas las veces en que cuando nos contactábamos por teléfono nos consultaban que era lo que le íbamos a preguntar en la entrevista. A estas preguntas contestamos de una forma general y breve mencionando algunas "temáticas" que íbamos a charlar. Previo al momento de contactarnos con los entrevistados esperamos que fueran avisados por colegas suyos, quienes ya entrevistados les comentarían que nos íbamos a comunicar con ellos.

La disponibilidad horaria de los entrevistados en algunos casos era muy acotada, en ocasiones puntuales la entrevista fue una hora antes de un ensayo o de alguna clase. Por otro lado se intentó y se logró ser puntual, cumplir con la hora fijada para las entrevistas, algunos de los músicos nos expresaron su visto bueno sobre la puntualidad. Otras veces nos amoldamos a cambios de horario por parte de los músicos, fundamentalmente para no postergar para más adelante la entrevista. Generalmente las entrevistas se realizaron en cafés de la zona céntrica, en casas de entrevistados, y otras veces en una plaza o en la Universidad de Música.

Algo que no habíamos imaginado y que sucedió en la mayoría de las veces fue la buena percepción por parte de los entrevistados cuando expresamos nuestro deseo de coordinar un horario. En las charlas telefónicas ya nos sugerían contactarnos con determinados músicos de jazz. Inclusive uno de los músicos, quién había entrevistado hacía años a los fundadores del Hot Club de Montevideo para editar un libro, nos prestó para fotocopiar un par de tomos de la revista del Hot Club de Montevideo.

Durante las situaciones de diálogo que sucedieron, en más de una ocasión el entrevistado mostro su inquietud por saber si estaba bien lo que nos venía contando, si necesitábamos saber algo más, algo puntual; en otras entrevistas se preocupaban por no irse por las ramas de lo que se le estaba preguntando, en ocasiones hicimos retomar la pregunta que había sido formulada. Con algunos músicos al terminar la entrevista le preguntamos que les había parecido esta instancia, a lo que más de una vez nos

quedamos charlando y ahí ellos compartían algunas ideas acerca de temas charlados que no habían sido expuestas durante la aplicación de la técnica, algunas de las ideas pudimos registrarlas en el grabador y otras en el block de notas.

Nos dio la sensación de que a lo largo de todas las entrevistas realizadas a músicos de jazz, algunos tenían ciertas opiniones, ideas, reflexiones, más "premeditadas" que otros. Esto lo inferimos porque a veces cuando se estaban leyendo preguntas de la pauta se observaba que el sujeto entrevistado tenía algo para decir, posiblemente una opinión formada, generalmente a estos se les leía solamente una vez la pregunta. En otras ocasiones observamos que luego de haber dictado la pregunta (el estímulo) pasaba un pequeño lapso de tiempo en que el entrevistado pensaba sobre eso, en algunas instancias los ayudamos en ese ejercicio de pensar o simplemente repetíamos la pregunta y tratamos de explicarle un poco más. Algunos entrevistados luego de la instancia de diálogo nos reconocían que habían tenido que ir atrás en el tiempo para pensar en experiencias pasadas, otros comentaban que anteriormente no se habían puesto a reflexionar sobre actividades de su vida cotidiana relacionadas con la música, y en un caso músico nos comentaba que esas cosas de las que charlamos se hablan a veces entre los músicos. Fue en estas charlas posteriores a la entrevista que un músico nos sugirió, si precisábamos una visión desde una institución que englobe a los músicos (y no únicamente de jazz), que nos contactáramos con el presidente de AUDEM (Asociación Uruguay de Músicos).

Respecto a las instituciones que están ligadas a los músicos de Uruguay, y también con los músicos de jazz, nos contactamos con el Presidente de AUDEM (Asociación Uruguay de Músicos) quien también es un músico de jazz. Intentamos en esa instancia obtener reflexiones acerca su visión desde dicha institución como también desde la del músico de jazz. Para eso elaboramos una pauta que nos permitiese acercarnos a esos "dos" puntos de vista, en esta integramos preguntas dirigidas a la perspectiva institucional y preguntas presentes en la pauta de entrevista de los músicos de jazz.

Durante el desarrollo del trabajo de campo consideramos que enriquecería al proyecto contactarnos con algún miembro fundador del Hot Club de Montevideo. Esto no fue posible, el hecho de que nos comentaran que no era muy bueno el estado de salud de su actual Presidente (perteneciente a los fundadores del club) nos llevó a reflexionar acerca

de descartar la posibilidad de entrevistar a alguno de sus miembros fundadores, idea que había surgido durante las distintas ideas al campo.

Evaluando de forma general las distintas instancias de diálogo sucedidas durante el desarrollo del trabajo de campo pensamos que en estas se generó un diálogo continuo entre las dos partes, los temas que tocaron las preguntas tuvieron por parte de los entrevistados algo para decir, algunas veces más extenso que otras.

7.2. Evaluación de los instrumentos utilizados.

7.2.1. Entrevista

Pensando en la técnica de la entrevista y en su aplicación, evaluamos aquí el entendimiento de las preguntas por parte de los entrevistados, si el ordenamiento de las preguntas fue el adecuado, las intervenciones como entrevistador, y algunas reflexiones sobre la aplicación.

Algunas preguntas no fueron leídas exactamente a como estaban redactadas en la pauta de la entrevista, esto se debe a que algunos entrevistados pidieron que le repitiéramos la pregunta, y otras veces porque resultaba más entendible hacer las preguntas de una forma más charlada y no leídas exactamente como preguntas.

Algunos tópicos de los que tratábamos en la pauta fueron mencionados por ellos antes de que se preguntase, igualmente en el posterior desarrollo de la técnica se preguntó puntualmente lo que se encontraba en la pauta y algunas preguntas que nos surgieron a modo de intervenciones al escuchar su discurso.

En la pauta intentamos que las preguntas fueran abiertas, que proporcionaran un espacio de diálogo en el que el entrevistado pudiera profundizar respecto a lo que iba diciendo. En general las preguntas abiertas funcionaron, tocaron temas en los que generalmente los músicos tienen una idea formada. Otras preguntas daban algunos puntos en los que el entrevistado profundizaba respecto a lo que sabían o imaginaba

Las mayoría de las entrevistas tuvieron una duración superior a la media hora de diálogo, con esto no queremos decir que esta recogida de información responda de una mejor manera a nuestros objetivos, sino que se realizaron preguntas e intervenciones que daban al entrevistado un estímulo para explicar lo que pensaba y extenderse en el desarrollo de estas ideas.

7.2.2. Observación

Para la evaluación de la técnica de observación primero pensamos en lo que habíamos propuesto en la elaboración de la pauta de observación, asistir a puestas en escenas de los músicos, las jam session y a una clínica. De acuerdo a lo propuesto pudimos asistir a la puesta en escena y a la jam session, no así a una clínica dictada por un músico. Sin embargo asistimos a una conferencia de los quince años del Jazz Tour en el Teatro Solís, una de las instituciones que están vinculadas actualmente al jazz en Uruguay.

En las distintas observaciones a los músicos en la situación del toque en vivo pudimos recoger información sobre lo que sucede desde el lado de los músicos como también desde el lado del público y la interacción de ambos. Haber asistido a las presentaciones del Hot Club nos permitió ver a distintos grupos de jazz tocando en una noche, cada grupo con su manera de comunicarse con el público, y presenciar al final de esto la jam session.

También cuando asistimos al bar Mingus pudimos captar algo de lo que sucede durante la puesta en escena del grupo de jazz. Esa vez asistimos a la presentación de un grupo de jazz. Desde nuestra posición de espectadores presenciamos el desarrollo de la puesta en escena de los músicos, captamos los distintos momentos que se iban generando durante esta situación entre los músicos y el público.

7.3. Ajustes realizados durante el trabajo de campo

Inicialmente optamos por la estrategia de bola de nieve, ir contactándonos con otros músicos a partir de los ya entrevistados. Luego a raíz de la sugerencia de algunos entrevistados de ir a ver a la presentación Hot Club y conseguir allí los contactos, que era allí donde están presentes entre las personas los músicos de jazz, se decide asistir a la puesta en escena de los grupos. Este cambio en la estrategia de muestreo también estuvo sustentado en que los músicos entrevistados, quienes habían quedado en contactarnos con otros músicos de jazz, no lo estaban haciendo pasadas las semanas. Entonces se tomó la decisión de asistir al bar Kalima el día viernes en la presentación del Hot Club de Montevideo para contactarnos con músicos de jazz y comentarles nuestro deseo de coordinar una entrevista para el presente trabajo.

Se pensó en un principio realizar un total de quince entrevistas a músicos de jazz. Esta decisión luego se modificó, decidimos que haríamos algunas más debido a la necesidad

de contar con suficiente información para dar respuesta a los objetivos planteados. También sucedió que la decimoquinta entrevista fue realizada a un músico que estuvo viviendo afuera cerca de treinta años, y nos daba la sensación al desgrabarla que su visión como músico residente en Montevideo recogía sobre todo experiencias profesionales fuera del país. Por eso luego surgió la inquietud, durante las dos entrevistas siguientes, de realizar dos entrevistas más.

La decisión de asistir a la conferencia del Jazz Tour surgió en el desarrollo del trabajo de campo. Algunos entrevistados habían dado su opinión respecto a esta institución. Fuimos para escuchar la visión de dicha institución, una institución que forma parte del medio montevideano. Pensamos que su visión podría aportarnos alguna información acerca de los músicos de jazz de Montevideo, contar con una visión del "otro" nos despertó la curiosidad de asistir y escuchar si era posible cómo se piensa a los músicos de jazz de Montevideo.

Decidimos también entrevistar a la dueña del bar Kalima ya que allí es donde toca el Hot Club los viernes y donde también tocan otros músicos de jazz. Esta decisión también se sustentó en poder recoger la visión de un "otro" que se relaciona continuamente con los músicos de jazz y que ha estado presente en múltiples puestas en escena de los músicos.

7.4. Evaluación de la información obtenida

De acuerdo a los objetivos planteados y estimamos que la información recogida tiene un contenido de reflexiones y representaciones de las biografías de los sujetos de estudio que podrá ser de nuestra ayuda al momento de intentar dar una respuesta a nuestros objetivos planteados.

A la altura de la decimoséptima entrevista comenzamos a pensar en que algunos tópicos estaban casi agotados, pues nos parecía que otra entrevista más no nos iba a dar más información. Uno de estos tópicos era el que tocaban al músico en el medio local. Se percibieron, a nuestro entender, una mayor convergencia en los distintos puntos de vista de los músicos, se comparten percepciones de un medio de tamaño limitado en el que desempeñarse como músico no es una tarea fácil.

"Y en la parte de tocar en lugares en vivo claro, la reflexión es que tenés que pelearla como un animal, estamos en un medio muy injusto y muy cruel ¿no? no hay industria,

estamos hablando de Uruguay no? y ta, y quema un poco la cabeza porque es difícil salir adelante ¿no?(...) Es muy difícil digo, si no, si no abarcas un poco de todo, no das clase, no puedes, no da."

"Creo que todo eso es parte, me parece que es otra gran problemática, después la podemos si querés empezar a abordar que es ese, la parte económica, por qué es un medio tan difícil, porque hay músicos que tocan gratis, otros no, porque eso, porque es más allá de un tema laboral entonces hace que, hay gente que lo quiera hacer por amor al arte ¿no?, como dice la frase."

Cuando charlábamos acerca del "vivir" de la música también parecen coincidir algunas visiones en que no es una tarea fácil, pero que si es posible. Se recogen también experiencias y vivencias que nos cuentan acerca de la decisión de "vivir de la música" marcado a veces por un momento de quiebre en sus biografías.

7.5. Evaluación y reflexión sobre obstáculos cognitivos

A la hora de reflexionar sobre los obstáculos cognitivos en el desarrollo del trabajo de campo sucede que al principio, ya habiendo entrevistado a otros músicos, nos vimos sorprendidos al recibir respuestas que no hubiéramos imaginado respecto a lo escuchado anteriormente. Los distintos discursos de los entrevistados nos daban a imaginar que las respuesta a un determinado estímulo podrían ser similares en el contenido, sin embargo no siempre era así.

Las ideas premeditadas acerca del sujeto de estudio existen siempre que se va a ir al campo, por ello intentamos no dejar nada por dado acerca de estos. Como mencionamos anteriormente, algunas veces nos sorprendieron algunas respuestas a determinados estímulos que se alejaban de lo que la mayoría de los músicos había contestado.

En la primera ida a Kalima, donde observamos la situación en que tocan los músicos del Hot Club, no pudimos realizar la observación con la cercanía que hubiéramos deseado debido a que a esa hora únicamente podíamos ubicarnos en la cima de la escalera, donde no teníamos una visibilidad ni escucha óptima de la comunicación producida entre los músicos ni entre ellos con el público. Esto también motivó a que volviésemos al mismo lugar más adelante y estuviéramos presentes en la jam session y en las presentaciones de los cuatro grupos que tocan allí.

7.6. Reflexiones sobre el rol de investigador

Acerca del rol de investigador durante el trabajo de campo nos parece importante mencionar algunas sensaciones que recogimos durante las distintas idas al campo. Como se mencionó al principio de este apartado, la puntualidad se mantuvo en todos los casos a entrevistar, con ello se pretendió, más que dar una buena primera impresión, transmitir algo de compromiso y/o de seriedad con lo que se había comentado y acordado cuando se coordinó la entrevista.

Más allá de que se entrevistaron algunos músicos con los que se había tenido un previo relacionamiento en el pasado, creemos que ello no significó que el diálogo se alejara de lo establecido al principio de la entrevista ni que dejara borroso el rol de investigador. Pensando en el lado del investigador siempre hubo una situación en que predominó un diálogo con el respeto de ambas partes.

A veces notamos al entrevistado dando su opinión acerca de alguna información que consideraba importante para nuestro rol de investigador, frases como:

"Antes, capaz que esto es interesante para vos, antes en realidad fui becado en la escuela para entrar a una escuela de música pública..."

"vos lo sabrás mucho más que yo como está involucrado la música con, nada, con toda la sociedad en sí y como reflejo de la sociedad también ¿no?. "

De acuerdo a múltiples oportunidades en hubieron comentarios tales como: "vos que sos músico también sabrás", "vos que también tocás entenderás que" , pensamos que permitieron que se produjera no una complicidad sino cierto entendimiento "compartido" respecto a diferentes tópicos, a que den por entendido que sus palabras tenían cierto "eco" en el entrevistador, cierta comprensión. También consideramos que este "entendimiento muto" no obvió que los entrevistados dieran por sentado temas y no los explicaran, sino lo contrario, pensamos que ese eco hallado en quien los entrevistaba tuvo en "efecto" positivo para la situación de diálogo.

"No lo tomo como una obligación y no lo tomo porque en este momento aparte lo estoy haciendo por cuenta mía, porque, vos también tocás, sabés que llega un momento que hay ciertos caminos que los podés hacer solo porque aparte al vincularse con otros músicos y tocar en vivo también hay, no es que estás encerrado en el laboratorio ¿no?."

"Vos que también sos músico sabés que, no sé, a mi me pasa por momentos estar todo el tiempo pensando en música, todo el tiempo, en todo momento, en todo, estas todo el tiempo, todo el tiempo marcando el tempo de cualquier cosa que escuchas (...) todo sonido te remite a eso, entonces todo el tiempo, todo sonido te remite a eso, entonces es como una parte muy importante, no es que sea todo de una persona pero si es una parte muy importante."

Además de la buena disposición de los entrevistados que mencionábamos anteriormente, durante las entrevistas recibimos algunos comentarios, como el citado a continuación, de cuando charlábamos sobre la profesión del músico de jazz y me comentaba sobre el desfasaje que - según él - existe entre los años de estudio y la paga, y valoraciones del otro hacia esta profesión:

"Claro, en realidad, claro, tenés que ayudar, colaborar con a todo ese estudio que está haciendo el tipo, porque no es solo por eso, sino, es como un arquitecto, no te va a cobrar solo por los materiales y el ladrillo, está cobrando también eso, todo el estudio y todo el bagaje de estudio que tiene el tipo, de decir "bueno, no, mi laburo vale tanto"(...) Ahí bueno, vos estudiarás, ojalá alguien encuentre viste, un par de, viste, empezar a encontrarle vueltas a estas."

Tanto este tipo de comentario "vos estudiarás" como otros que fueron surgiendo luego de las entrevistas cuando nos quedábamos charlando expresaban su opinión respecto a la necesidad de que se estudien estos temas que tocan a los músicos y a su situación de informalidad en el medio local.

8. Algunas consideraciones finales

Debido a que no presentamos aquí un análisis exhaustivo y detallado de la información de campo en relación a nuestros objetivos e hipótesis planteados, sino uno pormenorizado y ajustado a la extensión de este trabajo, presentaremos algunas líneas de análisis que estimamos importantes para dar respuesta a nuestra problemática de investigación.

8.1. Primer objetivo específico

En primer lugar, y de acuerdo al primer objetivo específico que proponía comprender aquellos sentimientos que exteriorizan los músicos al hablar de su trayectoria profesional, destacamos lo que hasta ahora hemos logrado inferir. Comenzaremos

mencionando que las trayectorias difieren unas de otras, por lo que podemos encontrar visiones encontradas acerca de cómo se sienten ellos mismos como músicos profesionales en el medio local. Se repite en los discursos la referencia a momentos en la trayectoria marcados tanto por alegrías como por dificultades. La siguiente cita refleja lo siguiente:

"Pero, yo que sé, hay momentos de alegría, cuando terminas de tocar y sentís el aplauso, eso también te empuja para adelante, vos cuando terminas de tocar y si sabes que lo hiciste bien y sentís que ese aplauso es de verdad, digamos, te lo crees, porque si vos" (Entrevistado 2)

El mismo entrevistado también manifestaba la otra cara de los momentos de alegría y satisfacción de la profesión:

"Como que vuelve, las cosas vuelven pero vuelven bastante después, si tenés la paciencia de esperar ese tiempo yo creo que te puede ir bien, el tema es que claro, pasas momentos en los que no sabes que vas a hacer o te parece que querés largar todo, o donde a veces, yo que sé, no ves un mango también, hay mucho de apostar a ver qué pasa."

Otro entrevistado también se refería a estos momentos de la trayectoria en que la sensación de desamparo e inseguridad se hace presente:

"Por eso, como decíamos, es tan de subida y bajada que bueno, te marcan, tenés recuerdos de esos picos de subida o picos de bajadas, porque ta, uno siempre cuenta las cosas buenas pero por eso, ta, hay momentos que son jodidos ¿no?, eso, si, no llegar a fin de mes o cosas que es muy, es todo el tiempo muy inestable, como que no, nunca te podés descansar viste, hacer un poquito la plancha porque no." (Entrevistado 8)

Esta visión es quizás de las que han representado de forma más clara la otra cara de los momentos, de alegría, es así que observamos que la profesión de los sujetos de estudio está marcada por altibajos, por momentos que ellos estiman como relevantes a lo largo de las narraciones.

"Entonces, siempre cuando tomás esa decisión de dedicarte a la música em, te pasa un poco eso ¿no?, que es, por un lado está buenísimo porque realmente es lo que querés"

hacer, y por otro lado tenés ese poco amparo, esa, ese desamparo que es como bueno ta, tenés un mes un ingreso, al otro, en enero estás muerto." (Entrevista 4)

También se rastrean en las trayectorias algunos hitos o momentos relevantes en los que los entrevistados expresan haberse sentido muy bien o muy alegres por algunos toques, jam sessions, o por haber compartido escenario con músicos de un renombre importante.

"La primera vez que subí y que improvisé me sentí tan libre con lo que estaba haciendo, me sentí que no importa que me equivoque... lo que tienen las jam session es eso, no importa si te equivocás, la equivocación es parte del aprendizaje, hacés lo que sentís en el momento. A veces sale y a veces no sale, pero vos le das. Y ahí fue cuando encontré mi lenguaje propio. Y dije ah esto es lo que yo quiero hacer. Más o menos le venía rascando de afuera, pero cuando lo hice frente a público que no me conocía, fue un impacto grande"(Entrevista 10)

"Después hay un montón de momentos re lindos, de algún músico con el que haya compartido escenario y hay comunicación musical, algún comentario que te hace alguna persona del público. Que venga alguien y te diga... por ejemplo el otro día, se me acerca el sonidista y me dice "se me pone la piel de gallina y me voy a poner a llorar, cuando hiciste tal o cual tema me acordé de que ese tema lo había escuchado" (Entrevista 10)

Aquí podemos inferir que el "otro", el público, los colegas, está presente en algunos de estos momentos que los músicos estiman como importantes, momentos en que reiteradas veces se manifestó su alegría de haberlos vivido. Nos parece necesario aquí mencionar que esta información también es importante para nuestro segundo objetivo específico que integra las definiciones dadas por el "otro" acerca de los músicos de jazz y su profesión, porque es este "otro" que no solamente está presente en aquellos momentos en que el estado de ánimo de los músicos es de alegría, sino que también, y como veremos más adelante, la visión del imaginario colectivo acerca de los músicos de jazz y su profesión también nos permitirá comprender que sensaciones y sentimientos despiertan en los músicos.

"Hay como pequeñas ganancias, este, yo que sé, este, pasas por momentos en donde te empezás a cuestionar cosas con el tema del público, el, ¿no?, este, la respuesta de la

gente, la respuesta de otros músicos(...)el año anterior se festejó el Día del Jazz en el Solís, este, y ahí yo fui a cantar una canción y para mí estuvo buenísimo, fue un tema y ya no más que haya sido el Día del Jazz internacional, que es el 30 de abril, más ir al Solís ¿no?, todo eso que tenía como todo ese entorno(...)tengo ese recuerdo que nunca voy a olvidar, este, yo que sé, oportunidad de ver músicos, de tocar, cantar con músicos determinados, yo que sé, digo, eso es valioso ¿no?, son recuerdos muy lindos." (Entrevista 4)

Otro elemento que nos llamo la atención respecto a la trayectoria fue el componente devocional de la profesión que ejercen, distintos músicos expresaban el amor por lo que hacen, inclusive algunos contaban el momento de tomar la decisión de dedicarse a vivir de la música sabiendo que no era una actividad muy redituable económicamente. Fue por ello que sostuvimos la hipótesis que atribuía el componente vocacional a la profesión del músico. Creemos que en la información recogida existen suficientes elementos para sostener tal hipótesis.

"Claro, es que, bo, para que una cosa que es tan complicada, es tan difícil de hacer un mango, optas por hacerlo, es porque tenés devoción por eso, porque no, no puedes, no puedes ser otra cosa, o sea, querés con mucha fuerza querés ser eso." (Entrevistado 1)

A la pregunta sobre si era verdad la afirmación de que no se podía vivir de la música un entrevistado comentaba lo siguiente:

" Para mí eso es mentira, esa afirmación es mentira, lo que pasa es que tiene que haber un nivel de vocación muy alto porque hay que sacrificarse bastante(...)Hay que entregarse y hay que laburar mucho, no es un trabajo de oficina, en realidad es como una especie de full time y obsesión de uno también, porque yo que sé, yo de repente estoy así en casa y en realidad seguro en lo que más pienso es en la música, aunque esté haciendo cualquier otra cosa, entonces ta, yo que sé. Pero esa afirmación yo la considero errónea, solo que, lo que si diría es: no es tan fácil vivir de la música, no es tan fácil, pero para nada imposible, conozco mucha gente que lo hace" (Entrevista 12)

Creemos que para este objetivo específico si encontramos sentimientos referidos a los distintos momentos vividos a lo largo de la trayectoria, generalmente se recuerdan momentos de alegría pero no escapan a los discursos aquellos momentos que son recordados como grises marcados por dificultades inherentes al ejercicio de su

profesión. Con esta información podemos animarnos a considerar que nuestra hipótesis de trabajo -planteamos que es posible identificar en los discursos acerca de la trayectoria de los sujetos tanto sentimientos de desamparo y desprotección como también de alegría y disfrute- puede no estar muy alejada de los relatos de los sujetos de estudio.

8.2.Segundo objetivo específico

Con este objetivo nos propusimos estudiar cuáles son aquellas emociones y sentimientos que los sujetos manifiestan respecto a las definiciones que el otro da acerca de ellos y de su profesión. De esto pudimos hallar sensaciones que los músicos tenían, lo que imaginaban acerca de cómo es concebida su profesión por parte del imaginario colectivo.

Se reflejó en distintos discursos la creencia que desde el imaginario colectivo se tiene acerca del vivir de la música, no se la concibe quizás como una profesión o como una actividad que permita a la persona vivir de ello.

"Para mí los músicos de jazz son como una cosa que es medio desconocida en muchos puntos, porque el jazz no es algo que lo escuche todo el mundo tampoco entonces, para mí es normal por ejemplo pero porque estoy rodeado de gente que está más o menos en la misma. Pero yo incluso te digo que hay una gran parte de la sociedad que no los tiene en cuenta, ni a los músicos de jazz ni a ningún músico, este, eso de que bueno "vos tocas el contrabajo, ah bueno, ta, ta, ¿y qué más haces?", yo que sé, tengo el, no sé ¿por qué tengo que hacer?" (Entrevista 2)

El entrevistado opina que los músicos de jazz son desconocidos quizás porque el jazz no es escuchado por la mayoría de las personas, sostiene que ellos no son tenidos en cuenta por gran parte de la sociedad, pero que esto también sucede con los músicos en general.

Otro de los entrevistados también refleja esta sensación de desconocimiento que se tiene sobre de los músicos de jazz, como sujetos desconocidos:

"Primero es que no creo que los conozcan, y si los conozcan es como la minoría los músicos de jazz porque, medio nacional, el medio local ta, es como un grupo muy reducido, los jazz, si, los jazzeros ¿cómo lo concibe? Y bueno, creo que los pueden como enmarcar dentro de un grupo de músicos que tiene cierto grado de, de, de

conocimiento que no es, no sé, cómo decir esto(...)Es distinto a, tal vez una música más masiva." (Entrevista 8)

"Y este, y el chiste siempre cuando vas a sacar el pasaporte y para todos lados es eso: "dale, ¿qué sos músico? ", músico, "¿pero de qué vivís?", es el, esa es la frase uruguaya más que en otros lados, porque en otros lados al revés, el músico integra casi que una elite artística y como junto a corrientes, si, a pintores y eso que tienen un lugar muy lindo en la sociedad." (Entrevista 8)

"Habitualmente el músico siempre es considerada una persona media desbolada, que llega tarde, que no cumple con determinados parámetros, se levanta tarde, el tipo se levanta tarde, es un vago. "¿De qué vivís? vos sos músico ¿pero de qué vivís?", no, se puede vivir de la música y siempre si sos determinadamente responsable." (Entrevista 9)

Sobre la profesión del músico se obtuvo la visión de que esta no es redituable económicamente, por otro lado se observa esta misma creencia en el imaginario colectivo sobre poder vivir de la música. A partir de la opinión de los sujetos es una profesión que no cuenta con el prestigio ni el reconocimiento de otras profesiones.

Del músico de jazz se aprecia la visión que tiene de este el imaginario y los músicos. Para el primero se advierte que los músicos de jazz son algo lejano o desconocido. Para los segundos los músicos de jazz son personas que saben y han estudiado mucho de música y por esto son respetados y admirados.

Por otro lado se piensa que desde el Estado no existe una diferenciación en cuanto a la concepción de los músicos (sean estos de jazz o de otro género), algunas opiniones reflejan que no son tenidos en cuenta por este ni por la gente.

De lo mencionado anteriormente podemos inferir que estas definiciones del otro sobre los músicos despiertan en los últimos esa sensación de ser unos desconocidos y hasta extraños. El desamparo del Estado es expresado en múltiples discursos y es otro de los elementos que contribuyen a esa sensación de no estar protegidos, de transitar una trayectoria de subida y bajada en términos de momentos importantes y los estados anímicos que los acompañan.

8.3.Tercer objetivo específico

Con este objetivo propusimos investigar a partir de las narraciones de los sujetos de estudio qué emociones se producen en el público al escuchar la música en las presentaciones en vivo. Distintos relatos nos informaron sobre aquel momento en que los músicos tocan, qué sucede con el público, el famoso "feedback" entre los músicos y este.

Quisiéramos mencionar una cita de un entrevistado que se refería a la emoción que se produce en el público cuando toca una canción, si bien la misma no es jazz, implica una triste historia que conmueve al público, que le despierta emociones intensas.

"Hay un tema que yo lo he estado utilizando mucho que es "Gracias a la vida" de Violeta Parra, y allá en Europa en los shows que tocaba me daban un espacio a mí para que yo tocara ese tema solo con la quena, y había gente que se emocionaba tanto con escuchar el sonido de la quena y la melodía de gracias a la vida que es maravillosa, que hasta yo mismo me impresionaba, de que a través de ese tema y mi ejecución con la quena pudiera llegarle a la gente tan profundamente(...)La quena es como una voz humana, nunca me ha pasado, con el saxo nunca he llegado, con la quena he visto, he mostrado la emoción que hay que, yo tocaba y los muchachos en la orquesta dicen "mira había una persona en el público que lloraba mientras vos tocabas", me gusta tocar ese tema porque me emociona mucho a mí "gracias a la vida que me ha dado tanto", la letra es maravillosa, yo pienso en Violeta Parra, fue una mujer que tuvo un amor no correspondido y se suicidó, es una historia trágica, entonces hay mucha historia alrededor de ese tema, mucha emoción, mucho sentimiento profundo" (Entrevista 14)

Esta última cita sugiere aceptar a priori que se producen emociones tanto en el público como en los músicos cuando ellos están tocando, este discurso fue el que mejor reflejaba esta situación. Durante la misma entrevista también de habló del jazz. de su público, y del escucha de este género, lo que también nos reportó información muy rica para dar respuesta a este objetivo.

"El jazz es para todo aquel que tiene el corazón abierto y la mente libre de prejuicios, que hay que agudizar los oídos, escuchar, es decir, todo depende qué es lo que estás escuchando. Yo creo que no existe nadie que escuchando a Miles Davis no pueda decir "que feo que suena, que feo que suena eso", expresa tanto, tanto amor el tipo cuando toca(...)Los músicos como pueden ser Miles Davis, Stan Getz, eran muy líricos para

tocar, tocaban con el corazón abierto, es decir, cuando vos abrís tu corazón siempre le vas a llegar al prójimo, es imposible no llegarle, al menos que se ponga duro y no quiera que le entres. Pero el que va a escuchar viste, es, todo depende del instrumentista, el intérprete. Pero yo tengo, he tenido durante toda mi vida la suerte de llegarle a la gente a través de la música, para mí la música no tiene sentido si no estás expresando algo, la mayor expresión es amor a través de la música, buena energía, buenos sentimientos, buen equilibrio." (Entrevista 14)

El entrevistado habla de amor, de una emoción quizás más compleja, el abrir el corazón para llegar al prójimo, estar libre de prejuicios y así dejar que la música le transmita a uno mismo esa "buena energía" y "buenos sentimientos".

Continuando con esa comunicación que se da entre la música y el escucha, entre los músicos y el público en la situación del toque en vivo, con las sensaciones que despiertan los distintos tipos de música en los individuos. Respecto a esto uno de los entrevistados nos mencionaba algo sumamente interesante:

"La comunicación del artista con el público me parece que y es lo que yo miro mucho(...)pero es la conexión con el público, a qué nivel las está haciendo, es el nivel que en el yoga se habla de los chacras se hace la conexión a este nivel o a este nivel o a este nivel (señala a distintos niveles del cuerpo), si es una conexión visceral que es más bien de movimiento, de bailar, como es solo por el baile como hacen muchos artistas los chiquitun chiquitun son solo por el baile porque no creo que sean por otra cosa, o si es una conexión más emocional , o una conexión más cerebral. Yo que sé, los trovadores como Silvio Rodríguez, Joan Manuel Serrat tienen letras que son más bien mentales, son más bien cerebrales, son más bien descriptivas, no apelan tanto a la emoción sino a la figuración mental de las cosas. Después tenés cantantes tipo romántico internacional, bolero, pop, bueno el jazz también tiene eso que apela a esto, apelan al sentir, a la emoción, a la emotividad, a lo que estás sintiendo, el blues apela a la tristeza, yo que sé, después tenés canciones románticas en el jazz incluso como (menciona el nombre de dos canciones) que son super enamoradas, también se habla de la soledad se habla mucho de perder un amor en el bolero. O sea, son músicas que apelan a distintos tipos de comunicación con el que escucha y depende de lo que vos estés buscando también ¿no?, como artista, lo mismo pasa con todos los artes." (Entrevista 10)

Nos resulta interesante esta distinción de los niveles en los que se conectan gente y música, aquí el entrevistado señala que se puede producir a nivel visceral, cerebral o sentimental. A nivel visceral aquellas músicas que nos hacen bailar y movernos, a nivel cerebral aquellas que las letras son más bien descriptivas "a la figuración mental de las cosas", y a nivel emocional las que apelan al sentir del sujeto. Este último tipo de conexión sería aquella que se comunica con el escucha y busca la emoción, pudiendo ser la tristeza y el amor algunas de estas emociones.

Respecto al público que asiste a estas presentaciones de los músicos se repite una valoración positiva del mismo:

"El público me parece extraordinario, hay un público que en la época mía cuando yo viví aquí no existía, un público que se podría decir que tiene la curiosidad y el respeto, y valorarlo de una manera bastante sorprendente para mí es las cualidades de los músicos de jazz, estoy muy, muy impresionado y muy este, muy feliz de que sea sí. Se ve en el Hot Club que va mucha gente joven, joven, claro, van pibes de dieciocho años a escuchar jazz porque les gusta, yo los veo que disfrutan lo que están escuchando, y eso es de gran valor." (Entrevista 14)

El disfrute de los escuchas de jazz que asisten a las presentaciones del Hot Club, esto nos sugiere que transmite una sensación de alegría y disfrute al público que asiste a las puestas en escena de los grupos de jazz. Esto es de suma importancia para nosotros ya que en el presente objetivo nos preguntamos por las emociones que transmite al público que asiste a las presentaciones de los músicos de jazz.

En la línea de este objetivo de las emociones y sentimientos que se producen en el público (también en el escucha) citamos otro discurso de un entrevistado que nos cuenta un poco sobre la emoción de escuchar determinadas músicas y escuchar jazz:

"Yo arranqué escuchando eso viste, los Redondos, está buenísimo, hace veinte años que no escucho un disco de los redondos pero me traen esa emoción de cuando lo sentía por primera vez con los Doors, que también, fue la banda que me movilizaba viste, escuchaba todo el día y eso fue lo que me hizo empezar a estudiar música. Pero hoy no escucho más eso porque ya descubrí el truco, ya sé lo que me emociona pero ya ahora me emocionan otras cosas, entonces quedará ahí un recuerdo lindo pero ta, por otro lado." (Entrevista 11)

Nos comenta con la música que escuchaba antes se emocionaba, pero ya sabe el por qué de esa emoción, el truco, mientras que el jazz es hoy en día lo que emociona (como escucha) a este entrevistado.

"Sin duda hay algo del jazz que capaz es como un capítulo para los músicos, todo el tema de lo que está sucediendo analíticamente, pero después hay algo de escucha y de gusto, y de la emoción que le transmite a las personas cuando lo escuchan, que, que se transmite igual que en otras músicas, entonces, no es cierta la premisa, porque sino solamente los músicos estarían escuchando jazz y no es así." (Entrevista 11)

En estas frases el entrevistado se extiende un poco más en explicar a nivel emocional el tema de la escucha de la música, es algo que se transmite igual que en otras músicas. El entrevistado decía que la premisa no era cierta respecto a la pregunta que le habíamos realizado: ¿El jazz es para gente culta?

Esa pregunta nos dió un abanico de explicaciones en las cuales el componente emocional de quien escucha se reitera en los discursos. Nos animamos a afirmar que es fundamental ese componente emocional en la música, el transmitir algo en quienes la escuchan. Otra de las respuestas a esta pregunta nos informaba algo sobre este componente:

"Algo, a ver, los niños chicos, a veces yo me emocionaba y aparentemente era muy chiquita como para ser culta, muy, muy, muy chiquita y escuchaba melodías de jazz, de tangos o clásico y me emocionaba a morir, hasta las lágrimas(...)Es una cuestión, te mueve o no te mueve, la emoción está o no está, es lo más difícil para mí para un músico, la tarea más difícil del músico es ver que del otro lado pasó algo, si no pasó nada, mmmm, ¿sos profesional? Bueno si, podés serlo pero ese día estabas frío, estabas preocupado porque tenías a tu hijo internado, que nos pasa a todos." (Entrevista 18)

De aquí rescatamos eso que "mueve" al oyente, si le transmite una emoción o no, y el desafío para el músico de concretar esa transmisión al oyente, de que pase ese "algo" del otro lado del escenario. Como en cualquier otra profesión también se pueden tener distintos estados de ánimo a la hora de trabajar y estar presente en determinadas ocasiones:

"Nos pasa a todos de a veces estar trabajando porque, tocando, seas médico, seas músico, que estás ahí in situ y estás acá con algo que está pasando, capaz que a veces

transmitís más porque estás triste y sensible, creo que lo crucial es transmitir al público, sea uno o sean mil." (Entrevista 18)

Finalizamos esta revisión de las líneas de análisis mencionando esta importancia de la emoción en la música para el oyente, transmitirle algo que lo movilice a ese nivel es de crucial importancia para nuestros sujetos de estudio.

Bibliografía

- Adorno, Theodor (2008): "Crítica de la cultura y sociedad", Ediciones Akal, Madrid.
- Blumer, Herbert (1982); *"El Interaccionismo Simbólico: Perspectiva y método"* Hora, S.A, Barcelona.
- de la Garza, Enrique (2009): "Hacia un concepto ampliado de trabajo" en "Trabajo, empleo, calificaciones profesionales, relaciones de trabajo e identidades laborales" / compilado por Julio César Neffa ; Enrique de la Garza Toledo ; Leticia Muñiz Terra. - 1a ed. - Buenos Aires : Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - CLACSO : CAICYT, 2009. (Grupos de trabajo de CLACSO)
- Frith, Simon (2001) *"Hacia una estética de la música popular"* en "Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología", Coord Francisco Cruces Villalobos
- Goffman, Erving (1997), *"La presentación de la persona en la vida cotidiana"*, Amorrortu Ediciones, Buenos Aires, Argentina.
- Muntanyola, Belli, (2014), *"Emociones y música en movimiento. Discursos cruzados en una compañía de danza"*
- Sautu, Ruth (2003): "Todo es teoría: objetivos y métodos de investigación". - la ed. - Buenos Aires : Lumiere
- Simmel, Georg, (2003), *"Estudios psicológicos y etnológicos sobre música"*. Cap 1. Editorial Gorla, Buenos Aires.

