

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

RONNER URBINA

FORMACIÓN DE VIOLINISTAS
PROFESIONALES DENTRO DE PROYECTOS SOCIALES:
Un análisis comparativo entre las experiencias formativas de cuatro violinistas
profesionales dentro de El Sistema.

PORTO ALEGRE
2024

RONNER JOSE URBINA CUBILLAN

FORMACIÓN DE VIOLINISTAS

PROFESIONALES DENTRO DE PROYECTOS SOCIALES:

Un análisis comparativo entre las experiencias formativas de cuatro violinistas profesionales dentro de El Sistema.

Tesis presentada al *Programa de Pós-Graduação em Música* de la *Universidade Federal do Rio Grande do Sul* como parte de los requisitos para obtención del título de Doctor en Música, área de especialización: Prácticas Interpretativas – Violín.

Orientación: Prof.^a Dr.^a Cristina Caparelli Gerling

Co-orientación: Prof. Dr. Fredi Gerling

PORTO ALEGRE – RS

2024

CIP - Catalogação na Publicação

Urbina, Ronner
FORMACIÓN DE VIOLINISTAS PROFESIONALES DENTRO DE
PROYECTOS SOCIALES: Un análisis comparativo entre las
experiencias formativas de cuatro violinistas
profesionales dentro de El Sistema / Ronner Urbina. --
2024.
201 f.
Orientadora: Cristina Caparelli Gerling.

Coorientador: Fredi Gerling.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. El Sistema. 2. formación violinística. 3.
proyectos sociales. 4. experiencia formativa. 5.
violin. I. Caparelli Gerling, Cristina, orient. II.
Gerling, Fredi, coorient. III. Título.

RONNER JOSE URBINA CUBILLAN

FORMACIÓN DE VIOLINISTAS

PROFESIONALES DENTRO DE PROYECTOS SOCIALES:

Un análisis comparativo entre las experiencias formativas de cuatro violinistas
profesionales dentro de El Sistema

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Música, área de concentração: Práticas Interpretativas – Violino.

Aprovada em 26 de fevereiro de 2024.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Cristina Maria Caparelli Gerling – UFRGS
(Orientadora e presidente da banca)

Prof. Dr. Daniel Wolff – UFRGS

Prof.^a Dr.^a Débora Borges da Silva – UFAL

Prof. Dr. Edson Queiroz de Andrade – UFMG

*Con amor a Anna, Noah y Santiago, sueño
para ustedes un mundo que tenga más
música y menos guerras.*

AGRADECIMIENTOS

A Dios, en primer lugar, gracias por haber puesto este sueño en mi corazón y haberme ayudado a cumplirlo hasta aquí. Reconozco que mi historia no sería nada sin tu mano, tu amor, guía y cuidado. Todo te lo debo a ti.

A Fiore, las palabras no alcanzarían para agradecer tu gran paciencia, esfuerzo y apoyo mi amor, gracias por acompañarme en mis proyectos sin importar donde, cuando o cuan locos sean. Este logro también es tuyo.

A mami y papi, gracias por todo su esfuerzo, ha valido la pena. Ustedes han entregado su vida para ayudar a construir la nuestra ¡gracias! Especialmente a ti mami, por tu voluntad incansable que nunca se rindió y nos dejó este regalo de la música a mí y a toda la familia.

A mis hermanos y cuñadas, por el gran apoyo y respaldo aún a la distancia.

A mis orientadores Prof.^a Cristina e Prof. Fredi, sus consejos, guías, enseñanzas, paciencia y confianza fueron indispensables, no imaginan cuanto aprendí y sigo aprendiendo de ustedes, de la dedicación y la mística incansable que los caracteriza ¡Infinitas gracias!

A la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por haberme proveído la beca de estudio que posibilitó la realización de esta investigación por 4 años y me permitió la conclusión de este trabajo.

A todos los profesores del PPGMUS/UFRGS que me instruyeron, apoyaron y desafiaron durante mis estudios, sus aportes musicales, académicos y científicos siguen inspirándome.

A los participantes de esta investigación, quienes con gentileza y desinterés compartieron sus experiencias y vivencias conmigo y permitieron así que este trabajo fuese posible. Gracias por la confianza.

A todos aquellos que de una u otra manera han sido de apoyo durante estos últimos 5 años en Brasil, solo puedo expresar mi profunda gratitud.

“What is it that drives people to undertake research? Often, they are motivated by a desire to address long-standing interests or [...] issues that have arisen in their personal or professional lives that they find themselves thinking about, trying to understand, critiquing, or seeking to change”
WILLIAMON et al, 2021.

RESUMEN

La formación de violinistas de competencia profesional en proyectos sociales, como El Sistema de Orquestas Venezolano, constituye un ámbito poco explorado en la literatura académica. Tras una revisión exhaustiva, se observa que algunos autores señalan una carencia de estudios que aborden de primera mano la experiencia de los participantes en este contexto, así como investigaciones que analicen la trayectoria formativa más allá del núcleo. Esta investigación tiene como objetivo describir y analizar los factores que influyeron en la formación de cuatro violinistas ex-integrantes de El Sistema, quienes actualmente ejercen profesionalmente en orquestas y agrupaciones de cámara en diferentes partes del mundo. Adoptando un enfoque cualitativo y empleando el estudio de caso colectivo como estrategia, se llevó a cabo la selección del grupo, inicialmente conformado por tres participantes. Luego, la inclusión posterior del autor como cuarto participante se fundamentó en su propia trayectoria formativa dentro del proyecto y la influencia potencial de esa experiencia en la interpretación, análisis y exposición de los resultados. Para la recolección de datos en este ámbito, se utilizó la entrevista semiestructurada como instrumento, permitiendo la captura de la riqueza y complejidad de la experiencia de los participantes desde su propia perspectiva. Posteriormente, se aplicó el Análisis Fenomenológico Interpretativo (IPA, por sus siglas en inglés) utilizando el software *Quirkos* para analizar los resultados y generar una lista de ejes temáticos principales derivados de las entrevistas. Este análisis proporcionó una visión completa de la formación violinística de los participantes, tanto dentro como fuera del núcleo. Los resultados resaltaron elementos comunes fundamentales en la formación violinística de los participantes, que visan servir como referencia para otras experiencias formativas. A su vez, nos hacen argumentar sobre la naturaleza multifacética y dinámica de este proceso formativo, que se adapta a las necesidades, realidades y disponibilidad de profesores en cada región.

Palabras clave: El Sistema; formación violinística; proyectos sociales; experiencia formativa.

ABSTRACT

The training of professionally competent violinists within social projects, such as the Venezuelan El Sistema, constitutes a scarcely explored area in academic literature. Following an exhaustive review, it is noted that some authors have pointed out a lack of studies addressing firsthand the participants' experiences in this context, as well as investigations that analyze the formative trajectory beyond the *núcleo*. This research aims to describe and analyze the factors that influenced the violinistic training of four former members of El Sistema, who are currently performing professionally in orchestras and chamber ensembles worldwide. Adopting a qualitative approach and employing the collective case study as a strategy, the participant group was selected, initially comprised of three participants. Later, the subsequent inclusion of the author as the fourth participant was grounded in their formative trajectory within the project and the potential influence of that experience on the interpretation, analysis, and presentation of the results. For data collection in this context, the semi-structured interview was used as an instrument, allowing us to capture the richness and complexity of participants' experiences from their perspectives. Subsequently, the Interpretative Phenomenological Analysis (IPA) was applied using the Quirkos software to analyze the results, ultimately generating a list of main thematic axes derived from the interviews. This analysis provided a comprehensive view of the participants' violinistic training, both within and beyond the *núcleo*. The results highlighted common fundamental elements in the violinistic training of the participants, aspiring to serve as a reference for other formative experiences. Simultaneously, they prompt an argument about the multifaceted and dynamic nature of this formative process, adapting to the needs, realities, and availability of teachers in each region.

Keywords: El Sistema; violin training; social projects; formative experience.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Pirámide de estratificación de los distintos niveles de formación orquestal y coral según VERHAGEN et al (2016)	36
Figura 2 - Estructuración de la entrevista.....	51
Figura 3 - Captura de pantalla del análisis IPA en Quirkos	57
Figura 4 - Filtro por tema y agrupamiento de estos en Quirkos.....	58
Figura 5 - Resumen de citas por participante y por tema en Quirkos.....	59
Figura 6 - Nube de Palabras de términos más repetidos en las entrevistas	61
Figura 7 - Mapa de conexiones entre términos, entrevista y participantes (infranodus.com) .	62

LISTA DE TABLAS

Tabla 1 - Organización de temas emergentes	60
Tabla 2 - Definición final de los Ejes temáticos principales	64
Tabla 3 - Frecuencia y tipos de ensayos semanales (SANGLIMBENI, 2001, p.45-48)	78

ESQUEMA

1. INTRODUCCIÓN	14
1.1 Justificación	18
1.2 Planteamiento del problema	19
1.3 Objetivos	22
1.3.1 Objetivo General.....	22
1.3.2 Objetivos Específicos	22
2. REVISIÓN DE LITERATURA	24
2.1 El Sistema	24
2.1.1 Historia, origen y financiamiento.	24
2.1.2 José Antonio Abreu	30
2.1.3 Propuesta educativa de El Sistema.	33
2.1.3.1 <i>¿Método o modelo?</i>	33
1.1.1.1 <i>Estratificación de los distintos niveles de formación</i>	35
2.1.4 Las Orquestas	39
2.1.4.1 <i>Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela</i>	39
2.1.4.2 <i>Sinfónica Nacional Infantil de Venezuela</i>	41
2.1.4.3 <i>Orquesta Sinfónica Teresa Carreño</i>	41
2.1.5 La enseñanza del violín dentro de El Sistema	42
2.1.6 Entre la apología y la crítica: Diálogos y desencuentros entre las dos perspectivas más predominantes dentro de la literatura.	44
3. METODOLOGÍA	48
3.1 Elección metodológica.	48
3.2 Estrategia metodológica.	49
3.3 Selección y diseño del instrumento de recolección de datos	50
3.4 Criterios de la selección de los participantes	52
3.5 Consideraciones Éticas	53
3.6 Procedimiento y análisis de los datos	54

3.6.1	Captura y transcripción de las entrevistas.	54
3.6.2	Análisis de los datos	55
3.6.2.1	<i>Definiendo los ejes temáticos principales</i>	59
4.	RESULTADOS Y DISCUSIONES	66
4.1	Reseña resumida de los participantes	66
4.1.1	Participante 1 (P1)	66
4.1.2	Participante 2 (P2)	66
4.1.3	Participante 3 (P3)	67
4.2	El Sistema	67
4.2.1	El Sistema, una estructura cambiante.	67
4.2.2	El Sistema como modelo	73
4.2.2.1	<i>La orquesta como centro</i>	73
4.2.2.2	<i>Las Orquestas del Núcleo</i>	79
4.2.2.3	<i>Selecciones Nacionales</i>	82
4.2.3	La formación en El Sistema	85
4.2.3.1	<i>Clases colectivas vs. Clases individuales</i>	85
4.2.3.2	<i>Teoría musical complementaria</i>	89
4.2.3.3	<i>Mas allá del núcleo</i>	95
4.2.4	El Violín en El Sistema	96
4.2.4.1	<i>Formación Técnica</i>	97
4.2.4.2	<i>Academia Latinoamericana de Violín</i>	99
4.2.4.3	<i>Caminos alternativos</i>	104
4.2.5	Acceso a la información como una clave fundamental	106
4.2.6	Otros factores decisivos	108
4.2.6.1	<i>El papel de los padres</i>	108
4.2.6.2	<i>El papel del alumno</i>	109
4.2.7	El efecto de El Sistema	110
	CONCLUSIONES	114
	REFERENCIAS	118
	APÉNDICES	123
	APÉNDICE I – Guía de entrevista semiestructurada	123

APÉNDICE II – Hoja de información del participante.....	126
APÉNDICE III – Formulario de consentimiento	129
APÉNDICE IV - Transcripción de las entrevistas	130
A. Entrevista Participante 1 (P1)	130
B. Entrevista Participante 2 (P2)	158
C. Entrevista Participante 3 (P3)	180

1. INTRODUCCIÓN

1. INTRODUCCIÓN

Durante los últimos años hemos experimentado el ascenso de proyectos sociales basados en “El Sistema” o la “Fundación del Estado para el Sistema de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela (FESNOJIV)”, nombre que esta institución esgrimía hasta que a principio de la década pasada fue rebautizada por el gobierno de Venezuela con el nombre de Fundación Musical Simón Bolívar. El Sistema es un proyecto social originado en Venezuela, que desde 1975 y de la mano de su hoy fallecido fundador José Antonio Abreu, viene proponiendo la música como herramienta de transformación y dignificación social. Hoy en día, gracias a su extraordinario éxito reconocido internacionalmente por más de una década, inspira decenas de proyectos en más de 60 países (EL SISTEMA, 2021:1). Y aunque el reconocimiento internacional a la labor musical de El Sistema en la última década ha sido notorio, este proyecto es etiquetado por muchos, incluyendo la propia línea editorial y de comunicación de El Sistema, como un proyecto cuyo objetivo va más allá de lo técnico/musical, uno que persigue demostrar la eficacia de la música como herramienta social (ver ABREU, 2021:1; EL SISTEMA, 2021:1; TUNSTALL, 2012).

A pesar de lo mucho que se ha escrito y se escribe analizando el trasfondo e impacto de este proyecto desde el punto de vista sociológico, el porcentaje que podemos encontrar de estudios enfocados en estudiar, analizar y describir los métodos y herramientas usadas en El Sistema en lo que refiere específicamente a la formación de instrumentistas de cuerdas es pequeño. Y aunque obviamente el objetivo fundamental de programas de este tipo apunta a resultados de integración y transformación social del individuo usando la ejecución musical como un medio para alcanzar ese resultado, El Sistema también ha tenido notables resultados musicales. Si lo observamos desde el ámbito colectivo, podríamos citar como ejemplo la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, así como también tendríamos que resaltar casos individuales como el de Gustavo Dudamel, Édicson Ruiz y docenas más, que aun sin tener trayectorias internacionales tan notables como los dos anteriores, han alcanzado un alto nivel de ejecución y desempeño en sus instrumentos, lo que los hace profesionales muy competitivos y deseados a nivel internacional.

Me gustaría iniciar este trabajo contextualizando el papel de El Sistema en mi carrera. Desde muy pequeño comencé dentro de este proyecto, recibiendo clases de violín y tocando en la orquesta infantil del núcleo en mi ciudad natal, Maracaibo. Fue a través de El Sistema que

recibí mi formación musical inicial, tanto instrumental como teórica. Este hecho constituye hasta hoy la base de mi aprendizaje musical. Por los siguientes años recorrí por cada etapa que El Sistema ofrecía, pasando por orquestas infantiles, juveniles, hasta llegar a ser Concertino de la selección regional de mi estado: la Orquesta de la Juventud Zuliana Rafael Urdaneta; e inclusive, pasando a formar parte en el 2008 de la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela como violinista invitado recurrente. Ese mismo año fui aceptado en la *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim* (Universidad para la Música y las Artes Escénicas de Mannheim) en Alemania, donde continué mis estudios de violín, para luego retornar a Venezuela durante el 2014 y el 2015 como director del Conservatorio de Música José Luís Paz y el Núcleo Maracaibo Centro. Estando así al frente de la coordinación general del conservatorio y el núcleo donde había comenzado mis estudios veinte años atrás (ver EL SISTEMA, 2018).

Sin embargo, después de haber sido formado dentro de un proyecto social como El Sistema y haber, posteriormente, continuado mi formación dentro de cánones más tradicionales como lo son los de la escuela tradicional centroeuropea, se generó un creciente interés en mí en lo que refiere al contraste en el abordaje de los procesos y herramientas pedagógicas que elaboran ambas propuestas. Tanto la más tradicional y conocida, como la aparentemente novedosa y revolucionaria propuesta de El Sistema: sus similitudes y diferencias; puntos de convergencia y divergencias; virtudes y carencias; son temas que me generan curiosidad y han despertado en mí una búsqueda por elaborar y definir dichas características, llevándome a escrutar, hasta ahora de manera no sistemática, en el hecho formativo de los violinistas dentro de proyectos sociales de este tipo. Y si bien la diversidad de repertorio y estrategias pedagógicas son propias de la enseñanza del violín, la variedad de escuelas y tradiciones en cuanto a la visión y concepción de la técnica del instrumento han ido poco a poco borrando sus fronteras y se han ido decantando en conceptos más generalizados y ampliamente adaptados, perdiendo así lentamente sus características distintivas individuales en algunos casos, y en otros, enriqueciendo su enfoque y maneras de abordaje a los asuntos técnicos e interpretativos. Hace poco menos de medio siglo atrás era posible reconocer a algún interprete solo con escuchar su firma sonora, e incluso entrever y hacer conjeturas en cuanto a la escuela a la que los mismos eran provenientes. Hoy en día podemos afirmar que “los métodos modernos de comunicación y viaje han afectado la enseñanza del violín en los últimos 25-30 años” (MASIN, G., 2012, p.1) y aunque sin duda aún encontramos diferencias en las maneras de abordar la enseñanza del instrumento, los resultados son cada vez más difíciles de diferenciar.

Mi intención, entonces, no persigue eliminar esas diferencias propias y necesarias de la actividad pedagógica e interpretativa del instrumento dentro de proyectos como El Sistema, sino al contrario: analizarlas, estudiarlas e intentar definir las corrientes de influencia más dominantes dentro de los modelos que de manera clara se han erigido como métodos de enseñanza del violín dentro de ese proyecto. Proyecto que a su vez se desarrolla dentro de un contexto latinoamericano, marcado históricamente por la fusión e integración de diferentes culturas y enriquecido por la pujante corriente de la globalización en el siglo XXI. De esta curiosidad nace este proyecto de investigación, que aspiraba, al principio de este doctorado, descubrir y profundizar acerca de los métodos técnicos de la formación violinística dentro de El Sistema, pero que al estar expuesto de manera detenida a la literatura se fue redefiniendo de una forma nueva. Y es que al analizar la literatura nos damos cuenta de que: primero, hay muy pocas investigaciones que aborden el tema específico del violín dentro de ese proyecto, o cualquier proyecto social para este efecto; y segundo, que ninguno de esos proyectos explora el tema basado directamente en la experiencia de sus protagonistas, desde una perspectiva que respondiese más a una curiosidad técnica y pedagógica y no como un estudio social.

De la anterior reflexión nació la pregunta que ha servido como motor de este trabajo: **¿Cómo podríamos entender el modelo de El Sistema como base para la formación de violinistas de competencia profesional dentro de proyectos sociales?** Y para intentar responderla propongo que nos embarquemos en un estudio comparativo entre las experiencias formativas de algunos de sus ex-integrantes violinistas que hoy son destacados músicos ejerciendo profesionalmente en orquestas y agrupaciones de cámara alrededor del mundo. Lo que nos permitirá, en última instancia, tener como resultado un testimonio escrito que recoja las características, comunes o no, en sus experiencias. Que señale las ventajas y desventajas que se pudieron encontrar dentro de su formación e intente evaluar los factores que fueron decisivos en su éxito como profesionales dentro del campo laboral. Generando de esta forma un material de referencia que podría ser usado tanto como base para futuras investigaciones, como también para mejorar nuestra comprensión sobre la formación de músicos profesionales en proyectos de este tipo y ayudarnos así a identificar las características y elementos que fueron fundamentales en la formación de violinistas de competencia profesional dentro de un proyecto de tanta relevancia como El Sistema de Orquestas de Venezuela.

EL SISTEMA

Registrada originalmente como la *Fundación del Estado para el Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela* o por sus siglas FESNOJIV es un proyecto que fue iniciado en 1975 y que desde el año 1979 obtiene el reconocimiento oficial del estado Venezolano como un programa de acción social y como una política pública en Venezuela “que se ha ido profundizando a través de la implementación de programas dirigidos al rescate de la niñez y juventud venezolana” a través de la música (MENDEZ apud ROMERO, 2016). El nombre “El Sistema” al contrario de lo que se podría pensar, no hace referencia directamente a la estructura de un sistema en el más puro sentido de la palabra, sino a una forma corta de referirse al “Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela”.

En sus inicios al tratarse de la primera Orquesta Infantil / Juvenil del país, este proyecto era llamado como “La Orquesta” pero con el pasar de los años, y en vista al exponencial crecimiento que comenzó a experimentar, el término “El Sistema” fue tomando lugar, hasta volverse la forma de llamar a este proyecto, que más allá de tratarse de un sistema rígido y definidamente estructurado, es una entidad flexible, multiforme, cambiante y con una especial capacidad de adaptación a los lugares, personas y desafíos propios de cada ciudad, comunidad y núcleo, como lo definía su propio fundador: “El Sistema es una estructura dinámica” (ABREU, 2013:2). Lo interesante es que, a pesar de esta flexibilidad, cuenta con una propuesta definida de modelo de formación orquestal, que ha sido la firma clara de su resultado.

En los últimos casi 30 años El Sistema vivió un boom internacional, debido principalmente al éxito de la, en su momento, Orquesta Infantil de Venezuela; que gracias a la inversión gubernamental tomó los escenarios mundiales y se volvió la bandera del desarrollo cultural del país. La novel orquesta, generaba vehementes muestras de aceptación en todos los escenarios que participaba en los continentes europeo, americano, asiático, se convirtió en la referencia entre las orquestas infantiles del mundo y colocó a El Sistema en la vista de países conocidos por su profunda tradición musical sinfónica. Unos años más tarde, esa generación de la famosa orquesta infantil pasó a convertirse en la “Orquesta Sinfónica de la Juventud Venezolana Simón Bolívar” dirigido por el entonces joven Gustavo Dudamel, convirtiéndose en la primera década del 2000 en la orquesta joven profesional que sin duda le gano a El Sistema su exposición y fama mundial, volviendo la mirada del mundo a la estructura que había

permitido que una orquesta tan joven ostentara un nivel de ejecución tan alto. Esto lo podemos observar a través del siguiente fragmento de Sarrouy (2017):

Desde el 2004 El Sistema se beneficia de un reconocimiento internacional gracias a un conjunto de factores. Es el año en el cual Gustavo Dudamel gana el premio internacional Mahler para jóvenes directores de orquestas. Pasa a ser “bendecido” por grandes directores como Claudio Abbado y Daniel Barenboim. Este también es un premio que refuerza la orquesta dirigida por Dudamel, la Orquesta Simón Bolívar B. Tiene éxito en todos los escenarios que pisa. El estilo no ortodoxo, pero de calidad que tiene la orquesta y su director, fascinan. Paralelamente, la comunicación y la *media* siempre hicieron parte de los triunfos de El Sistema. En 2006 es estrenado el documental *Tocar y Luchar*, el eslogan de El Sistema (Arvelo 2006) (SARROUY, 2017, p.10, traducción nuestra).¹

Sarrouy señala algunos factores que fueron decisivos en el aumento de la exposición y divulgación de El Sistema como un proyecto social con resultados musicales extraordinarios, que se evidenciaba a través de su orquesta bandera: la Orquesta Sinfónica de la Juventud Venezolana Simón Bolívar. Orquesta que desde entonces conquistó los más grandes escenarios y festivales del mundo, ganando así el favor del público y de la crítica internacional, hecho que hizo volcar la atención del mundo hacia El Sistema.

1.1 Justificación

Según cifras proporcionadas por Fundamusical Simón Bolívar², encontramos por lo menos 86 proyectos sociales reconocidos oficialmente como inspirados por El Sistema, los cuales representan 43 países del mundo (EL SISTEMA, 2023:2). A pesar de la efervescente popularidad de tales proyectos y aunque el tema ha inspirado docenas de artículos, disertaciones y tesis con un trasfondo de análisis pedagógico, sociológico, filosófico y hasta político, por ahora no existen muchas investigaciones que concretamente se encarguen de describir los aportes, bases técnicas y aproximaciones pedagógicas que dan forma al modelo de enseñanza de instrumentos de cuerda, específicamente el violín, dentro de El Sistema; y aún más allá, la

¹ Traducido del texto original: “Desde 2004 que o El Sistema beneficia de um reconhecimento internacional graças a um conjunto de fatores. É o ano em que Gustavo Dudamel ganha o prêmio internacional Mahler para jovens chefes de orquestras. Passa a ser “abençoadado” por grandes Maestros tais como Claudio Abbado e Daniel Barenboim. É também um prêmio que reforça a orquestra dirigida por Dudamel, a Orquestra Simón Bolívar B. Têm sucesso em todos os palcos que pisam. O estilo não ortodoxo, mas de qualidade que têm a orquestra e o seu chefe, fascinam. Em paralelo, a comunicação e os *media* sempre fez parte dos trunfos do El Sistema. Em 2006 é estreado o documentário *Tocar & Luchar*, o slogan do El Sistema (Arvelo 2006)” (SARROUY, 2017, p.10)

² Forma corta de referirse a la “Fundación Musical Simón Bolívar”

consecución de aquellos integrantes que luego de ser influenciados directamente por estos proyectos deciden dedicarse al estudio de la música profesionalmente.

Mi motivación para realizar esta investigación surge del contraste entre mi experiencia como alumno e integrante de El Sistema y luego como profesor y responsable de la dirección de uno de los conservatorios/núcleos más grandes de este, en el occidente del país: el Conservatorio José Luis Paz, sede a su vez del Núcleo Maracaibo Centro, en el estado Zulia, Venezuela. Donde estando a cargo del desarrollo y planeamiento de las diferentes cátedras y orquestas; y participando en el diseño programático junto a decenas de profesores, pude constatar la diversidad de métodos y la falta de unificación en cuanto a las formas, programas, herramientas técnicas y pedagógicas aplicadas en la enseñanza de los jóvenes músicos. Esta diversidad despertó en mi un interés por conocer más acerca de dichas estructuras propuestas dentro de El Sistema, específicamente dentro de la educación formal de los violinistas. E inspirado por la realidad que expone Sarrouy (2017, p. 11) en su tesis, donde señala que existe un “déficit” en la literatura en lo que respecta a la palabra de los actores que constituyen los núcleos en Venezuela; y Creech et al (2016) quienes exponen, basados en una extensa revisión de literatura, la carencia de investigaciones que reflejen la trayectoria de los participantes de El Sistema luego de dejar el núcleo; fui alentado a que esta exploración fuese hecha a través de los ojos de sus propios protagonistas. Esta investigación apunta entonces a brindar un marco teórico, contextual y experiencial definido, que nos ayude a aproximarnos mejor a un entendimiento de El Sistema como base para la formación de violinistas de competencia profesional dentro de proyectos sociales. Y que nos permita así definir conceptos que faciliten a profesores y futuros investigadores un punto de partida al momento de comprender conceptualmente las propuestas, herramientas técnicas y pedagógicas que El Sistema propone en la formación violinística profesional; la filosofía musical que se encuentra detrás de las mismas y finalmente que nos permita plantear teorías que ayuden a comprender el fenómeno y sus bases, de manera que faciliten su posible reproducción en otros escenarios.

1.2 Planteamiento del problema

Para entender un problema, tenemos primero que estar familiarizados con su contexto. El aumento de proyectos sociales inspirados por El Sistema en el mundo, especialmente en Latinoamérica, augura tener un efecto similar al evidenciado en Venezuela, donde el incremento exponencial de los involucrados en dicho programa generó “un gran crecimiento en

la cantidad de jóvenes interesados en continuar estudios de música en niveles medios y universitarios” (SALTRÓN, J., 2016, p. 1). Dada la alta tasa de crecimiento de estos proyectos, estos mismos jóvenes se convierten, en un plazo corto/medio, en los tutores de los nuevos integrantes y al mismo tiempo en los nuevos ingresos de las orquestas de su entorno. Este sistema de retroalimentación educativa lo expone TAMAYO, R. (2018) cuando explica que: dentro de El Sistema “la forma de educar no es el típico proceso de enseñar y entender, sino que, en este caso, el sistema de educación sirve como una especie de espiral, donde al alumno no solo es alimentado de conocimientos musicales, también es formado para saber cómo él mismo puede enseñar lo aprendido a otras personas”.

Este escenario devela algunos retos, uno de ellos es: ¿Como asegurar la formación y el flujo de información a los jóvenes que entran a esa “espiral” educativa? Porque, a pesar de tratarse de un proyecto que inicialmente tiene un perfil de transformación social, persigue también resultados musicales que deben ir en aumento al mismo tiempo que los estudiantes avanzan más y más dentro de su estructura y van ascendiendo a etapas que demandan un mayor cuidado en su desarrollo técnico y pedagógico. Es en medio de este contexto que se plantea la realidad de los últimos años, donde la alta demanda de profesores superó ampliamente la oferta de los mismo y que gracias a la ya conocida difícil situación sociopolítica y económica que ha atravesado Venezuela en los últimos años, se ha agudizado, ya que El Sistema no ha sido exento de sufrir bajas importantes en sus filas de profesores e integrantes a causa de la emigración colectiva por la cual ha atravesado el país en la última década.

Estos factores son parte de las razones por lo cual cada vez más, nóveles violinistas son designados con la responsabilidad de instruir a aquellos aún más jóvenes, sin un entrenamiento pedagógico previo y en la mayoría de los casos con vacíos de información técnica, interpretativa y aún de metodología importantes. Esta situación es expuesta por el maestro J. F. Del Castillo (de quien profundizaremos más en la revisión de la literatura) quien expone su interés en fomentar cursos de entrenamiento con el fin de “capacitar a los profesores del interior” refiriéndose a aquellos provenientes de ciudades diferentes a Caracas y por consiguiente con menos exposición a la influencia de la Academia Latinoamericana de Violín, asegurando que muchas veces ellos “no tienen ni idea de la metodología de trabajo” (SALTRÓN, J., 2016, p. 76), dejando entrever así la necesidad de información y de metodología clara existente en algunas esferas dentro del mismo Sistema.

Timothy Hsu (2017) cita extensamente a Jonathan Govias, un miembro del primer grupo *Abreu Fellows* del *New England Conservatory*, quien escribe acerca de los fundamentos que gobiernan la filosofía de El Sistema y en qué se diferencia su estilo pedagógico al de un conservatorio regular: Allí manifiesta que aunque El Sistema sea llamado “sistema”, no posee un currículo pedagógico en el estricto sentido de la palabra, usando la analogía entre los “sistemas” de salud y justicia, los cuales a pesar de su nombre son considerados grandes instituciones y no cuerpos gobernantes que dictan una serie específica de políticas y procedimientos. (HSU, T. 2017, p.11).

Un resumen de la más reciente revisión de literatura acerca de los programas de El Sistema realizada por Andrea Creech y un equipo de colaboradores referente al método pedagógico del Sistema, es citado por HSU (2017, p.10):

Algunos afirman que la ‘Pedagogía de El Sistema’ tiene como premisa la disciplina, la repetición exhaustiva y un estilo de profesor directivo, mientras otros aseguran que la pedagogía es, por necesidad, innovadora y flexible. Las críticas se enfocan en el concepto de *banking* (banca) o enfoque de transmisión al aprendizaje que ha sido encontrado en algunos contextos de El Sistema, aparentemente tomando poco en cuenta los enfoques alternativos progresivos pedagógicos de la educación musical que han emergido desde la década de los 70. Una mentalidad de ‘Enseña como fuiste enseñado’ ha sido notada, a través de la cual profesores ‘colegas’ (o *peer teachers*) sin mucha experiencia son puestos a cargo de la responsabilidad de guiar a jóvenes músicos. Otros reportan una pedagogía que es innovadora, flexible y altamente reflexiva. En resumen, hay muchos debates críticos alrededor de dichos enfoques pedagógicos, y los reportes indican que diversas prácticas han sido encontradas. (ver HSU, 2017 p.10, traducción nuestra).³

Afirmaciones en este orden nos dejan ver que El Sistema, y por consiguiente algunos de los proyectos inspirados en este, no posee un enfoque pedagógico general claro y sistematizado como tal, sino más bien tiene diferentes puntos de vista y prácticas, demostrado por la variabilidad de sus resultados musicales. De este hecho nacen interrogantes como: ¿A qué estructura responde la formación de los violinistas que han sido exitosos dentro de este proyecto? ¿Cuáles han sido las condiciones que han permitido que a pesar de la aparente

³ Traducido del texto original “Some make claims that a ‘Sistema pedagogy’ is premised on discipline, extensive repetition, and a directive teacher style while others claim that the pedagogy is, by necessity, innovative and flexible. Critiques focus on the concept of a ‘banking’ or transmission approach to learning that has been found in some Sistema contexts, seemingly taking little account of the alternative progressive pedagogical approaches to music education that have emerged since the 1970s. A ‘teach as you were taught’ mentality has been noted, whereby inexperienced ‘peer’ teachers are charged with responsibilities for guiding young musicians. Others report a pedagogy that is innovative, flexible, and highly reflective. In summary, there are many critical debates around approaches to pedagogy, and the reports indicate that diverse practices may be found.” HSU, T. (2017, p.10)

carencia de metodología general existan resultados efectivos y evidentemente exitosos dentro de la formación de los violinistas en El Sistema? Si conociéramos las variables ¿Existe un método? y si existe ¿Como podríamos definirlo y sistematizarlo para que el resultado sea replicable en otros proyectos del mismo tipo que se desarrollan en diferentes contextos? De esta manera, nace de estas interrogantes la pregunta central que servirá como hilo conductor de esta investigación: **¿Cómo podríamos entender el modelo de El Sistema como base para la formación de violinistas de competencia profesional dentro de proyectos sociales?**

1.3 Objetivos

Una de las prerrogativas necesarias antes de comenzar una investigación es la elección y planteamiento de objetivos claros, según PERUJO SERRANO, F. (2011, pg. 143) no es posible comenzar a investigar sin descifrar cuales son los propósitos de esta. Así que tomamos los objetivos (tanto generales como específicos) como punto de partida, como anunciado que inspirará y guiará el desarrollo del trabajo de investigación desde su idea general hasta los pasos específicos para lograr obtener el resultado buscado.

1.3.1 Objetivo General

Describir y analizar los factores que influenciaron la formación de violinistas ex-integrantes de El Sistema que, habiendo sido formados inicialmente dentro de este proyecto, hoy se encuentran ejerciendo como violinistas en orquestas profesionales y agrupaciones de cámara.

1.3.2 Objetivos Específicos

1. Describir la filosofía y métodos utilizados por El Sistema en la formación musical de violinistas, basados en una revisión de literatura exhaustiva junto al testimonio de un grupo de exintegrantes.
2. Establecer un marco de referencia respecto a El Sistema, haciendo un análisis a la literatura existente y planteando desde allí bases teóricas.
3. Exponer las experiencias de primera mano de algunos de sus exintegrantes destacados.
4. Analizar los resultados por medio de la comparación de las entrevistas para así poder trazar ejes temáticos predominante en la percepción de cada uno de los entrevistados
5. Plantear conclusiones basados en el análisis comparativo de los testimonios recogidos a través de las entrevistas y en armonía con la literatura.

2. REVISIÓN DE LITERATURA

2. REVISIÓN DE LITERATURA

2.1 El Sistema

Antes de emprender la realización de una revisión de literatura sobre El Sistema, es pertinente resaltar la iniciativa del Sistema Global, una institución americana que se ha establecido como uno de los principales comunicadores del proyecto de El Sistema en el mundo. Por encomienda de los cuales fue publicada en el 2013 (primera edición) y en el 2016 (segunda) una Revisión de literatura exhaustiva titulada “*El Sistema & Sistema inspired Programmes: a Literature Review of research, evaluation and critical debate*” que contiene más de una centena de documentos (118 en su segunda edición, para ser exactos) que varían desde artículos científicos (*peer-reviewed* y *not peer-reviewed*), libros, ensayos, disertaciones y tesis; reseñas, blogs y críticas (incluyendo publicaciones periodísticas y/o artículos de prensa), entre otros (ver CREECH, GONZALEZ-MORENO, LORENZINO, WAITMAN, 2016). Dicho trabajo dirigido por la Dra. Andrea Creech del *Institute of Education* de la Universidad de Londres y un equipo de investigadores internacionales de alto nivel, recoge de manera sistemática documentos presentándolos organizadamente por tópicos de investigación y debate dentro del ámbito de El Sistema. Sería infructuoso tener la pretensión de sustituir en pocas páginas un trabajo de tal profundidad y detalle. Sin embargo, en esta revisión aspiro traer al contexto de mi investigación los temas que considero pertinentes discutir, de una forma que podamos contextualizar los hallazgos en la literatura y contrastar algunas opiniones que creo que serán fundamentales en la construcción y comprensión de este trabajo. En sus conclusiones, una de las limitaciones que los autores señalan dentro de la literatura encontrada, es la falta y pertinencia de investigar la trayectoria de los participantes de El Sistema luego de dejar el núcleo, carencia en la cual esta investigación busca aportar.

2.1.1 Historia, origen y financiamiento.

El 12 de febrero de 1975 la sede de la escuela de música “Juan José Landaeta” en la ciudad de Caracas fue testigo del primer gran ensayo que marcó el inicio oficial del Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela. Allí un grupo de aproximadamente 80 jóvenes de todo el interior de Venezuela (especialmente de estados como Aragua, Lara, Táchira, Trujillo, Zulia, Carabobo y Caracas) inspirados por la visión de crear una orquesta de jóvenes venezolanos que algún día se convirtiera en referencia a nivel mundial, se reunieron bajo la batuta del joven músico y economista José Antonio Abreu Anselmi, su fundador e idealizador, para dar inicio a los ensayos preparativos para el gran debut oficial de

la orquesta que tendría lugar un par de meses más tarde, el 30 de abril de ese mismo año, en los espacios del Ministerio de Relaciones Exteriores de Venezuela (ver VERHAGEN, PANIGADA, MORALES, 2016; EL SISTEMA, 2021:1; ABREU, 2013:1).

Pero el inicio de este proyecto semanas antes no parecía tan glamoroso. El joven Abreu, decidido a crear oportunidades para los músicos jóvenes de su país, se embarcaba en un proyecto ambicioso. Habiendo conseguido un garaje abandonado lo suficientemente grande para albergar una orquesta sinfónica y habiendo también recibido una donación de 50 atriles, Abreu decidió convocar a un grupo grande de jóvenes estudiantes de música con el fin de comenzar una orquesta y proyecto aún sin nombre para el momento. Su expectativa era recibir a 100 jóvenes, pero solo 11 personas asistieron a este primer ensayo. Según palabras del mismo Abreu, el momento mostraba una “perspectiva descorazonadora”; Pero fue allí donde percibió, frente a esos 11 muchachos, que tenía dos opciones: “O cerrar ese mismo día el programa, o multiplicar esos jóvenes por miles”. Decidió, según su propio testimonio, asumir esa responsabilidad. Entendió que ese podría ser un momento histórico y le pidió a ese pequeño grupo de jóvenes que lo acompañaran en ese viaje mientras asumía de forma implícita el compromiso de seguir luchando por ese sueño que, aunque lejano, ardía claramente dentro del corazón del joven director, como vemos en sus propias palabras: “Resolví afrontar el reto, y esa misma noche, a esos mismos 11 muchachos, yo les prometí convertir esa orquesta en una de las primeras orquestas del mundo” (ver ABREU, 2013:1; TUNSTALL, 2012).

En una publicación del diario El Nacional con fecha del 30 de abril de 1975, citada por Alfonso (2015, p. 66 apud VERHAGEN, PANIGADA, MORALES, 2016) podemos observar la interpretación que la prensa nacional exponía en ese momento sobre los objetivos iniciales de la propuesta de Abreu (resalte añadido):

En la Cancillería [...] la Orquesta Nacional Juvenil Juan José Landaeta ofrece hoy su primer concierto. Formada por 80 miembros procedentes de Caracas, Maracay, Los Teques, Barquisimeto y Trujillo, **se propone realizar una labor de formación musical a nivel superior, entrenamiento orquestal, fomento coral y estímulo para los jóvenes compositores y directores.**

Esta Orquesta Nacional Juvenil Juan José Landaeta, o «la Orquesta» “término usado en el pasado para referirse al sistema de orquestas venezolano” fue el ensamble juvenil semilla que más tarde, ya para la década de los 80, daría origen a la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, así

“aquel grupo que convocó el maestro Abreu fue el semillero para la transformación de la educación musical venezolana” (VERHAGEN, PANIGADA, MORALES, 2016).

Según Carlson (2016) la propuesta de formación musical para jóvenes a través de orquestas infantiles y juveniles no era un concepto nuevo en Latinoamérica, e inclusive sostiene que la iniciativa de Abreu no era la única en Venezuela. En su artículo, *“The Story of Carora: The Origins of El Sistema”* la autora, usando como método una combinación de historia oral e historiografía, expone como en mayo de 1975 otra orquesta infantil estaba siendo fundada en la ciudad de Carora, la Orquesta de Carora, liderada por Juan Martínez, que comenzó abriendo sus puertas a cualquiera que tocara un instrumento y luego rápidamente la estableció formalmente como una orquesta infantil que atendía niños entre 8 y 16 años (ver IZCARAY apud CARLSON, 2016; CREECH, GONZALEZ-MORENO, LORENZINO, WAITMAN, 2016, p.18). En su investigación Carlson señala las conexiones entre las iniciativas venezolanas con el proyecto chileno del músico y educador Jorge Peña Hen, quien en 1964 funda la primera orquesta juvenil de Latinoamérica en la ciudad de La Serena, orquesta que compartía como objetivos aquellos que luego expondría también El Sistema venezolano: “Proveer acceso a la música para niños de todos los trasfondos socioeconómicos y hacer del arte de la ejecución de la música occidental un camino para salir de la pobreza” (CORTES MENDOZA apud CARLSON, 2016, traducción nuestra).⁴ De ese modo el artículo brinda una perspectiva diferente y relevante sobre los orígenes de El Sistema, colocando al proyecto chileno como un antecedente importante del movimiento de El Sistema, narrando de manera muy sucinta el trasfondo educativo/cultural y político de Venezuela durante el siglo XX, su papel en el nacimiento de esas propuestas, y también revelando los fuertes lazos entre el programa de Abreu en Caracas y el de Martínez en Carora, mostrando evidencias de profunda colaboración en conciertos, seminarios y hasta giras internacionales entre 1976 y 1977, lo cual se hace tangible en la comunicación de la secretaria y relacionista pública del maestro Abreu en la época, Ivette Camacho de Chacón, al declarar a la prensa que:

La Orquesta de Carora, pionera en su tipo en el país, es nuestro prestigioso invitado de honor para debutar algunos de nuestros nuevos núcleos que están siendo fundados [...] actualmente, los lazos de amistad entre la orquesta de Carora y la Orquesta

⁴ Traducido del texto “[...] goals later espoused by Venezuela’s Sistema: to provide access to music for children from all socio-economic backgrounds and to make Western art music performance a path out of poverty”. (CORTES MENDOZA apud CARLSON, 2016)

Nacional Juvenil de Venezuela son extremadamente fuertes. (El Diario, 1977 apud CARLSON, 2016, traducción nuestra).⁵

El programa de Peña en La Serena no fue la única fuente de inspiración para el entonces joven Sistema de Orquestas Venezolano. La visita a los Estados Unidos de Abreu en el año 1974 lo puso en contacto con la filosofía y abordaje de enseñanza instrumental de Shinichi Suzuki, lo que modeló su concepción de educación musical. A pesar de que Suzuki desarrolló su propuesta teniendo en mente a los estudiantes de preescolar hasta secundaria, la misma consistía mayormente en la profesionalización de la formación orquestal (ABREU en comunicación personal 1997 apud FREGA, LIMONGI, 2019). Tras su retorno a Caracas, Abreu comenzó a organizar una serie de conciertos semanales, el “Festival Bach” con alumnos del conservatorio local, algunos de los cuales luego se le unirían en la creación de la Orquesta Nacional Juvenil (CARLSON, 2016).

Para el año 1976 «La Orquesta» ya había recibido el permiso para usar la Sala «José Félix Ribas» del recién construido Teatro «Teresa Carreño»⁶ como su sede principal para ensayos y conciertos (ASUAJE DE RUGELES et al., 1986, p. 79 apud CARLSON, 2016). Y así, en el año 1979 el proyecto que había comenzado “en la ciudad de Caracas y en las provincias del centro del país” ya había comenzado su expansión temprana hacia “todo el ámbito que comprende el territorio nacional de Venezuela” (ABREU, 2013:1), para entonces ya existían orquestas juveniles en algunas ciudades principales de Venezuela como Barquisimeto, Ciudad Bolívar, Maracaibo, Maracay y Valencia (ver VERHAGEN, PANIGADA, MORALES, 2016). Y es ese mismo año, el 20 de febrero de 1979 que “mediante el decreto no. 3.093 del entonces Ministerio de la Juventud (hoy Ministerio del Poder Popular para la Participación y Protección Social)” es constituida la *Fundación del Estado para el Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela* (FESNOJIV por sus siglas) (Arocha, 2007, p.17 apud SÁNCHEZ, 2007), ese “reconocimiento por parte del Estado Venezolano de El Sistema como un programa de acción social y como una política pública” es

⁵ Traducido del texto: “The Orchestra of Carora, pioneer of its kind in the country, is the prestigious guest of honor to debut some of the new *núcleos* that are currently being founded ... currently, the ties of friendship between the orchestra of Carora and the Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela are very strong. (El Diario, 1977)”.

⁶ María Teresa Gertrudis de Jesús Carreño García, conocida mundialmente como **Teresa Carreño** (1853-1917) fue una pianista y compositora venezolana altamente relevante, considerada desde pequeña una niña prodigio y máxima representante del piano venezolano del siglo XIX y principios del siglo XX. Se puede referenciar su biografía en el siguiente link: https://es.wikipedia.org/wiki/Teresa_Carreño.

resaltado por Eduardo Méndez, actual director ejecutivo de El Sistema, como el primer gran hito en la historia de El Sistema (ROMERO, 2016). Lo que además fue un movimiento del Estado venezolano para garantizar la continuidad y protección financiera del proyecto. Este financiamiento por parte del Estado hasta el día de hoy es “la clave del éxito del proyecto”, financiamiento, que afirman, ha sido mantenido sin interrupciones desde la creación de El Sistema (ver ASUAJE DE RUGELES, p.81, 1986 apud CARLSON, 2016; SÁNCHEZ, 2007). Para el 2016 el proyecto era financiado cerca del 80% por el Estado con dinero proveniente de la venta de petróleo de la nación. El restante de su presupuesto proviene de aportes y financiamientos adicionales de diferentes organizaciones internacionales, como: UNICEF, OEA, UNESCO, Banco Interamericano de Desarrollo (BID), la ONU, Corporación Andina de Fomento, diversas embajadas, instituciones culturales y algunas empresas privadas (ver SARROUY, 2016, SANCHEZ, 2007).

Desde el punto de vista histórico, Méndez (en ROMERO, 2016) resalta 3 grandes eventos como hitos muy significativos dentro de la historia y el desarrollo de El Sistema: 1) El reconocimiento del estado y la constitución de la fundación FESNOJIV en el 79, lo cual acabamos de resaltar, hecho que según él: “demostró que la inclusión y el acceso a escala masiva a una educación musical es la base para la transformación y el bienestar de una sociedad”; 2) La consolidación de la Sinfónica Nacional Infantil de Venezuela en 1994, porque “permitió elevar el nivel técnico de ejecución de los niños al más alto nivel” señalando así como esta selección nacional fortaleció El Sistema y se convirtió en la posterior Orquesta de la Juventud Venezolana Simón Bolívar. A esa orquesta infantil se le atribuye gran parte del impacto y exposición internacional de El Sistema, y de allí también surgieron grandes figuras para la institución, como Gustavo Dudamel, Edicson Ruiz, entre otros; Y, como ultimo 3) El proceso de expansión de la última década: donde el proyecto sufrió un crecimiento exponencial, pasando primeramente de 89 núcleos a 200, y luego, para la fecha de la entrevista, El Sistema contaba con 440 núcleos en los 24 estados de Venezuela, contando “con más de 787.000 beneficiarios”, lo que en palabras de Méndez “ha permitido no sólo un crecimiento cuantitativo, sino también cualitativo, a través de la propagación de una filosofía pedagógica de desarrollo individual y colectivo a través de la música” (ROMERO, 2016).

Sánchez (2007) en su artículo “El Sistema Nacional para las Orquestas Juveniles e Infantiles: La nueva educación musical de Venezuela” aborda otras perspectivas, exponiendo lo que el autor denomina como «un conjunto de hipótesis» sobre algunas de las claves que

podrían haber influenciado y sido parte responsable del éxito y el logro musical y académico de El Sistema, describiendo sus hipótesis como una “mirada distanciada [...] de un docente venezolano para descubrir la realidad que es El Sistema”, Sánchez numera 7 claves: 1) El líder; 2) Los venezolanos; 3) El fundamento filosófico; 4) El fundamento psicológico; 5) El fundamento sociológico; 6) El currículo; y por último 7) El financiamiento. De estos 7 elementos hay algunos puntos que encuentro relevantes para esta investigación, y que me gustaría contrastar y observar cómo dialogan con el resto de la literatura, con la finalidad de descubrir la utilidad y aplicabilidad de las hipótesis expuestas en este artículo en la investigación que nos ocupa: refiriéndose al líder como una clave responsable por el éxito de El Sistema, obviamente Sánchez se refiere a su creador, José Antonio Abreu, a quien denomina “el epicentro de la fuerza que hace exitoso El Sistema” esgrimiendo la pasión del líder por el proyecto y su vínculo personal con el mismo como otra fuerza detrás del éxito. En su lenguaje, el autor describe apasionadamente a Abreu como un padre de “liderazgo paternal y protector” y pareciera que en sus afirmaciones atañe un tipo de “predestinación de familia” y hasta casi providencia divina al papel de Abreu dentro de El Sistema. Sin duda para entender El Sistema necesitamos conocer la historia de Abreu, sus motivaciones, su visión y entender cómo y por qué él fue un elemento fundamental en el desarrollo exitoso del proyecto venezolano. De esa forma podríamos encontrar pistas que nos permitan entender la posibilidad de replicación o no de esas condiciones en otros contextos. Más adelante en este capítulo abordaré la discusión sobre José Antonio Abreu, comparando y contrastando la literatura disponible.

Como segunda clave, el autor nombra a «los venezolanos» como un elemento de éxito del Sistema. En ese punto Sánchez expone un argumento muy breve sobre la creencia de la “potencialidad intelectual reconocida como endógena entre los venezolanos: el talento musical” (SÁNCHEZ, p. 65, 2007) y como eso parece ser un elemento definitivo en el éxito de El Sistema. Este argumento parece desconocer de forma directa la prolífica producción científica de los últimos años sobre cognición musical y *performance*, las diversas teorías de la psicología de la música en temas como el talento, la práctica deliberada, entre muchas otras (ver ERICSSON; KRAMPE; TESCH-ROMER, 1993; SLOBODA, DAVIDSON, 1998; JUSLIN & SLOBODA, 2001; PARNCUTT & MCPHERSON, 2002; WILLIAMON, 2004; ALTENMULLER, WIESENDANGER, KESSELRING, 2006; LEHMANN, SLOBODA, WOODY, 2007), e incluso podría decirse que debate directamente con una de las influencias directas de la filosofía de El Sistema, la propuesta de Suzuki. Y supondría implícitamente, de hecho, la imposibilidad de que el modelo de El Sistema fuese replicable en otros contextos.

Una característica importante que Sánchez señala y que debemos resaltar y pensar en describir, es aquella referente al currículo, lo que quizás podríamos definir en otras palabras como el método de El Sistema, punto que el mismo autor señala en sus conclusiones necesita ser enriquecido, pues la información que está disponible para esta reflexión muestra cierta inconsistencia (SANCHEZ, 2007). Esta reflexión servirá de punto de partida para analizar la literatura referente a la propuesta educativa y pedagógica de El Sistema más adelante en este capítulo. Sánchez concluye su artículo denotando lo difícil que sería adjudicar el éxito del Sistema a un solo elemento, y expresa como es seguramente el conjunto de todas esas variables y circunstancias las que fueron cruciales en determinar el desarrollo exitoso de este proyecto.

2.1.2 José Antonio Abreu

Sin duda la figura de José Antonio Abreu es una pieza fundamental cuando hablamos sobre El Sistema, y definitivamente no podríamos hablar del mismo sin mencionar la importancia e influencia de su fundador como pieza clave, tanto para entender la visión del proyecto, como para entender su éxito (ver SÁNCHEZ, 2007; TUNSTALL, 2012; BOOTH, TUNSTALL, 2016; SARROUY, 2016; VERHAGEN, PANIGADA, MORALES, 2016), El Sistema fue la creación de Abreu, su misión y su legado⁷ y luchó toda su vida hasta hacerlo realidad. En diferentes intervenciones se plasman testimonios de su tenacidad, su resiliencia, su pasión por el proyecto y su vínculo personal, algunos hasta consideraban que hizo de su vida un apostolado dedicado enteramente a El Sistema (SANCHEZ, 2007, p. 64). Algo es seguro, consiguió el favor de todos los gobiernos sin importar la inclinación política del mismo, hecho que en Venezuela (un país históricamente polarizado y partidista) es considerado una proeza política casi imposible. Luchó incansablemente por garantizar el apoyo al proyecto. Sarrouy (2016) cita una entrevista a Rubén Cova quien refiriéndose a Abreu reflexionaba que “el maestro ganó siempre [...] porque tenía consciencia de la grandeza de Venezuela como nación y tenía un increíble talento de convencer a las personas”, lo recordaba también por su persistencia, pues era conocido por su capacidad de permanecer sentado días enteros en salas de espera hasta que algún político lo recibiera, “un día el Maestro hasta trajo una mesa para que la secretaria pudiera trabajar a su lado mientras el esperaba; siempre venció ese tipo de presión que le hacían sus interlocutores” recuerda Cova (SARROUY, 2016, p. 317).

⁷ Traducido del texto: “El Sistema was Abreu’s creation, his mission and his legacy.” (APONTE-MORENO, 2018, p. 44, traducción nuestra)

Para Aponte-Moreno (2018) el hacer una revisión de la literatura actual sobre El Sistema sugiere que su liderazgo en general, y el liderazgo de Abreu en específico, demuestran fuertes características de un liderazgo transformacional. Es por eso que en su artículo *“Transformational Leadership: Lessons from the Venezuela’s System of Youth Orchestras”* hace un análisis del estilo de liderazgo de Abreu desde la perspectiva del modelo de liderazgo transformacional propuesto por Bass (APONTE-MORENO, 2018) destacando en las 4 dimensiones del liderazgo de Abreu según dicho modelo: a) La primera dimensión, la influencia idealizada, que explora el carisma del líder, incluyendo su habilidad para proveer a sus seguidores con una misión profunda, ganar su respeto y confianza y hacerlos querer seguir su ejemplo. Características muy notables en Abreu, ya que cualquiera que tuvo contacto directo con él, sea personal o a través de su obra, puede percibir que el carisma de Abreu era probablemente su característica más distintiva como líder. Lo cual se evidencia en la fuerte conexión emocional que comparte con los jóvenes músicos y con los líderes y profesores dentro de su proyecto; b) La motivación inspiradora como segunda dimensión, donde, conversando con el libro *“Playing for Their Lives”* de Booth y Tunstall (2016), resalta la capacidad de Abreu para articular metas grandes y emocionantes a sus seguidores; c) Como tercera dimensión: La estimulación intelectual, que examina la capacidad del líder para estimular a sus seguidores a ser innovadores, en este punto Aponte-Moreno asegura que para fines de su estudio por ser El Sistema creación de Abreu, su visión y misión, la estimulación intelectual de los alumnos por parte de los instructores de El Sistema se considera un reflejo de la estimulación intelectual de Abreu a sus seguidores; Y como último d) la consideración individualizada, donde estudia la habilidad de Abreu para proveer y crear un ambiente seguro y de apoyo donde las necesidades puedan ser escuchadas y solucionadas, además de generar espacios donde a través de tareas se estimule el crecimiento del equipo haciendo uso de sus potencialidades.

Existen diversas fuentes donde podríamos ahondar más sobre el recorrido y la biografía de José Antonio Abreu, el sitio web de El Sistema⁸ provee acceso a su historia, profundizando en su formación, su perfil y su obra, allí también encontramos disponible en formato digital el libro *“Venezuela en el cielo de los escenarios”* de la periodista venezolana Chefi Borzacchini (2010)⁹ donde además de tener una biografía de Abreu (p. 48), Borzacchini profundiza cada

⁸ <https://elsistema.org.ve>.

⁹ <https://elsistema.org.ve/que-es-el-sistema/publicaciones/venezuela-en-el-cielo-de-los-escenarios/>. Ultimo acceso el 25 de octubre de 2021.

etapa de ella en una entrevista personal con el propio Maestro (p.50), haciendo un magnífico recuento de cada momento de su vida desde la perspectiva personal de él, permitiéndonos así conocer de primera mano y sin interlocutores su historia, sus motivaciones y el cúmulo de experiencias que lo formó y llevó a convertirse en la figura que fue.

El libro de Borzacchini (2010), sin pretensiones de ser un estudio etnográfico sino más bien periodístico, brinda una rica fuente de entrevistas personales, recuento de hechos e historias, y sobre todo de exposición continua de la filosofía del proyecto, lo que lo ha convertido en una carta de presentación de El Sistema y que sin duda puede servirnos al momento de entender el perfil de este. Borzacchini divide su libro en 10 capítulos, 1) La Juventud Venezolana: una cosecha de triunfos, donde habla sobre la que es la orquesta estrella de El Sistema, la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, yendo desde una reseña de su trayectoria artística pasando por entrevistas, críticas, discografía e inclusive una infografía de sus diversas giras internacionales; 2) el segundo capítulo dedicado a Abreu, como ya lo discutíamos; 3) un tercero dedicado a “Los Pioneros”, en forma de un recuento y crónica de los primeros días de El Sistema a través de los testimonios de sus protagonistas; el cuarto 4) El Sistema: modelo de paz y progreso para la humanidad, es una exposición de la filosofía del proyecto, hasta lo que la autora llama “La mayor revolución social y educativa de Venezuela”; en el quinto capítulo 5) La música salvó mi vida, la periodista plasma historias de alumnos dentro del proyecto, con la finalidad de exponer los pilares y objetivos fundamentales del mismo. Mostrando al mismo tiempo algunos de los programas que El Sistema tiene más allá de las orquestas infantiles / Juveniles, como por ejemplo el programa de Educación Especial, el programa académico, y la Red de Orquestas Sinfónicas Penitenciarias. La página web de El Sistema contiene información más específica y actualizada de todos los programas que hacen parte actualmente del proyecto de El Sistema; 6) En este capítulo la autora hace un perfil sobre la pedagogía, hablando de los programas y estructuras pedagógicas; 7) El capítulo siete es uno prácticamente dedicado a Gustavo Dudamel, como una de las figuras más representativas del éxito de El Sistema, donde también dedica un apartado al excepcional Edicson Ruiz, contrabajista desde los 18 años de la prestigiosa Filarmónica de Berlín; en el octavo capítulo 8) aborda la orquesta y la multiplicación del proyecto dentro del país a través de los núcleos; los últimos 2 capítulos, son dedicados a 9) FESNOJIV como “una floreciente empresa cultural” y 10) a los puntos de vista de algunas figuras internacionales importantes, desde la frase de Abbado “El futuro de la música está aquí”, la entrevista con Simon Rattle quien aseguro que “lo más importante de la música sinfónica sucede en Venezuela” hasta la presentación del Centro de Acción Social por la Música, el gran

proyecto arquitectónico sede de la Sala Simón Bolívar, una de las mejores salas de Latinoamérica, y un gran complejo que según Abreu redefiniría el concepto de conservatorio, de 14.750 metros cuadrados, construido con alta tecnología que está en completa operación desde el 2009 en la ciudad de Caracas (ver BORZACCHINI, 2010).

2.1.3 Propuesta educativa de El Sistema.

2.1.3.1 ¿Método o modelo?

El Sistema es un proyecto que hoy en día supera 1.000.000 de beneficiarios, a través de 1.722 orquestas, 1.426 agrupaciones corales, 694 agrupaciones Alma Llanera, 1.772 agrupaciones de iniciación musical, más de 440 núcleos y 1700 módulos (EL SISTEMA, 2021:2). Sin duda es un proyecto que ha alcanzado dimensiones colosales y que muchas veces podríamos quedar cortos al intentar juzgar asertivamente su complejidad, entender el contexto socio-cultural y la profunda crisis política donde se desarrolla, lo cual sin duda ha hecho imperante la necesidad de una estructura flexible y cambiante, para lograr adaptarse a todas las realidades a las cuales se enfrenta, desde lo macro de un país, hasta lo puntual de la situación de un núcleo en un barrio de un pueblo recóndito en el interior del país. Por esto una de las primeras cosas que debemos entender al acercarnos a este fenómeno es que, aunque la palabra “Sistema” nos haga inferir que estamos tratando de un *método* organizado paso a paso, en el más puro concepto industrial de la modernidad, con un punto de inicio establecido y un punto final específico, la realidad es diferente: la palabra “Sistema”, en este contexto, viene de la simplificación del nombre “Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela”, nombre oficial del proyecto, y no del término «sistema» como tal.

Govias (2011) hace una analogía del nombre El Sistema con el de instituciones como el Sistema de Salud, o Sistema Judicial, las cuales a pesar de tener la palabra “sistema” en sus nombres, se tratan de grandes estructuras y no de un conjunto de procedimientos y métodos médicos o judiciales específicos. En este contexto, no podríamos directamente apuntar a El Sistema simplemente como un método específico similar a otras iniciativas y metodologías desarrolladas en el pasado, como Suzuki, Kodaly, etc. Sino que estamos frente a una gran estructura gubernamental, que sostiene un proyecto que atiende una diversidad de escenarios, donde incluso encontramos diferentes abordajes flexibles que dependen mucho de los contextos donde son desarrollados y aplicados (ver FREGA, LIMONGI, 2019; HSU, 2017; GOVIAS, 2011). En este contexto nos damos cuenta de que sería difícil describir El Sistema como un “método”, inclusive por el hecho de que sería difícil determinar un currículo específico en su

propuesta, aún estudios profundos y exhaustivos como el de Creech et al (2016) no consiguen identificar una secuencia curricular específica que pueda ser definida como propia de El Sistema (ver FREGA, LIMONGI, 2019, p. 563). Basados en estos argumentos podríamos señalar que sería más acertado referirnos a los procedimientos y propuestas de El Sistema como un modelo y no como un método.

Ahora bien, antes de reflexionar sobre las propuestas educativas y pedagógicas de El Sistema deberíamos discutir sobre las influencias de donde este proyecto tomó inspiración para fundamentar su propuesta. Según Palmer (2016) y Hsu (2017) el modelo de aprendizaje grupal en El Sistema es una inspiración directa de la estructura de clases grupales de Suzuki. Podemos confirmar eso en las mismas declaraciones de Abreu, donde asegura el impacto que generó sobre su concepción de educación musical el contacto con esta filosofía a principios de la década de los 70 (ver FREGA, LIMONGI, 2019). Palmer (2016) también señala que los métodos y conceptos desarrollados por Zoltan Kodály en Hungría y Carl Orff en Alemania también influenciaron la metodología y filosofía de El Sistema. Sobre todo, en la educación inicial de los niños dentro del sistema, donde aprenden con ritmos y movimientos corporales como la propuesta de Orff, y el método de Kodály, cuyo eslogan era: “La música pertenece a todos” (SZÖNYI 1973 apud PALMER, 2016) que se caracterizaba por la educación musical temprana con el énfasis en cantar y aprender música en su lengua nativa. A pesar de que estos programas no son expuestos explícitamente en sus visiones como proyectos nacionalistas, no podemos negar la aparición de este término como un tema subyacente en ellos. Y si bien las Orquestas de Venezuela tienen un contacto continuo con el repertorio autóctono, la realidad es que gran parte del repertorio que los jóvenes enfrentan en su día a día orquestal (sobre todo a partir de que entran en el nivel de las orquestas juveniles) es principalmente repertorio de la música occidental europea, tradicional en las orquestas del mundo, a excepción de aquellos jóvenes que continúan dentro de proyectos más específicos dedicados a la música folclórica, como el Proyecto Alma Llanera o las Orquestas Latino-caribeñas, por ejemplo, cuyo repertorio está más enfocado en el repertorio musical del Caribe.

Según Creech, Gonzalez-Moreno, Lorenzino, Waitman (2016) después de su extensa revisión los autores concluyen que, en lo referente a la pedagogía de El Sistema de manera específica, algunos documentos afirman que dicha pedagogía se basa en la disciplina, la repetición exhaustiva y un estilo estricto de los profesores, mientras otros afirman que dicha pedagogía es, por necesidad, flexible e innovadora. Por su parte existe otra corriente crítica que

centra sus argumentos contra el concepto de transmisión del conocimiento que se encuentra en algunos contextos de El Sistema, donde aparentemente se tiene poco en cuenta los enfoques pedagógicos progresivos alternativos en el campo de la educación musical que han emergido desde la década de 1970. Los autores señalan que algunos dan testimonio de una filosofía de "enseñar lo que aprendiste" donde se encarga a profesores jóvenes y sin experiencia pedagógica previa, la responsabilidad de guiar y enseñar a otros jóvenes músicos. Mientras otros señalan esas características como las de una pedagogía innovadora, flexible y muy reflexiva. En resumen, hay muchos debates críticos en torno a los enfoques pedagógicos, y según los informes todo indica que se pueden encontrar diversas prácticas" (ver CREECH, GONZALEZ-MORENO, LORENZINO, WAITMAN, 2016, p. 24).

1.1.1.1 Estratificación de los distintos niveles de formación

Uno de los artículos más específicos referente a la concepción pedagógica y la propuesta educativa de El Sistema es el de Franka Verhagen junto con Leonardo Panigada y Ronnie Morales (2016) *"El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela: un modelo pedagógico de inclusión social a través de la excelencia musical"*. Este artículo brinda una visión interna acerca de la concepción pedagógica y didáctica de El Sistema, siendo Verhagen miembro del Consejo Académico Musical de El Sistema desde 2015. Este documento provee luz a la hora de entender como El Sistema propone internamente su proceso formativo. Los autores se refieren al "Programa de Formación Orquestal" como una estructura académica de formación musical estratificada, proponiendo la representación y comprensión de la misma a través de una pirámide, que tiene como base el "Núcleo", sobre el cual es construida y sustentada; En el centro de esta pirámide están los ensambles, como una estructura transversal que conecta cada nivel de esta pirámide; En su propuesta también muestran que esta doble pirámide tiene una parte interna, que representan los niveles dentro de los programas de formación orquestal y coral, y una externa que representa el sistema de formación y retroalimentación docente, "donde miembros de los niveles superiores instrumentales y vocales se convierten en instructores de los niveles inferiores [...] asumiendo roles de instructores, directores, compositores y gerentes en los distintos programas de El Sistema en sus distintos niveles y áreas de influencia territorial, desde el barrio, pasando por la ciudad, la región hasta el país" (Ver figura 1).

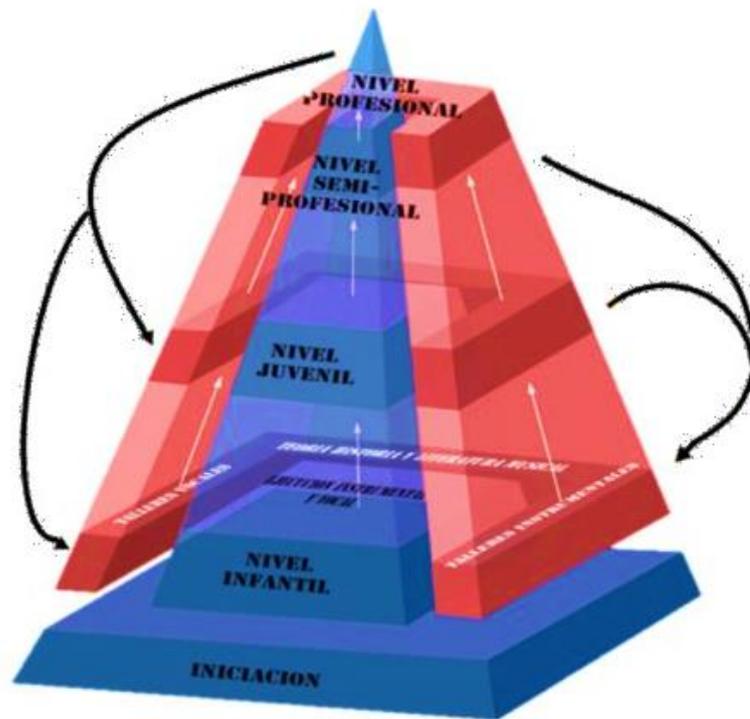


Figura 1 - Pirámide de estratificación de los distintos niveles de formación orquestal y coral según VERHAGEN et al (2016)

La pirámide, según Verhagen et al (2016) está pensada para proveer una atención individualizada a las necesidades y aspiraciones de los alumnos de forma que conforme asciendan los mismos, su formación se vaya especializando hasta poder alcanzar una carrera musical profesional, para aquellos con el interés de desarrollarse hasta ese punto. Desde mi punto de vista, la pirámide también expresa la cantidad de alumnos en cada fase. Al ser una estructura abierta, este planteamiento permite diferentes momentos de entrada y salida. Por ejemplo, como punto decisivo importante, el momento cuando los alumnos terminan la escuela secundaria, y se enfrentan a la decisión de continuar la música como carrera, dejar la música para dedicarse a otra cosa o dedicarse a otra carrera mientras continúan con una relación y experiencia dentro del programa. “Aquellos que optan por carreras científicas o humanísticas distintas a la música llevarán un bagaje intelectual y espiritual que potenciará su futuro desarrollo en otras áreas profesionales” (VERHAGEN, PANIGADA, MORALES, 2016).

En la punta de esta pirámide, en el nivel profesional, vemos un área donde aún el sistema no consigue ofrecer una solución completa al proceso de profesionalización de aquellos integrantes que deciden continuar en la carrera musical, pues no es ni posee una institución de educación superior propia como tal, sino que depende de algunas pocas instituciones

universitarias que no responden a la gran y creciente exigencia de estudiantes con deseos de profesionalización dentro del país, como lo expresa Eduardo Méndez en esta entrevista publicada en el artículo de Romero (2016) “Actualmente, en Venezuela existen instituciones universitarias que complementan un proceso de formación superior de nuestros jóvenes en el área de la Música, incluso muchas de ellas impulsadas para responder a demandas de jóvenes de El Sistema en diversas regiones del país, mas no es una oferta masiva que responda a todas nuestras necesidades y exigencias”. Esto nos deja una interrogante que es difícil encontrar una respuesta en la literatura: ¿En qué punto se considera “egresado” un alumno de El Sistema? Según Verhagen et al (2016) “El objetivo de El Sistema no es formar profesionales de la música” (VERHAGEN, PANIGADA, MORALES, 2016, p. 43) al mismo tiempo, los autores señalan el objetivo de “retar a los jóvenes para que ellos alcancen los más altos niveles musicales posibles”.

Para Govias (2011) existen cinco principios fundamentales de El Sistema: 1) *Cambio Social*, como objetivo principal de transformación social a través de la música; 2) *Ensamblés*, la experiencia de hacer música juntos como foco de la experiencia y estrategia de El Sistema; 3) *Frecuencia*, referente a la intensidad de trabajo y lo recurrente de los encuentros, ensayos, talleres, etc.; 4) *La Accesibilidad*, resaltando que lo que hace llamativo a este proyecto es que contrasta con lo comúnmente elitista de la formación musical, brindando educación gratuita y acceso al mismo sin importar el trasfondo socioeconómico ni las condiciones físicas o cognitivas, resaltando por mi parte otros ejemplos no mencionados por Govias como el del proyecto “Coro de Manos Blancas”, agrupación “líder del Programa de Educación Especial (PEE)” de El Sistema, proyecto que tiene “el objetivo principal de integrar a la vida cotidiana y a las actividades artísticas, a niños, jóvenes y adultos con diversidad funcional o discapacidades físicas y cognitivas, empleando a la música como herramienta de desarrollo e inclusión” (EL SISTEMA, 2024); y por ultimo 5) *Conectividad*, que resalta el papel de esta red de núcleos, que conecta y ofrece oportunidades para los estudiantes a través del país y que crea una red interconectada a niveles urbanos, regionales y hasta nacionales.

La idea de Govias coincide en algunos puntos con lo que Verhagen et al (2016) determinan como los Principios didácticos de El Sistema. Los autores enumeran 9 principios como fundamentales para entender el abordaje didáctico del proyecto:

- 1) *El ensamble*, como centro de formación de sus integrantes, como medio para desarrollar el apetito intelectual de los jóvenes hacia la música, y como una herramienta educativa que permite: a) descubrir cualidades estéticas de la música; b) desarrollar su nivel técnico individual y de conjunto; además de c) la motivación que provee este ambiente colectivo para seguir escalando retos y apuntar a logros más grandes cada vez;
- 2) *El Repertorio*: como camino y herramienta que acelera el desarrollo de la técnica instrumental, generando en sus integrantes la necesidad de adquirir nuevas destrezas técnicas y conocimientos musicales. Dentro de esta filosofía cada nuevo proyecto debe ser un reto técnico. Este enfoque generó como resultado una *Secuencia Repertorial* como “una guía que concentra la experiencia de décadas de El Sistema y que sus líderes han identificado como las mejores prácticas” y que traza un diseño muy claro del repertorio y la programación para cada nivel;
- 3) *El holismo*: en contraste con la separación tradicional de los elementos teóricos como la lectura, el entrenamiento auditivo, análisis estructural, el estudio histórico musical, los elementos técnicos del instrumento, etc. El Sistema propone y define una sinergia entre el aprendizaje de cada uno de estos elementos de forma holística, a través de la práctica y el entrenamiento colectivo;
- 4) *La intensidad*, como una característica donde muchos autores confluyen (ver BOOTH, 2010; GOVIAS, 2011; SARROUY, 2016; HSU, 2017), esta estrategia fundamental del modelo de El Sistema plantea la necesidad de un trabajo “cualitativo y cuantitativo intenso”, cuantitativo por la demanda a los integrantes de invertir una gran cantidad de tiempo de preparación para cada programa y cualitativo porque apunta al más alto nivel de excelencia referente a cada nivel de ejecución;
- 5) *La Masividad*: como otro principio fundamental, señalando el trabajo en grupos y formaciones grandes, tanto a una escala local, regional o nacional como parte de la estrategia;
- 6) *La divisibilidad*: apuntando a la versatilidad y los beneficios de no solo focalizar el trabajo a la orquesta, sino a la alta cantidad de agrupaciones que resultan de la división de este cuerpo, y que cada una presenta dinámicas específicas, por ejemplo: grupos de cámara (dúos, tríos, cuartetos, etc.), ensambles de familias de instrumentos o voces (orquestas de flautas, ensambles de violoncelos, coro de voces blancas, etc.);

- 7) *El liderazgo*, como un subproducto de la enseñanza colectiva, que permite a algunos integrantes desarrollar capacidades de liderazgo, y obtener una experiencia desde muy jóvenes en esa cualidad, y ese mismo liderazgo que luego alimenta las áreas docentes, de dirección musical, composición, como otras áreas que sirven de soporte para las anteriores (audiovisual, producción, lutería, entre otras);
- 8) *La excelencia*, como principio fundamental de El Sistema, proveyendo modelos de excelencia que motiven a sus integrantes a “imitar estándares de alto nivel”.
- 9) *Creatividad y flexibilidad*, como último principio, señalando la flexibilidad de creación que existe dentro de El Sistema y que demanda un proyecto de estas dimensiones, característica que le permite adaptarse a una cantidad de retos específicos, que un sistema rígido no permitiría.

2.1.4 Las Orquestas

“Venezuela sembrada de orquestas” (SISTEMA, 2022:1) es una de las frases con las cuales El Sistema se presenta al mundo en su sitio web. Hablar de orquestas dentro de El Sistema es hablar de la estructura central de aprendizaje, crecimiento musical y social dentro de este proyecto. La orquesta es el centro alrededor del cual gravitan todas las actividades del núcleo. También es la formación que, según palabras del mismo Abreu, representa de forma más cercana a “una sociedad perfecta”, donde todas sus partes son interdependientes y el éxito de uno se traduce en el éxito de todos, donde al mismo tiempo se alienta la responsabilidad de cada individuo en el éxito colectivo, y ninguna parte es de poca importancia o irrelevante. Por esta razón hablar de orquestas en este contexto es hablar del corazón y propuesta de El Sistema (ver ABREU 2013:1). Sin embargo, históricamente ha habido algunas orquestas que han marcado el desarrollo y exposición de El Sistema, y que inclusive podríamos señalar como partes responsables del reconocimiento internacional de este. Es por esa razón que en esta sección quiero referirme brevemente a estas 3 orquestas que creo fueron medulares y de suma importancia dentro de El Sistema. Referencia que al mismo tiempo sentará bases para contextualizarnos y lograr entender mejor la exposición que encontraremos más adelante de nuestros entrevistados, ya que todos referenciaran de alguna forma alguna de estas 3 orquestas.

2.1.4.1 Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela

Podríamos decir que la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar fue la primera gran orquesta de El Sistema e históricamente la más importante para su éxito, “La joya de la corona de El Sistema” en palabras de Tunstall (2012). Por esta razón si hablamos de orquestas en Venezuela

tenemos que comenzar hablando de la Simón Bolívar. Su origen se remonta a aquella primera generación que se reunió en aquel primer ensayo de 1975, la entonces llamada Orquesta Juan José Landaeta, agrupación que pocos años después, en la década de los 80 fue rebautizada bajo el nombre «Simón Bolívar» (ver VERHAGEN, PANIGADA, MORALES, 2016) y que seguiría su crecimiento hasta convertirse en lo que se conoce hoy como la “Orquesta Sinfónica de la Juventud Venezolana”.

Desde temprana edad esta orquesta se institucionalizó y se convirtió en una selección resultado de intensivas audiciones de jóvenes de todo el país. Durante la década de los 80 y principio de los 90 muchos de sus integrantes estudiaban en el conservatorio durante el día, daban clases en los núcleos durante las tardes y ensayaban en la orquesta durante las noches (SIMAN apud TUNSTALL, 2012). A principio de la década de los 90, Abreu percibió que ya era posible comenzar otra generación aún más joven, como resultado directo del trabajo de, en ese momento, casi 20 años en los núcleos y decidió crear la Orquesta Infantil de Venezuela, así que un grupo de miembros de la Simón Bolívar, los que tenían más experiencia como profesores, fueron a las provincias del interior del país, en todos los núcleos, buscando los más talentosos y avanzados jóvenes músicos¹⁰. Fueron ellos quienes formaron a esa orquesta de niños que pocos años después se convertiría en la segunda generación de la Orquesta Simón Bolívar, orquesta que se convirtió en la punta de la pirámide orquestal de Venezuela. Haciendo una analogía, algunos autores se refieren al proceso de entrar en esta orquesta como algo parecido al proceso de formación de un equipo olímpico nacional, donde los mejores de todo el país compiten para ser parte de esta selección (ver TUNSTALL, 2012; BORZACCHINI, 2010).

En el año 2001, la Orquesta Simón Bolívar abrió audiciones para que los jóvenes que venían en formación desde la Infantil Nacional, para entonces Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil de Venezuela, pasaran a ser parte de la Orquesta Simón Bolívar. Esta nueva generación de músicos no substituyó la veterana formación, sino que pasó a ser designada internamente como la Simón Bolívar B, mientras que la primera generación de miembros fue designada como Simón Bolívar A. Según palabras del propio Alejandro Carreño, ex concertino de la Simón Bolívar B (citado por TUNSTALL, 2012, traducción nuestra), “realmente somos la misma

¹⁰ Inspirado en el testimonio de Susan Simán expuesto en el libro “*Changing Lives*” de TUNSTALL (2012) donde expresa: “A group of us orchestra members, the ones who were most experienced as teachers, went out into the provinces to all the núcleos, looking for the most talented, most advanced young musicians”. (TUNSTALL, 2012)

orquesta... Pero no tocamos juntos— ¡es difícil reunir cuatrocientas personas en el escenario! Así que la orquesta A, que está constituida de muchos de nuestros profesores, no realiza tantas giras”¹¹. De esa forma la Simón Bolívar B pasa a ser la orquesta que hoy reconocemos como la Orquesta de la Juventud Venezolana Simón Bolívar, que desde su inicio estuvo bajo la batuta de Gustavo Dudamel y que colocó el nombre de Venezuela en los grandes escenarios del mundo por más de una década.

2.1.4.2 *Sinfónica Nacional Infantil de Venezuela*

La creación y fundación de la Sinfónica Nacional Infantil de Venezuela en 1994, comenzó un movimiento que marcó un punto importante para El Sistema, ya que al estar conformada por niños y niñas de todo el país, de diferentes trasfondos sociales y étnicos, representaba un corte transversal de la sociedad venezolana misma, y se convirtió así en bandera del movimiento de El Sistema, a través de las giras y conciertos internacionales que realizaron el mismo ganó gran reconocimiento mundial y debido a la grande aceptación del público, esta agrupación se convirtió en una prueba de que la propuesta venezolana estaba dando resultados. Años después esta selección pasó a ser la Juvenil Nacional hasta evolucionar, como discutíamos en el punto anterior, a la Orquesta Simón Bolívar B. De los integrantes de esta selección podemos señalar grandes exponentes como Gustavo Dudamel, Édison Ruiz, Francisco “Pacho” Flores, Christian Vázquez, Rafael Payare y muchos más que hoy son figuras reconocidas del mundo clásico (ver BORZACCHINI, 2010; TUNSTALL, 2012; ROMERO, 2016).

2.1.4.3 *Orquesta Sinfónica Teresa Carreño*

La Orquesta Sinfónica Teresa Carreño, nombrada así en honor a la reconocida pianista venezolana con el mismo nombre, comenzó en el 2007 como una orquesta juvenil, parte de la transición de la Orquesta Infantil de Caracas en una orquesta juvenil. Este proyecto dirigido en principio por el violinista y director venezolano Ulises Ascanio, quien es considerado como un experto preparador de orquestas, sorprendió al convertirse rápidamente en una de las formaciones estrella de El Sistema. Al igual que su hermana mayor, la Simón Bolívar B, la Orquesta Teresa Carreño aceleradamente se convirtió en una selección con jóvenes provenientes de todo el país y velozmente paso de tener el título de orquesta juvenil a ser considerada una orquesta profesional. Y aunque no haya llegado a ser tan conocida como la

¹¹ Traducido de la cita textual de Carreño: “We are all one orchestra, really,” “but we don’t often perform as one—it’s hard to fit four hundred people on a stage! So the A orchestra, which is made up of many of our teachers, doesn’t tour so much.” (TUNSTALL, 2012, traducción nuestra)

Simón Bolívar, esta orquesta llegó a ser, de la mano de su después director, Christian Vázquez, una punta de lanza de El Sistema, participando en diversas y exitosas giras internacionales, que disfrutaban de la misma respuesta apasionada del público que la Simón Bolívar.

En algún punto se llegó a pensar que esta novel agrupación sería la sucesión natural de la cada vez más madura Orquesta de la Juventud Venezolana Simón Bolívar. Sin embargo, la ascendente efervescencia de esta orquesta promesa se vio dramáticamente interrumpida por la condición política venezolana que obligó a millones de jóvenes venezolanos a salir de su país en los últimos 5 años. El crudo problema social y económico del país no hizo excepciones, y la creciente orquesta vio salir prematuramente a decenas de sus integrantes. Y aunque en su momento la orquesta y el país se lamentaba, hoy el mundo se alegra, pues muchos de ellos han llegado a ser destacados integrantes de importantes orquestas profesionales en todo el mundo, llevando el nombre de Venezuela y de el mismo Sistema aún más alto. En el 2018, la Orquesta Teresa Carreño fue fusionada con otra orquesta, la Orquesta Sinfónica de Caracas, y rebautizada bajo el nombre Orquesta Sinfónica Juan José Landaeta, en homenaje a aquella primera orquesta que fundó Abreu en 1975 (ver EL SISTEMA, 2022).

2.1.5 La enseñanza del violín dentro de El Sistema

Aunque no existen trabajos que se dediquen a investigar directamente la estructura metodológica usada dentro de El Sistema en Venezuela para la formación técnica y musical de los instrumentistas de cuerdas, existe una iniciativa a través de elsistemaglobal.org y por inspiración de su fundador Glenn Thomas, de reunir una revisión de literatura sobre El Sistema a nivel internacional (SARROUY, A., 2016, p. 8). De este compendio resalta la tesis de Timothy Hsu, que en su ensayo “*El Sistema USA: an exploratory study of the pedagogical approaches in beginning violin classes.*” realiza un extenso estudio de las estructuras y enfoque pedagógico de El Sistema USA, explicando de qué manera se ha estructurado su funcionamiento, y la organización detrás del acercamiento metodológico a la enseñanza del violín en los primeros niveles.

Por su parte Joel Saltrón (2016) hace un recorrido por la historia del Violín en Venezuela, destacando la importancia del maestro José Francisco Del Castillo en la escuela moderna de este país, y como su aporte pedagógico incansable por más de 30 años sigue generando frutos. En su investigación, aunque aborda el tema desde el punto de vista netamente histórico, genera información relevante para esta investigación, pues toma una fotografía a la

situación de la escuela de violín en Venezuela para el 2016 y detalla el recorrido de la cátedra con mayores resultados violinísticos dentro del país, dejando un aporte documental valioso acerca de las escuelas que influyen la enseñanza del violín específicamente en la Academia Latinoamericana de Violín, perteneciente a El Sistema en Venezuela.

Según Saltrón (2016) frente al reto de cómo asegurar la formación y el flujo de información a los jóvenes que entran a la “espiral” educativa de El Sistema, la respuesta del maestro José Antonio Abreu fue la iniciativa de crear “academias de los distintos instrumentos que conforman las orquestas, a fin de reafirmar y ampliar los conocimientos básicos adquiridos por los prospectos provenientes de los distintos núcleos que existen a todo lo largo y ancho del país” (SALTRÓN, J., 2016, p. 1). Y así, el “14 de septiembre de 1991”, se fundó la “Academia Latinoamericana de Violín” “con la finalidad de consolidar en Venezuela y proyectar a los países de Latinoamérica la escuela violinística implementada por el maestro venezolano José Francisco Del Castillo” (SALTRÓN, J., 2016, p. 53). La Academia Latinoamericana de Violín, institución que durante el trabajo me podré referir también con las siglas ALV o simplemente como “La Academia”, juega un papel importantísimo dentro de la formación de violinistas dentro de El Sistema, pues creó un espacio para aquellos alumnos destacados que querían profundizar más en su formación violinística, ofreciendo clases individuales y un enfoque al repertorio solista contrastante al encontrado dentro del núcleo. Gran parte de la responsabilidad pedagógica y curricular de esa institución recaía sobre su fundador, el maestro José Francisco del Castillo.

El maestro José Francisco Del Castillo Moleiro (Caracas, 1938-*) es el referente pedagógico más grande dentro de la historia del violín venezolano, docente con más de 40 años de carrera en el área pedagógica y responsable de la escuela de violín más grande dentro del país, autor del libro: “Principios Básicos para el Estudio y la Ejecución del Violín” (1993) que sirve a modo de tratado donde se diserta acerca del “aprendizaje del violín” como un proceso “claramente lógico, racional y sistematizado” (DEL CASTILLO, J., 1993) y se dan a su vez consejos para los asuntos técnicos del instrumento desde la postura básica del violín hasta los conceptos más avanzados. Del Castillo fue un destacado estudiante “de los maestros André Gertler y Carlo Van Neste” en el “Conservatorio Real de Bruselas”, “Mozarteum de Salzburgo” y luego más tarde alumno particular “del gran violinista y pedagogo Ivan Galamian” en Nueva York. Solista venezolano laureado con diversos reconocimientos nacionales e internacionales, profesor en diversas Universidades en Venezuela en carreras de grado y posgrado, e invitado a

impartir masterclases en distinguidas instituciones como: “Royal College de Londres”, “Northem College de Manchester”, “New World School of Music de Miami”, “Universidad Católica de Santiago de Chile”, “Conservatorio de Buenos Aires” entre otras (SALTRÓN, J., 2016, p. 43-44).

Las academias por su parte son instituciones financiadas por el estado venezolano, que promueven la formación instrumental en dos líneas fundamentalmente: 1) las cátedras locales, a cargo de los profesores entrenados por los lineamientos de la academia para orientar y formar a los jóvenes más destacados en los estados principales del país, los estudiantes de dichas academias son normalmente los alumnos más destacados en sus instrumentos, aquellos que de alguna manera mostraban interés por una búsqueda de perfeccionar la técnica instrumental. En el caso de la Academia Latinoamericana de Violín, todos los profesores eran alumnos directamente egresados de la cátedra de Del Castillo. Y 2) la promoción de cursos y campamentos de verano para alumnos y profesores, con el fin de dar un entrenamiento intensivo tanto técnico como interpretativo a una masa mayor de estudiantes, buscando así unificar criterios y dar información fresca a los participantes que a su vez eran (o llegarían a ser en su mayoría) los tutores/preparadores de los alumnos más nuevos de El Sistema.

Conocer las propuestas, discusiones e interrogantes que surgen del análisis de la literatura, permite fundamentar de manera más clara esta investigación, proveyendo y resaltando tópicos que serán pertinentes abordar en las entrevistas, y al mismo tiempo, nos brinda un marco teórico que nos ayuda a entender mejor El Sistema como modelo, su historia y su propuesta de educación musical, y de esa forma poder aspirar a acercarnos a la pregunta que esta investigación busca responder la de cómo podríamos entender el modelo de El Sistema como base para la formación de violinistas de competencia profesional dentro de proyectos sociales.

2.1.6 Entre la apología y la crítica: Diálogos y desencuentros entre las dos perspectivas más predominantes dentro de la literatura.

Como el mismo título de esta sección lo describe, existen dos grandes corrientes que definen la mayor parte de la literatura que encontramos acerca de El Sistema. De manera natural, mucha de la literatura emite opiniones favoreciendo este programa y sus resultados, e inclusive exaltando sus valores. Lo que resuena claramente con las voces que admiran el

resultado de El Sistema a nivel internacional. Pero paralelamente, a partir del 2014, una nueva línea crítica se levantó, encabezado por el profesor y musicólogo Geoffrey Baker (2014), quien con un tono considerado por muchos en el mundo académico como “muy violento, usando palabras con un capital simbólico negativo muy fuerte” (SARROUY, 2016) levanta la voz en contra de este gigante y lo hace realizando fuertes acusaciones en contra de la estructura de El Sistema, sus prácticas pedagógicas, e incluso atacando de forma directa a su fundador, trayendo testimonios anónimos de actores dentro de El Sistema. Esta ola crítica hizo despertar otras voces como la del profesor del *New England Conservatory* Lawrence Scripp (2015) quien registra el testimonio de un músico violinista venezolano, que según el autor “corroboras las afirmaciones del libro de Baker al describir la excelencia en la interpretación musical gravemente comprometida por una cultura del miedo y el autoritarismo, una visión estrecha de la educación musical y una falta de responsabilidad y transparencia”¹² u otras voces críticas más conservadoras como Dobson (2016); Frega, Limongi (2019), entre otros autores.

Todas estas críticas se exponen basadas en testimonios de testigos, investigadores, y en varios casos, algunos integrantes y exintegrantes de El Sistema; quienes describían y señalaban todo tipo de problemas y abusos dentro de la institución, y que, según los mismos, empañaba cualquier éxito musical que podría tener El Sistema, cubriendo así la flamante institución en algunas sombras importantes. Esta situación empeoró a finales de abril de 2021 con el movimiento en las redes sociales #MeToo cuando una exintegrante de El Sistema llamada Angie Cantero publica una historia en Facebook que se hizo viral rápidamente alrededor del mundo; miles de personas, cientos de medios de comunicación nacionales y especialmente internacionales se hicieron eco de esta noticia, donde la joven narraba el tipo de abusos al que fue sometida y confirmaba así, ahora narrado en primera persona, algunas de las afirmaciones de los autores más críticos. Del otro lado del discurso encontramos autores como Tricia Tunstall e Eric Booth (2016), Marshall Marcus, entre otros, quienes se han mantenido como fieles representantes y principales comunicadores de El Sistema. Así que vemos claramente dos discursos y visiones contrastantes que “van desde la crítica superlativa hasta la hagiografía devota” (SARROUY, 2017).

¹² Traducido de la cita: “corroborates the claims of Baker’s book by depicting excellence in musical performance seriously compromised by a culture of fear and authoritarianism, a narrow view of music education, and a lack of accountability and transparency” (SCRIPP, 2015, traducción nuestra)

Para fines de este trabajo tenemos que reconocer que ninguno de los dos extremos nos es útil como base para esta investigación, pero de manera responsable debemos referirlos si aspiramos hacer una revisión de la literatura seria. Y con esta afirmación debemos entender que este trabajo no tiene el fin de justificar o condenar, sino la intención de servir como un puente entre la experiencia directa de los entrevistados y el tema que nos ocupa, usando la selección de las herramientas metodológicas correctas como un paso esencial para evitar asumir una posición ideológica, ya que asumir una posición en contra o a favor sería limitativo para la investigación que nos proponemos y restaría importancia a resultados que tienen el potencial de tener gran relevancia en el campo de actuación en el que nos desarrollamos.

3. METODOLOGÍA

3. METODOLOGÍA

La investigación produce saber, pero el primer paso para llegar a ese objetivo es conocer por donde ir, de lo contrario jamás llegaremos a ningún lugar (ver PERUJO SERRANO, 2011, p. 101). Es en esa trayectoria donde la metodología nos brinda un camino, un mapa, como huellas en la arena dejadas por los pasos recorridos por otros investigadores. La investigación académica es reconocida no como una línea recta entre el deseo de responder a una pregunta, o responder a un problema y la respuesta o resultado final, sino al contrario, como un recorrido que muchas veces puede llegar a ser más parecido a un laberinto, a un camino irregular y enredado. Y es allí justamente donde el **método** tiene la misión de guiarnos, aportando directrices previamente validadas y procedimientos que cuentan con el reconocimiento de la ciencia (PERUJO SERRANO, 2011). Por esa misma razón, para que el conocimiento pueda ser considerado científico, resulta necesario determinar el método que nos permitió llegar al mismo (GIL, 2008). En este sentido entonces, el método sirve dos objetivos: proveernos de guía al momento de encontrar un camino a seguir y al mismo tiempo servirnos como un marco claro que ayuda a que nuestra investigación pueda relacionarse a un rigor y una validez científica.

3.1 Elección metodológica.

En la búsqueda por intentar dar una respuesta a la interrogante que sirve como motor para esta investigación, nos encontramos con el hecho de que uno de los caminos más viables que nos podría llevar a entender el modelo de El Sistema como base para la formación de violinistas de competencia profesional dentro de proyectos sociales, es intentando aproximarnos a la realidad y perspectiva émica de los participantes, esto es, a la perspectiva interna de los mismos sobre el proceso de formación dentro de El Sistema: sus experiencias y vivencias, la configuración de los hechos que desde su perspectiva consigan darnos luz al momento de intentar entender ese fenómeno. En ese sentido, las estrategias dentro del paradigma cualitativo se enfocan en el entendimiento del mundo social y son empleadas para capturar la perspectiva que tienen los participantes de ese mundo. Permitiendo al investigador ver el mundo desde el punto de vista de estos, recurriendo a técnicas que capturen los matices e individualidades de sus experiencias (ver WILLIAMON et al, 2021, p. 31-32).

El elegir el paradigma cualitativo como marco metodológico nos permite disfrutar de algunas de sus características claves: en primer lugar, nos permite dar énfasis a descripciones detalladas, describiendo el fenómeno al mayor detalle posible, basado en la información

proporcionada por los participantes; Nos permite también dar una relevancia importante al contexto específico de esa realidad brindándonos así la posibilidad de entender mejor el tema a investigar; Al mismo tiempo dándonos la flexibilidad de poder adaptar el diseño de la investigación a las necesidades específicas que vayan surgiendo durante el transcurso y la elaboración de esta disertación (ver WILLIAMON et al, 2021). Según Shaw (1999) apud Martínez (2006) dentro de la investigación cualitativa “el investigador no puede permanecer distante del fenómeno social en el cual está interesado”, ya que se trata del estudio de una realidad que es vista como algo construido por las personas. Sino que propone a su vez que el investigador se acerque al fenómeno a estudiar como un instrumento de recolección de datos, que le permita descubrir, interpretar y comprender la perspectiva de los participantes de dicha realidad social (MARTINEZ, 2006, p. 172).

3.2 Estrategia metodológica.

Dentro de la diversidad de estrategias disponibles en el enfoque metodológico cualitativo, considero que la estrategia de *estudio de caso* es la más adecuada para esta investigación. Según Williamon et al (2021, p. 36) el estudio de caso cualitativo envuelve la investigación detallada de una persona, grupo, lugar o tópico particular, a través de un ejemplo ilustrativo. Así que la definimos como una estrategia de investigación dirigida a comprender las dinámicas presentes en contextos singulares (EISENHARDT (1989) apud MARTINEZ, P., 2006, p. 174), un estudio empírico que investiga un fenómeno actual dentro de su contexto de realidad y que es caracterizado por el estudio profundo y exhaustivo de uno o algunos objetos de manera que permita su conocimiento amplio y detallado, tarea que parece prácticamente imposible con otro tipo de delineamientos (ver GIL, 2008).

Según Stake (2000 apud WILLIAMON et al, 2021) podemos identificar tres tipos fundamentales de estudios de casos: a) el *estudio de caso intrínseco*, que es aquel que se emprende para averiguar más sobre un caso cuando es de interés esencial, o sea que no es un caso que busque representar o ilustrar otros casos, sino un caso interesante en sí mismo; b) el *estudio de caso instrumental*, usado cuando el estudio busca arrojar luz sobre un fenómeno o problema; y c) el *estudio de caso colectivo*, que es un estudio de caso instrumental pero realizado con múltiples casos. Este último tipo, el estudio de caso colectivo, es la estrategia que escogeremos implementar en este trabajo, ya que su objetivo contornea muy bien el propósito general de esta investigación: buscar arrojar luz sobre un fenómeno, estudiando diversos casos como referencias que nos ayuden a entender mejor y más detalladamente el contexto y realidad

de ese fenómeno. Los estudios de casos cualitativos suelen apoyarse en otras estrategias como la etnografía, la fenomenología y la teoría fundamentada (WILLIAMON et al, 2021).

Existe un entendimiento claro en la literatura de que una de las principales desventajas de este tipo de estudio es que, al tratarse del análisis de casos específicos, inclusive cuando ese análisis sea de múltiples casos, el mismo provee una base muy frágil para que sus resultados sean generalizables (ver GIL, 2008; PERUJO SERRANO, 2011; WILLIAMON et al, 2021). Sin embargo, el propósito de los estudios de caso no es el de proporcionar conocimiento preciso de las características de una población a partir de procedimientos estadísticos, pero si el de expandir o generalizar proposiciones teóricas (GIL, 2008).

3.3 Selección y diseño del instrumento de recolección de datos

Hasta este punto hemos usado como herramienta de aproximación al tema de estudio principalmente fuentes secundarias, como lo es la literatura, los hechos y conjeturas que las misma expone. Tenemos que afirmar que, aunque sin duda estas son un mecanismo poderoso de contextualización y una fuente valiosa de información, no pueden compararse a la riqueza que supone tener contacto directo con algunos de los protagonistas y partes activas del objeto a ser investigado, esto es generalmente conocido como *fuentes primarias* para la investigación (ver PERUJO SERRANO, 2011). Y aunque en el caso de esta investigación, debido a mi experiencia dentro de El Sistema, mi formación y trayectoria dentro del mismo, podría considerarme como una fuente de información de primera mano, para fines de mayor credibilidad y validez científica de este trabajo, decidiremos usar como instrumento y herramienta principal *la entrevista*, evaluando, organizando y reconstruyendo los hechos que se pondrán a nuestro alcance por medio de la recreación selectiva y afectiva de la memoria de otros de sus protagonistas (PERUJO SERRANO, 2011), colegas violinistas que habiéndose formado inicialmente dentro de El Sistema hoy se encuentran ejerciendo profesionalmente en otros contextos y países diferentes. En este caso las entrevistas proveerán una fuente principal de datos de manera que podamos enfocarnos más en cómo los participantes encuentran sentido y entienden esa realidad, intentando encontrar ejes transversales temáticos entre sus perspectivas, para de esa forma intentar trazar algunas conclusiones, y generar, quizás, algunas preguntas, pretendiendo al final buscar una respuesta a la cuestión principal de esta investigación.

Según Williamon et al (2021) la *entrevista semiestructurada* es quizás el tipo de entrevista más comúnmente empleado en la investigación musical. Este tipo de entrevista se caracteriza por emplear una serie de preguntas preestablecidas, pero al mismo tiempo flexibles, haciendo uso de una *Guía de entrevista* pero dándole la oportunidad al entrevistador de ahondar en temáticas sobresalientes que surjan durante la entrevista, e incluso reformulando el orden de las mismas, o hasta añadiendo u omitiendo algunas dependiendo del caso, con el propósito de recolectar un conjunto de datos comparables entre el grupo de participantes y que a la vez permita el surgimiento de nueva información, desde las voces individuales de cada participante, que pudiesen ser nuevas o sorprendentes para el investigador. Considero que ese tipo de entrevista (semiestructurada) es sin duda la herramienta que mejor se adapta para los fines de esta investigación, ya que permite crear un instrumento lo suficientemente abierto como para abarcar cualquier nuevo tópico o información que surja durante la entrevista, y al mismo tiempo lo estructurado suficiente como para intentar evitar el desvío de la entrevista del tema en cuestión. Utilicé la propuesta de Guía de Entrevista de Williamon et al (2021) como base para la elaboración y diseño del guion a seguir durante nuestras entrevistas, ilustrado en la figura 2.

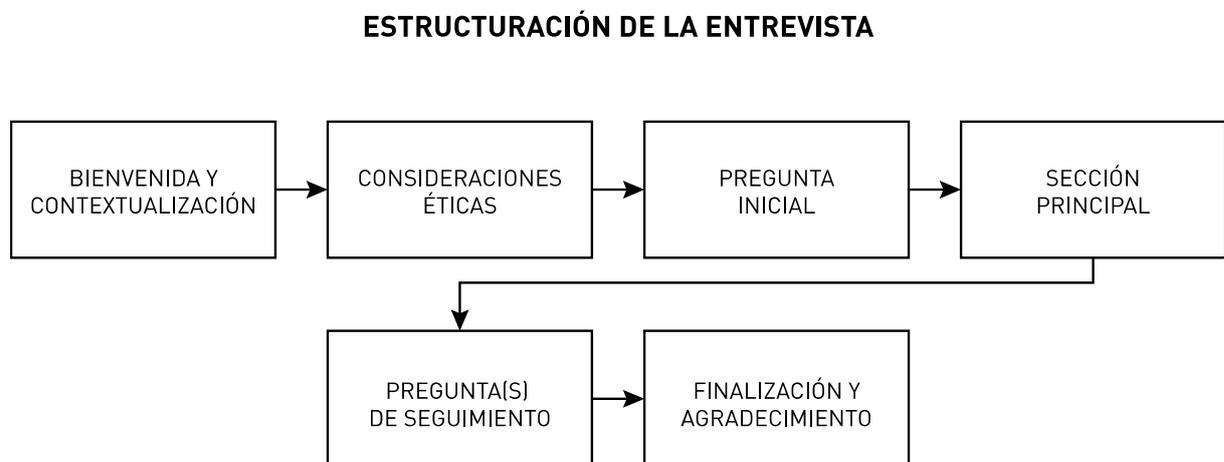


Figura 2 - Estructuración de la entrevista

Durante el diseño de la entrevista y para determinar las preguntas que forman parte de la **Guía de entrevista** (ver Apéndice I) usé dos abordajes, primeramente, el de la observación y profundización en la *pregunta de investigación* y sus posibles implicaciones, para poder determinar preguntas complementarias, o sub-preguntas, cuyas respuestas nos ayudarían a dar luz en la tarea de responder la pregunta principal; Como segunda estrategia, la revisión de la literatura también levantó preguntas e interrogantes que podríamos apuntar para profundizar el

conocimiento que se tiene sobre el tema, e intentar dar respuestas a puntos que aún continúan poco claros en la misma.

3.4 Criterios de la selección de los participantes

El siguiente paso luego de definir, seleccionar y diseñar la estrategia de recolección de datos fue identificar los candidatos que podrían ser posibles participantes en esta investigación, para dicha selección se elaboró una primera lista de criterios que asegurara que los candidatos seleccionados cumplieran con un perfil compatible al resultado que persigue la misma, el participante por consiguiente debería:

- Ser violinista;
- Haber sido integrante de El Sistema y haber sido formado en Venezuela violinísticamente dentro de dicho proyecto;
- Haber salido de Venezuela durante el periodo de 2004 - 2019¹³;
- Ejercer o haber ejercido de manera profesional en orquestas fuera de Venezuela, o agrupaciones de cámara profesionales como Cuartetos, Cameratas, etc.

Basado en esos criterios se llegó a una lista de precandidatos que cumplían con tales requerimientos y con el fin de diversificar los resultados se eligió de esta lista a un grupo de violinistas cuyas carreras tenían características y trayectorias diferentes para intentar abordar una mayor variedad de experiencias en el transcurso de esta investigación. Consecuentemente fueron enviadas 10 invitaciones preliminares para confirmar el interés de participación, pedido al cual 8 personas respondieron y 2 no contestaron.

¹³ Para reducir la muestra se decidió limitar la población de esta selección a aquellos candidatos que salieron de Venezuela entre el 2004 y 2019. Aunque esta decisión parece ser arbitraria en primera instancia, existen algunas razones que consideré importantes para esta decisión: 1) el 2004 es el año que Gustavo Dudamel gana el premio Internacional de dirección Mahler en Alemania y este hecho le otorga a El Sistema un reconocimiento internacional mayor a la vez que catapulta al éxito a la orquesta Simón Bolívar B (ver SARROUY, 2017, p.10), además que coincide con uno de los escenarios económicos más favorable de Venezuela (y por consiguiente El Sistema) de los últimos 25 años. Estos hechos hacen que las generaciones que fueron integrantes de El Sistema durante esos años hayan vivido el mejor momento histórico del mismo. Este factor en conjunto con el posterior deterioro económico y político de Venezuela (que fue recrudesciéndose hasta alcanzar niveles históricos a partir del 2013) hizo que durante esa temporada se viviera el éxodo más grande de músicos que ha tenido el país, lo que llevó a orquestas como la propia Simón Bolívar B a verse diezmada y muchos de sus integrantes acabaron emigrando a otras latitudes. Esta realidad ha sido negativa para las instituciones dentro de Venezuela pero al mismo tiempo ha llevado a un gran número de músicos venezolanos exintegrantes de El Sistema a ocupar importantes posiciones en orquestas e instituciones en diversos países, como nunca antes. Para finalizar, 2) 2019 es el año que inició esta investigación, por lo cual consideré que fuese el mejor momento para delimitar el alcance de esta muestra.

Teniendo esa primera confirmación de interés, se aplicó un par de criterios adicionales para finalmente seleccionar a los 3 participantes que harían parte de los candidatos finales para esta investigación. Se envió una invitación oficial a 5 violinistas, personas que ejercen profesionalmente en diferentes países (Alemania, Brasil, Estados Unidos, Italia y México). Dentro de esta muestra se intentó tener una representación de personas de diferentes géneros y asegurarnos que no todos hubiesen sido formados exclusivamente en la ciudad Caracas. De esos 5 candidatos finales solo 3 terminaron concluyendo el proceso de entrevista, los otros dos no manifestaron más interés en el proceso.

3.5 Consideraciones Éticas

El hecho de que las investigaciones en las ciencias sociales envuelvan indudablemente la interacción con otras personas hace necesario el planteamiento y la aplicación de ciertas consideraciones e instrumentos éticos. Tales sirven como protección tanto para el investigador como para los participantes, que en sus entrevistas deberían poder tener la libertad de compartir informaciones sensibles, con la seguridad de que sus datos e inclusive su identidad están siendo protegidas. Según Gerling y Santos (2010, p.125) la relación entre el investigador y el participante es delicada, y con el fin de evitar daños y maximizar beneficios¹⁴, se hace imperante la necesidad de mecanismos de protección en el trato entre los involucrados.

Para garantizar tal fin se han tomado varias medidas durante el desarrollo de esta investigación y en especial al momento del contacto con los participantes y la realización de las entrevistas:

- 1) Al momento que los participantes expresaron interés en participar de la investigación, se hizo entrega formal de la “Hoja de información del participante” (ver Apéndice II) siguiendo el modelo propuesto por Williamon et al (2021). Dicho documento empieza con una invitación formal a hacer parte de la entrevista siguiendo con 10 tópicos que exponen de forma resumida al participante los detalles sobre el proyecto, la metodología a ser utilizada y una exposición de sus derechos como participante, abordando temas relevantes como la reiteración de su derecho de privacidad y confidencialidad, la protección de sus datos y la descripción referente

¹⁴ Como también lo expresa WILLIAMON et al (2021, p.73) citando el *Code of Human Research Ethics* de la British Psychological Society (BPS) (2014), que puede encontrarse en este vínculo: <https://www.bps.org.uk/news-and-policy/bps-code-human-research-ethics>

al almacenamiento y uso de los datos e informaciones generadas de su contacto con el investigador y, por supuesto, el compromiso de participación voluntaria en la investigación y la reiteración de la autonomía del participante sobre los datos que pueden ser compartidos o no posterior a su entrevista (ver GERLING, SANTOS, 2010; WILLIAMON et al, 2021).

- 2) De igual forma, antes de la entrevista fue entregado el «Formulario de consentimiento» (ver Apéndice III), donde el participante testifica de forma escrita que ha leído y comprendido la Hoja de informaciones, y pasa a confirmar la voluntariedad de su participación, junto con las respectivas autorizaciones para el uso o no de algunas informaciones, confirmando como último paso su acuerdo a participar de este proyecto con una rúbrica. Este formulario de consentimiento sigue de nuevo las recomendaciones éticas propuestas por Williamon et al (2021).
- 3) Como última medida, al momento del inicio de la entrevista, el investigador reitera todas las consideraciones éticas que ya fueron expuestas al participante en los documentos anteriores y le deja abierta la oportunidad para el mismo de poder desistir de la entrevista en cualquier momento si así lo deseara, sin necesidad de justificación, entre otras consideraciones.

3.6 Procedimiento y análisis de los datos

Según Williamon et al (2021), el análisis cualitativo es una labor creativa e interpretativa, pero al mismo tiempo sistemática. Una donde sin duda el investigador juega un papel muy importante al tener que usar su creatividad, visión y conocimiento como herramientas que permitan organizar la información, procesar y dar sentido a las experiencias y percepciones de los participantes para, de esa forma, entregar algo más que una mera descripción, al contrario, un análisis profundo de la información. Por esta razón se hace imperante diseñar, documentar y seguir procesos detallados y sistemáticos para el tratamiento de los datos, desde su captura, hasta su análisis. Con el fin también de dar rigor científico al proceso y a los resultados obtenidos. El tratamiento de este conjunto de datos es detallado en esta sección.

3.6.1 *Captura y transcripción de las entrevistas.*

Ya que los participantes se encontraban en diferentes países y sumado al hecho de que este proyecto transcurrió en el periodo marcado por restricciones y limitaciones derivadas de la pandemia mundial del COVID-19, todas las entrevistas fueron realizadas de forma virtual y

electrónica, a través de videoconferencia. Y entendiendo que, de la mano de la literatura, las entrevistas se tratan como los datos principales de esta investigación, al momento de estas se tomaron las previsiones y el cuidado técnico para realizar grabaciones que incluyeran el registro de audio y video tanto del participante como del entrevistador, para de esa manera poder capturar no solo el contenido de las respuestas sino, a su vez, aquellos matices implícitos en el tono y gesticulación propia del hablar.

Al momento de terminar la entrevista inmediatamente se pasó al proceso de transcripción de estas, lo cual consistió en días de escucha cuidadosa y repetitiva, de manera de conocer a profundidad el contenido y lograr generar una transcripción lo más fiel posible tanto de las intervenciones del participante como del investigador, incluyendo en algunos casos descripciones de gestos, expresiones faciales, entre otros (estas transcripciones están disponibles en el Apéndice IV).

3.6.2 *Análisis de los datos*

Existen diversas aproximaciones al análisis cualitativo, una de las más usadas en investigaciones relacionadas a la música es el *Interpretative Phenomenological Analysis*, por sus siglas IPA, o Análisis Fenomenológico Interpretativo. Este análisis se enfoca en entender las experiencias vividas por cada participante de forma individual, a través del significado de estas para los mismos. Definiendo este como un proceso interpretativo en el cual “los participantes están intentando encontrarle sentido a sus mundos; [mientras] el investigador intenta encontrarle sentido al intento de los participantes de encontrarle sentido a sus mundos”¹⁵ (WILLIAMON et al, 2021, traducción nuestra).

Este procedimiento según Smith y Osborn (2008 apud WILLIAMON et al, 2021) consta de 5 pasos que ayudan en el proceso de análisis de los datos y dan como resultado un grupo de temas generales que ayudan a agrupar y categorizar la experiencia de los diferentes participantes bajo parámetros comparables. Al mismo tiempo ofrece cierta libertad al investigador al momento de interpretar los datos, pues le otorga un rol activo, dándole la responsabilidad de extrapolar el significado de las palabras de los participantes. Es importante notar que antes de comenzar el análisis en sí, existió un proceso de preparación que describiré

¹⁵ Traducido de la frase „the participants are trying to make sense of their world; the researcher is trying to make sense of the participants trying to make sense of their world” (SMITH, OSBORN, 2008, p. 53 apud WILLIAMON et al, 2021)

a continuación: lo primero es informar que para el análisis de las transcripciones fue usado el software QUIRKOS¹⁶. Un programa de computador / aplicación web escoces creado con el objetivo de facilitar la codificación de datos cualitativos. Así que, antes de comenzar con el análisis, cargué las tres transcripciones como nuevas fuentes en el programa, para luego crear una cuarta fuente al estilo de un block de notas para escribir las reflexiones que fueran surgiendo en el transcurso del análisis. Luego de este proceso preparatorio se siguió con el análisis bajo las recomendaciones de Smith y Osborn (2008, citado en WILLIAMON et al, 2021), siguiendo los 5 pasos que ellos proponen, descritos a continuación:

1. **Extracción del significado generando comentarios exploratorios:** *Quirkos* posee una característica llamada “memos”, que permite escribir comentarios ligados al texto de las transcripciones, estos memos fueron el lugar para colocar los primeros comentarios exploratorios que surgieron de la lectura múltiples veces de la transcripción. Usando esta columna a la izquierda del texto se fue haciendo anotaciones referentes a cualquier conexión, tema o reflexión que fuera apareciendo durante las respuestas del participante, lo cual comenzó a definir las «observaciones» de la entrevista, sin tener la necesidad aún de definir temas específicos.
2. **Identificación de temas emergentes:** el hecho de estar usando un software brindó mucha flexibilidad a la hora de la creación de los temas emergentes. La característica estrella de *Quirkos* es la posibilidad de rápidamente crear “*Quirks*”, tales *quirks* permiten resaltar el texto y relacionarlo con uno o varios temas en específico. Estos *quirks* poseen cuatro campos: título, descripción, color y grupos. Estas características permitieron que cada *quirk* representara un tema emergente. Lo ideal de este proceso es que un texto podía estar relacionado a uno o diferentes temas al mismo tiempo, y el software simplemente mostraba con un código de colores (definido por el usuario) a cuáles temas (*quirks*) pertenecía cada fragmento del texto. Usando esta herramienta se procedió al siguiente paso: comenzar a generar temas más específicos, aquellos que tenían la posibilidad de agrupar los puntos claves generados en el paso anterior, pero que al mismo tiempo proveían un nivel mayor de precisión de esas observaciones y las asociaban a la terminología derivada de los fundamentos teóricos. Estos temas emergentes fueron surgiendo en el transcurso de

¹⁶ Disponible en <https://quirkos.com>

la relectura y análisis de la transcripción, de esa forma se fue codificando cada tema, agregándole incluso un color diferente a cada uno, manteniendo la posibilidad de poder agrupar temas más específicos dentro de temas más amplios (podemos observar un ejemplo de este proceso en la próxima ilustración).

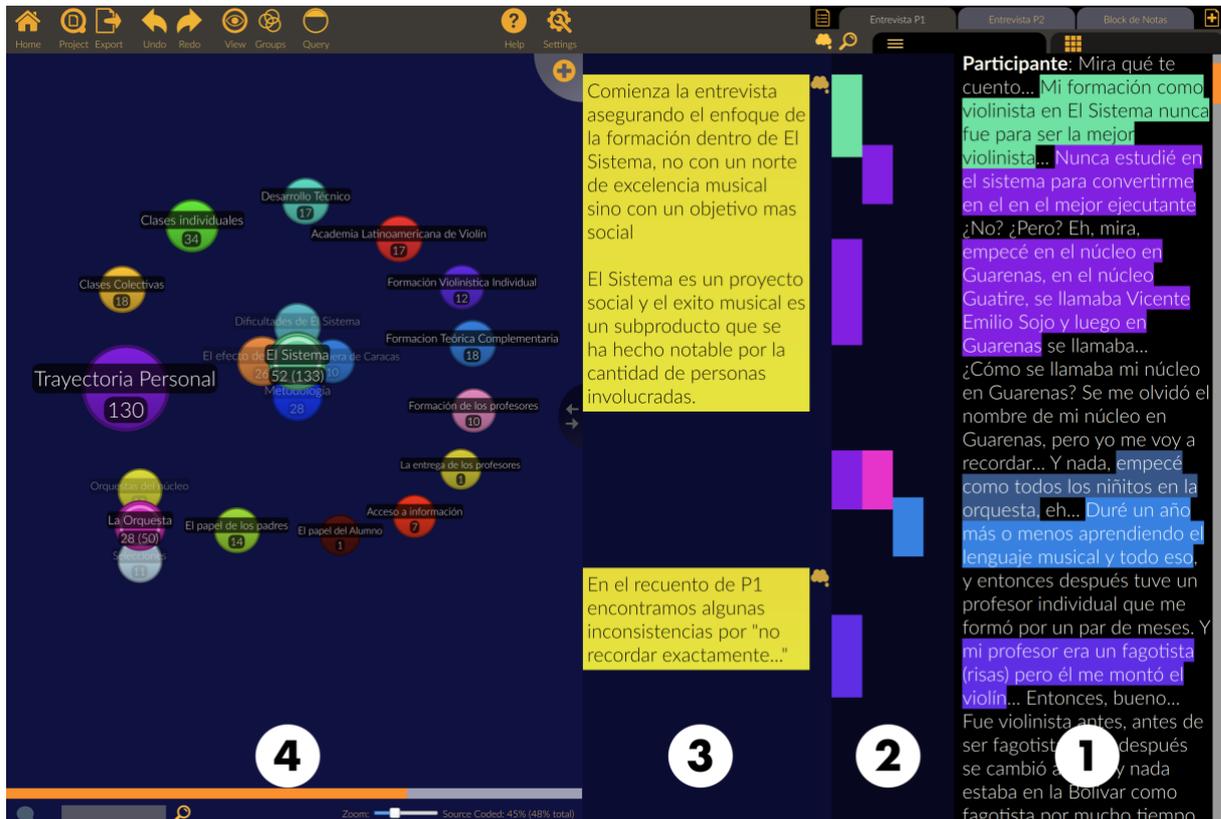


Figura 3 - Captura de pantalla del análisis IPA en *Quirkos*

Si podemos observar con detenimiento la ilustración anterior, veremos que del lado derecho encontramos la **transcripción de la entrevista (1)** (llamada “source” o fuente en *Quirkos*), luego la **codificación de colores (2)** que nos muestra rápidamente a que temas puede estar ligado un resaltado, a continuación (de derecha a izquierda) encontramos la **columna de “memos” (3)** usada para colocar los comentarios exploratorios y al final a la izquierda encontramos los **quirks (4)** como nubes usadas para agrupar textos en torno a temas emergentes, como lo explicaba en el paso 2.

3. **Conexión de temas:** a continuación del paso anterior, donde se fueron creando los temas emergentes, se procede a agrupar estos temas por relación, organizándolos de forma que puedan verse claramente las conexiones entre ellos (ver figura 3). Esto nos permite tener un vistazo general más claro de los temas que han ido surgiendo.

En este caso *Quirkos* nos ayuda ya que mientras más citas sean relacionadas a un tema veremos cómo su tamaño se va haciendo más prominente dentro de la ventana. Y además si hacemos doble click en un tema (*quirk*) el programa automáticamente pobla la ventana con todos los fragmentos (citas) de todas las entrevistas marcadas con ese color (tema). Además de mostrar los temas que se conectan o se agrupan al mismo, como vemos en la siguiente ilustración:



Figura 4 - Filtro por tema y agrupamiento de estos en *Quirkos*

- 4. Adición de nuevos participantes:** luego de terminar el proceso anterior con el primer participante se repitió el mismo proceso con cada participante, arrastrando en *Quirkos* los textos de cada transcripción a cada tema para relacionarlo directamente. La ventaja en este contexto es que todos los temas definidos en el análisis anterior estaban a disposición y si hacemos un simple clic en un tema el programa nos brinda un resumen de cuantas citas se encuentran de cada fuente específicamente en ese tema.



Figura 5 - Resumen de citas por participante y por tema en *Quirkos*

- 5. Definición de los temas principales o ejes temáticos resultantes:** en este paso final se creó una lista de temas generales de todos los participantes, seleccionando aquellos que consiguen representar mejor todo el conjunto de datos. Este paso realizado al final del análisis y resultados del IPA de las tres transcripciones fue un paso fundamental pues nos ayudó a darle sentido a los resultados de una manera sólida y coherente con nuestra investigación. Además, considero que merece que dediquemos una sección para explicar a detalle los pasos tomados a partir de este punto para completar el análisis obtenido de las entrevistas.

3.6.2.1 Definiendo los ejes temáticos principales

Luego de que finalizáramos el proceso de análisis profundo de todas las transcripciones usando el método IPA como lo describimos en los pasos pasados, nos encontrábamos ahora con diversos **comentarios exploratorios** y citas agrupadas en **temas emergentes**. En este punto el software *Quirkos* me permitió generar un reporte de unas 150 páginas donde resumía todos los temas, las estadísticas de las citas contenidas y un reporte de todas las citas ordenadas cronológicamente de cada tema por separado, además de todos los comentarios exploratorios en orden cronológico. Este reporte arrojó un total de 21 temas emergentes que usé como base para elaborar la siguiente tabla, ordenada alfabéticamente para ser presentada de forma más organizada (ver Tabla 1).

Tabla 1 - Organización de temas emergentes

Temas emergentes
Academia Latinoamericana de Violín
Acceso a información
Clases Colectivas
Clases individuales
Desarrollo Técnico
Dificultades de El Sistema
El efecto El Sistema
La entrega de los profesores
El Sistema
Formación de los profesores
Formación Teórica Complementaria
Formación Violinística Individual
Mentores
Metodología
La Orquesta
Orquestas del núcleo
Otros núcleos fuera de Caracas
El papel de los padres
El papel del Alumno
Selecciones
Trayectoria personal

Paso seguido y para intentar captar a detalle los temas e ideas más relevantes de las entrevistas como un conjunto, pasé a la tarea de analizar los datos obtenidos desde diferentes ángulos. El primero de ellos fue enfocarme objetivamente en las palabras encontradas en las entrevistas, usando de nuevo el software *Quirkos* pero esta vez como una herramienta de análisis desde un punto de vista puramente cuantitativo, lo que me permitió llegar a la siguiente ilustración que muestra en una **Nube de palabras** los 38 términos más usados por los participantes, distribuidos de forma aleatoria, pero dejando claramente visible los más usados en un mayor tamaño y aquellos con menor uso cada vez más pequeños consecutivamente (ver Figura 3).

Es notable ver como resalta un grupo pequeño de nodos centrales, que conectan con la mayor parte de los términos y se interconectan entre sí. Aparece de nuevo “la orquesta” como centro, un tema recurrente que resuena sin duda con lo que conocemos sobre El Sistema y que será un tema que analizaremos más en profundidad cuando abordemos de lleno los resultados en el próximo capítulo y nos enfoquemos así en el desarrollo de los ejes temáticos principales.

Ahora, con toda esta información seguíamos teniendo 21 temas emergentes y necesitábamos definir finalmente cuáles serían los ejes temáticos principales que atravesarían transversalmente todos los temas emergentes y proveerían un sentido de cohesión entre las entrevistas y la investigación. Así que, para definir estos temas principales, o **ejes temáticos**, no solo se tomó como base los temas emergentes de las entrevistas, el análisis de palabras y conexiones descritos hasta ahora en esta sección, sino que también hubo la preocupación de alinearlos con los objetivos tanto general como específicos de la tesis. La intención principal es la de poder ir dando respuesta a nuestra pregunta de investigación y a nuestros objetivos subyacentes a través de estos resultados, permitiendo que la voz de los participantes nos guíe en ese camino y a la vez pueda ser escuchada a través de cada eje temático principal.

Para ilustrar de una manera más clara esta organización creé la siguiente tabla donde se agruparon los temas emergentes separados en los ejes temáticos principales que servirán como la espina dorsal de la exposición de nuestros resultados. Estos ejes temáticos fueron organizados con una lógica no solo de relevancia sino de concepto. En este orden considero que tendremos un recorrido claro de la experiencia de los entrevistados a la luz de nuestra investigación y cubriremos así los puntos que son relevantes para intentar cumplir con nuestra aspiración de dar respuesta a nuestra pregunta de investigación y alcanzar de la misma manera cumplir con nuestros objetivos delineados en el capítulo 1 (ver Tabla 2).

Tabla 2 - Definición final de los Ejes temáticos principales

Temas emergentes	Ejes temáticos principales
El Sistema	El Sistema
Dificultades de El Sistema	
La Orquesta	El Sistema como modelo
Orquestas del núcleo	
Selecciones	
Metodología	
Clases individuales	Formación en El Sistema
Clases Colectivas	
Formación Teórica Complementaria	
Otros núcleos fuera de Caracas	
Formación Violinística Individual	El violín en El Sistema
Academia Latinoamericana de Violín	
Desarrollo Técnico	
Acceso a información	Acceso a la información como llave importante
Formación de los profesores	
El papel de los padres	Otros factores decisivos
El papel del Alumno	
Mentores	
La entrega de los profesores	
El efecto El Sistema	El efecto El Sistema
Trayectorias personales	Las trayectorias personales atraviesan de una forma u otra todos los ejes temáticos

4. RESULTADOS Y DISCUSIONES

4. RESULTADOS Y DISCUSIONES

4.1 Reseña resumida de los participantes

4.1.1 *Participante 1 (P1)*

En primer lugar, tenemos a la participante número uno, a quien llamaremos P1 durante esta investigación. De 32 años, nace en Caracas, pero crece en una ciudad cerca de la capital llamada Guatire. Según recuenta, comienza con el violín entre los 7 y los 8 años en el núcleo de su ciudad que luego pasa a ser el núcleo Guatire-Guarenas. Su formación es casi de manera integral dentro del núcleo, donde participó en diversas orquestas (infantil, juvenil) hasta llegar a ser la concertina de la Orquesta Francisco de Miranda. A sus 14 años recibe clases con el profesor Edgar Aponte, a su vez era tutorada por el director de la orquesta y también violinista Andrés González hasta que a sus 16 años comienza a estudiar con el maestro Simón Gollo en la Escuela Mozarteum de Caracas. Ese mismo año comienza a formar parte de la Orquesta Simón Bolívar de Venezuela. Después de 6 años de estudio con el maestro Gollo y de experiencia en la orquesta continua sus estudios en los Estados Unidos, entrando a sus 23 a la *Michigan State University* a recibir clases con el maestro Dimitri Berlinsky, donde recibió completa sus estudios en violín. Durante esta temporada ejerció como violinista en diversas orquestas profesionales y agrupaciones de cámara profesionales. Los últimos años recibió clases particulares con Midori en New York y actualmente se dedica de forma exclusiva como directora de un programa social de enseñanza musical para niños en San Antonio, Texas (ver P1, Entrevista).

4.1.2 *Participante 2 (P2)*

El participante número 2, a quien nos referiremos de aquí en adelante como P2 es un violinista, de 32 años, nacido en Caracas. Sus inicios en la música fueron a los 8 años en el núcleo San Agustín en la ciudad de Caracas. Dentro de su recorrido en El Sistema hizo parte de varias orquestas infantiles y juveniles hasta llegar a ser uno de los concertinos de la Orquesta Teresa Carreño. Alumno en Venezuela de profesores como Mercedes Salazar, Sergio Celis y los últimos 5 años de Luis Miguel González, siempre dentro de la Academia Latinoamericana de Violín. Luego de su experiencia en Venezuela es aceptado en la *Musikhochschule* de Graz donde continua sus estudios de violín junto al profesor Andrej Bielow para luego continuar en la *Musikhochschule* de Düsseldorf con el mismo profesor, donde actualmente cursa un posgrado. Al momento de la entrevista ejercía como concertino de una orquesta profesional en Alemania (ver P2, Entrevista).

4.1.3 Participante 3 (P3)

Por último tenemos el participante número tres, a quien llamaremos P3 a partir de ahora. P3 es un violinista original de la ciudad de Maracaibo. Tiene 32 años y desde sus ocho años de edad comienza dentro de El Sistema a estudiar el instrumento. Por un lado comienza clases en el recién inaugurado núcleo de Santa Rosa de Agua y por otro lado, paralelamente, en el Conservatorio de música José Luis Paz en su ciudad natal. Participa desde muy joven en selecciones nacionales que marcan su formación en El Sistema, además de pertenecer como principal de segundos violines a la Orquesta de la Juventud Zuliana Rafael Urdaneta, orquesta donde más tarde sería también director musical asistente. Durante sus estudios en Venezuela destacan sus estudios con los profesores Pedro Moya y Simón Gollo, dentro de la Academia Latinoamericana de Violín y la Academia de cuerdas de los Andes, respectivamente. Desde el 2014 reside en Italia donde ha actuado no solo como director de un proyecto social en el sur de este país, sino que actualmente es primer violín de un cuarteto establecido y violinista de la Orquesta del Teatro de Sicilia, después de haber terminado su bachelor y maestría en el conservatorio de esa ciudad (ver P3, Entrevista).

4.2 El Sistema

4.2.1 El Sistema, una estructura cambiante.

Si hay algo que podemos afirmar después de haber estado en contacto con la literatura, los entrevistados y en mi caso, después de haber experimentado de primera mano una formación por más de 15 años dentro de El Sistema, es que “es un organismo que evoluciona y evoluciona, ... los métodos van cambiando” (P2, Entrevista). Sería difícil establecer un estado absoluto y perenne del mismo, solo conseguimos analizar y definir a detalle momentos específicos en contextos específicos. Y eso sin duda es lo que busca este trabajo de investigación, intentar analizar El Sistema y la formación de violinistas profesionales en él a través de la experiencia de los entrevistados y en mi caso intentar aportar con mi experiencia como participante formado en este mismo programa. Ahora, partiendo de este punto, intentaremos establecer ciertas discusiones que lejos de tener la pretensión de generalizar, apuntan a capturar y aprovechar lo más posible las experiencias individuales de cada uno, con la esperanza de que esto nos ayude a responder la inquietud que inspira esta investigación.

Ahora bien, volviendo al punto de El Sistema como estructura cambiante, podemos corroborar en las entrevistas que este es un concepto intrínseco transmitido por todos los entrevistados, quienes en sus exposiciones demuestran concordar con el concepto de que El Sistema es multiforme y que inclusive la experiencia que ellos vivieron no tendría que ser igual ahora. Ni siquiera en el mismo entorno. Por ejemplo, en este respecto P1 expresa lo siguiente: “Yo creo que lo que yo viví fue muy distinto a lo que se vive ahora. Mis años fueron otros” (P1, Entrevista). Y podemos ver que P2 expresa algo similar: “El Sistema es un organismo que evoluciona y evoluciona, ... los métodos van cambiando y yo creo ... que yo tuve como que la suerte de [estar] en el momento que yo estuve, la forma en que se hacía en ese momento” (P2, Entrevista). Luego P3, desde otra perspectiva, lo expresa de una forma más directa y explícita cuando dice:

...los niños cuando ya yo era adulto, tenían desde la base una mejor información, porque se había optimizado el modo de enseñar incluso en las clases grupales e incluso en la calidad de los maestros ... El Sistema no era un ecosistema rígido, con ya todo completamente formado, sino que mientras íbamos creciendo él también fue evolucionando. Entonces poco a poco, las nuevas generaciones tuvieron la oportunidad de tener una mejor formación que yo no tuve en mi época y en mi ciudad. (P3, Entrevista)

Puedo identificarme con estas experiencias, de hecho, he visto de primera mano cómo las estructuras y formas dentro de El Sistema son flexibles y adaptables. Estando por una temporada al frente de la dirección y coordinación general del núcleo Maracaibo-Centro, uno de los núcleos principales de **El Sistema Zulia**, me di cuenta como cada estado tenía cierta autonomía a la hora de proponer proyectos, planificar la expansión de los núcleos, sus estructuras, estrategias e inclusive la estructuración y gerencia del personal, los proyectos, etc. Fue una experiencia enriquecedora poder participar de ese proceso de estructuración de primera mano y poder compartir día a día al lado de mentes brillantes con una gran experiencia dentro de El Sistema como Rubén Cova, en aquel momento coordinador regional y Pedro Moya, coordinador académico durante esa temporada. Y es que a pesar de que todas las decisiones y ‘OK’ finales venían de parte del departamento de Formación y Desarrollo en Caracas de la mano de su director en aquel entonces Andrés González, existía la posibilidad de adaptar el proyecto a nuestra realidad y nuestras condiciones específicas para de esa forma ayudar a la expansión del proyecto y la visión de El Sistema de una manera más efectiva. Sin duda puedo dar testimonio que El Sistema es una estructura cambiante, que adapta sus estrategias específicas a diferentes contextos, mientras mantiene su propuesta general sólida. En este contexto estoy convencido que probablemente la estructura que hoy exista en El Sistema Zulia

sea muy diferente a la que existía hace 10 años y eso es una prueba más de que El Sistema está en constante evolución y adaptación.

¿Es El Sistema un método?

Otro de los argumentos que resonó mucho entre los entrevistados fue el de la falta de un programa claro y definido desde el punto de vista curricular y de formación instrumental. En ese sentido P1 expresa, por ejemplo, la falta de un “*framework*”, de una secuencia estructurada en su formación. En su entrevista relata como “El sistema a mí no me dio una estructura desde el momento de entrar, o sea, nunca supimos, ni nos enteramos cuál era la secuencia ... nunca hubo ... una secuencia, un currículum que uno dijera: ah, pero es que yo voy por aquí y si sigo esta fórmula voy a llegar a la otra.” (P1, Entrevista). Inclusive, cuando la misma participante fue cuestionada acerca de si definía a El Sistema como un método o no, respondió lo siguiente: “simplemente no existía esa estructura, por eso te digo es difícil construir, digamos, hablar del método de El Sistema cuando todo fue tan inconsistente...” (P1, entrevista).

Me parece notable la forma como P3 lo define, en su relato expresa como no cree que El Sistema sea un método, porque en su opinión carece de formas para ser un método, comparándolo con una “experiencia” que tiene sus principios, sus resultados excelentes, pero que a su vez que es maleable, flexible y fluida. Observemos su respuesta cuando se le preguntó acerca de El Sistema como método:

...donde vivo actualmente se comparte como si fuera un método y la verdad es que no cumple, desde mi punto de vista, todos los elementos para llamarlo así ... yo lo llamaría una experiencia, porque además sin duda tiene sus principios, sus principios casi innegociables y es el hecho de la colectividad y del aprender haciendo, pero están en constante evolución y considero que... (en constante) adaptación inclusive al contexto. En mi ciudad lo vivimos, fue necesario que El Sistema se adaptara a nuestro contexto ... ¡fue necesario, fue necesario! Entonces no lo llamaría "un método" me permitiría llamarlo una "experiencia" no sé si es el término que lo define mejor, pero es una experiencia de formación musical. Y eso no quita que sea de un altísimo nivel (P3, Entrevista).

Aunque en mi opinión tampoco estoy totalmente de acuerdo con la etiqueta de “experiencia” propuesta por P3 (un poco más sobre esto más tarde), hay tres verdades importantes que necesitamos resaltar en este relato que acabamos de leer, que definen de una manera muy simple gran parte de la metodología fundamental de El Sistema: 1) La colectividad 2) el aprender haciendo y 3) La constante adaptación al contexto.

En primer lugar, cuando hablamos de “la colectividad” tenemos que reconocer como este principio guía la filosofía entera de El Sistema: aprender a tocar a través de la práctica colectiva de la música, como lo llegó a expresar Abreu en distintas ocasiones, o como lo expresa Rubén Cova, uno de los maestros fundadores de El Sistema, en una entrevista con Sarrouy (2016, p. 317) “La experiencia colectiva de la música es la clave para todo”; en segundo lugar “el aprender haciendo”: una característica que hasta ahora no habíamos reflexionado directamente en el texto, pero que es uno de los principios básicos de la enseñanza y la filosofía dentro de este proyecto. Y para abordar este punto podríamos citar de nuevo la entrevista a Cova donde el mismo declara que en El Sistema se enseña a través del ejemplo, nunca se dice cómo hacerlo, “todo se basa en la práctica, inclusive porque no hay tiempo para explicarlo todo, es acción directa”¹⁷ (SARROUY, 2016, p. 317, traducción nuestra); y en tercer lugar “la constante adaptación al contexto”: este principio es una característica clave del éxito de El Sistema, observemos como P3 la señala como “necesaria”. Y es que sin esa adaptación este modelo probablemente no funcionaría y esto lo podremos evidenciar mejor al ahondar en las diferencias de cada experiencia en cada participante. Cómo a pesar de estar dentro del mismo proyecto, las experiencias son considerablemente diferentes y altamente dependientes de circunstancias tales como: posición geográfica, líderes del núcleo, profesores, etc.

Entonces ¿Cuál etiqueta funcionaria mejor para El Sistema? ¿Experiencia? ¿Modelo? ¿Método? Primero, es interesante ver como la respuesta de los entrevistados resuena con las reflexiones que pudimos leer previamente en la revisión de la literatura, donde mostramos como algunos autores señalaban que sería más acertado referirnos a El Sistema como un modelo y no como un método, a pesar de que sin duda posee metodologías y estructuras claras que lo ayudan a obtener sus resultados. Pero para aproximarnos a una opinión más informada sobre el tema, comencemos con el termino más usado y generalizado: método. La Real Academia Española define la palabra método¹⁸ de la siguiente manera: 1. “Modo de decir o hacer con orden” (Siendo algunos de sus sinónimos: Sistema, Procedimiento, norma, etc) y 2. “Modo de obrar o proceder, hábito o costumbre que cada uno tiene y observa” (manera, modo, forma) (RAE, 2024:1). Basados en estas definiciones y contrastándolas con las entrevistas podríamos inferir entonces que El Sistema, en este marco, no cumple con los requisitos para ser llamado método,

¹⁷ Traducido del texto: “*nós ensinamos através do exemplo, nunca dizemos como fazer, passa tudo pela prática, até porque não há tempo para explicar tudo, é ação direta*” Rubén Cova citado en SARROUY, 2016, p. 317

¹⁸ En esta sección comparto solo las definiciones del Diccionario de la lengua española publicado por la Real Academia Española (RAE) que son relevantes para el tema en cuestión.

ya que no podemos definir un sistema organizado paso a paso, un conjunto de procedimientos, una secuencia curricular específica propia (ver FREGA, LIMONGI, 2019, p. 563; Govias, 2011). Al mismo tiempo podríamos afirmar que a pesar de que El Sistema no es un método, tiene métodos propios para obtener resultados, métodos que hacen parte de su propuesta y que discutiremos a detalle más adelante en la exposición de estos resultados.

Ahora vayamos al segundo término: modelo. La definición de la Real Academia Española que se acerca más a cómo podríamos etiquetar este proyecto sería la primera: “Arquetipo o punto de referencia para imitarlo o reproducirlo” (RAE, 2024:2). Esta definición parece encajar a la medida a lo que hemos descubierto hasta ahora sobre El Sistema: un modelo de proyecto que propone estrategias de transformación social y aprendizaje musical a través de la práctica colectiva de la música. Hemos visto también como el mismo se ha levantado como un punto de referencia que ha inspirado decenas de proyectos e iniciativas en otras partes del mundo a imitarlo e intentar reproducirlo.

Caracas y el resto del país

Venezuela se caracteriza por ser un país profundamente centralizado en todas las esferas y El Sistema no escapa de ese contexto. El Sistema en Caracas contaba con una infraestructura privilegiada que no siempre reflejaba la realidad en otras regiones del país (el interior, como denominan a cualquier otra ciudad que no sea la capital), esa es una realidad importante de entender a la hora de querer entender el Sistema, su funcionamiento y sin duda sus resultados. En cuanto más nos adentremos en los resultados de las entrevistas nos daremos cuenta cómo de una u otra manera la mayoría de quienes continúan su “carrera” formativa dentro de El Sistema y quieren ir más allá del núcleo, terminan en Caracas o acaban relacionados directamente con la ciudad. La siguiente reflexión de P2 lo ilustra de una manera muy clara:

Por ser un país súper centralizado en todo aspecto ... vivir en Caracas era una ventaja ¿no? ... todo se centraba mucho aquí y por eso los mismos profesores de aquí tenían alumnos en el interior que viajaban no sé cuántas horas para ver clase ¿sabes? ... estar siempre y haber estado siempre en Caracas fue un factor muy importante. Pero es una cuestión de simplemente cómo funciona el país (P2, Entrevista).

Inclusive vemos ejemplos como el de P1, que aun haciendo parte de El Sistema en ciudades vecinas a Caracas, como lo es Guatire y Guarenas (las cuales son consideradas inclusive parte de “La gran Caracas” al ser normalmente ciudades satélites de la capital), reconocen la diferencia de oportunidades y funcionamiento en ciudades fuera de Caracas. P1 lo

expresa de la siguiente manera: “...en Guatire y en Guarenas, que es como a 50 minutos de la capital, no funcionaba (El Sistema) tan bien como en la capital” (P1, Entrevista). Pero sin duda la cercanía geográfica con Caracas y el hecho de estar a solo 50 minutos de distancia ayudaban a que en el caso de P1 se siguiera teniendo un acceso a otros recursos que en otras realidades del país eran más difíciles. El relato de P1 continua ilustrando esa realidad así:

...teníamos muchos recursos ... venían maestros todo el tiempo ... Todo el tiempo había una cosa, una cuestión pasando, todo el tiempo había una muestra, todo el tiempo, no, que José Antonio viene el mes que viene ;todo el tiempo había algo! (P1, Entrevista).

Por su parte P3, quien viene de Maracaibo, una de las capitales más lejanas geográficamente de Caracas, nos provee un ángulo significativo que complementa esta idea y que alimenta otras reflexiones que valen la pena explorar: “creo que es un hecho que la formación en El Sistema se centraliza en Caracas, o sea, este hecho de que hayan incluso selecciones ... es como una pirámide que va a parar a Caracas” (P3, Entrevista). En primer lugar vemos que toca el punto de las selecciones nacionales, un punto importante que exploraremos más a fondo cuando abordemos “El método de El Sistema” en el próximo punto; sin embargo quiero concentrarme en la segunda parte: “es como una pirámide que va a parar a Caracas” esta afirmación nos recuerda la Pirámide que expone Verhagen et al (2016) solo que esta vez añade otra dimensión que no encontramos en la propuesta de Verhagen, la dimensión geográfica. Los niveles más altos de esta pirámide parecen terminar de alguna manera en Caracas, o sea, mientras más se asciende en la pirámide de formación propuesta por El Sistema hay que continuar de alguna forma en Caracas.

Por otro lado, algunas sedes regionales de El Sistema creaban selecciones regionales en las capitales de los estados más fuertes con el objetivo de intentar descentralizar un poco el modelo de El Sistema. De igual forma según relata P3 en el próximo texto, aquellos que tenían la oportunidad terminaban mudándose a Caracas de una u otra manera para aprovechar al máximo las oportunidades al superar su núcleo:

En el interior (del país) tenemos una formación que, en nuestro caso, Maracaibo quiso tener una orquesta que fuera un referente, de digamos... del nivel que podían alcanzar los núcleos del interior del país... y bueno eso tenía parte de la gestión autónoma que manejó nuestro director regional ... pero, muchos de mis compañeros mientras íbamos creciendo se mudaron a Caracas (P3, Entrevista).

Quiero que hagamos una pequeña reflexión sobre este último relato que nos traerá de vuelta al punto principal que inició esta discusión: la flexibilidad y adaptabilidad de El Sistema. Observemos como P3 habla de “la gestión autónoma” que manejó el director regional, dando a entender como era adaptado el funcionamiento de El Sistema de manera autónoma a la realidad de las regiones. Estoy seguro que si quisiéramos ir más a fondo podríamos en algún punto decir esta misma verdad de cada núcleo e inclusive de cada profesor. El Sistema es una estructura flexible y cambiante que a pesar de ser centralizado en su contexto macro tiene la posibilidad de adaptarse en sus contextos específicos.

4.2.2 *El Sistema como modelo*

Después de haber establecido que El Sistema es mejor definido como un modelo, quiero que indagemos un poco más sobre los métodos y propuestas claras que posee en lo que se refiere a la formación musical dentro de este. Más allá de su adaptabilidad y flexibilidad, encontramos esas metodologías siendo repetidas y enseñadas en todo el país. Al mismo tiempo siendo exportada a otros proyectos alrededor del mundo. En todas las entrevistas podemos constatar como en algún momento los entrevistados eran inspirados a tener que reflexionar sobre la propuesta de El Sistema, a verbalizar su experiencia y lo que hoy ellos piensan que fueron las estrategias usadas en su formación musical dentro del mismo. Es importante movernos entre algunas de sus respuesta para, basados en ellas, desarrollar lo que las entrevistas revelan como algunos de los puntos más relevantes de esta metodología. “¿Cuál es el método de El Sistema? Bueno, las orquestas, las clases de formación, los seminarios como una parte super importantísima” (P1, Entrevista). P1 en este texto aborda más que la metodología, algunos de los medios que son usados para aplicarla, pero hay un punto significativo que veremos repetido de forma directa o no en todas las entrevistas: y es que “la orquesta” está siempre en el centro de El Sistema. Para discutir sobre este tema quiero traer de nuevo 2 de los 3 principios que discutimos en el inicio de este capítulo y encajarlos ahora en este marco de la metodología de El Sistema. Estos son: 1) La colectividad o aprender a tocar a través de la práctica colectiva de la música y 2) el aprender haciendo, que hace referencia a la enseñanza a través del ejemplo. Lo destacado es que ambos principios se desarrollan y tienen lugar en un punto único: la orquesta.

4.2.2.1 *La orquesta como centro*

En primer lugar, la colectividad. Podríamos resumir la colectividad en un simple término: una orquesta, sea cual sea la formación de esta. Puede ser una orquesta de cuerdas, de

vientos, de guitarras, de flautas, de jazz, de rock, de música popular, etc. La orquesta como lugar de aprendizaje de la música es sin duda la propuesta central de El Sistema y esto en este punto no debería ser una sorpresa para nosotros. Esta colectividad se experimenta a través de la práctica directa del instrumento en una orquesta y nos damos cuenta de que en esta práctica se intenta aprender y perfeccionar los conocimientos técnicos, teóricos y musicales. P3 lo expone de la siguiente manera:

... en El Sistema la experiencia que tuve ... era todo dentro de la orquesta, el aprender a leer, el saber por qué una redonda era una redonda y duraba, en ese tiempo pensaba que duraba 4 tiempos, y toda esa información fundamental se veía dentro de la orquesta (P3, Entrevista).

Al respecto P2 concuerda con lo expuesto por P3 al expresar lo siguiente: “yo creo que fue todo así, realmente en la orquesta, simplemente ¡tocando!, no de pararme a leer, sino de tocar, a ver cómo resuelves” (P2, Entrevista). Este principio de aprendizaje en la orquesta es una parte tan importante de la propuesta de El Sistema que incluso el repertorio de la orquesta es pensado y planificado con este fin en mente:

Todas estas piezas se utilizaban como para ... desarrollar de manera técnica todas las cuestiones básicas de cómo tocar el instrumento ... Estaba todo hecho para que se establecieran las bases técnicas de cómo tocar el instrumento ... En todo sentido. (P1, Entrevista)

Referente al segundo punto que nos habla de la enseñanza a través del ejemplo y la repetición P3 relata sobre cómo era, desde su perspectiva, aprender un instrumento tocando juntos en la orquesta:

Era [una formación] más empírica. Y era, al menos en el inicio, de mucha imitación. De imitar lo que el maestro hacía o lo que los compañeritos más grandes hacían. Porque eso es otro factor muy común ... uno normalmente estaba sentado al lado de alguien un poquito más grande, que sabía dónde meter los dedos y uno miraba a los dedos y lo imitaba (P3, Entrevista).

Según el testimonio de los entrevistados podemos corroborar que desde el inicio los estudiantes entraban en una especie de espiral de retroalimentación educativa, como lo explica Tamayo (2018), porque al principio aprenden de sus compañeros y luego son ellos quienes dan ejemplo a los más nuevos de la orquesta e inclusive quienes preparan y le dan clases a otros estudiantes: “Había un grupo al que él [el director] delegaba en hacer talleres [...] En preparar a los chamos de la siguiente generación. Cada persona tenía cuatro o cinco estudiantes semanales y yo veía niños todos los días [...] Como a los 14, 15 años, empecé a dar clases”(P1, Entrevista). Es importante resaltar que hago un hincapié en el

hecho de que los alumnos “más antiguos” ayudaban a preparar a los “más nuevos” y eso no necesariamente significaba estos ‘preparadores’ eran los mayores en edad del grupo, podía ser alguien muy joven preparando a una gran variedad de alumnos, siempre y cuando tuviera más experiencia con el instrumento o con el repertorio que los otros y no necesariamente una preparación pedagógica y didáctica, sino simplemente más experiencia en estas áreas. Esto lo expresa claramente P1 en los siguientes relatos:

Y yo recuerdo que ... en la Orquesta habían talleres. Habían muchachos de la Orquesta Juvenil que nos hacían talleres. Nos enseñaban unas piezas de la orquesta infantil (P1, Entrevista).

También me ponían a hacer talleres. Yo me acuerdo chiquitica, que hacían intercambios nacionales, que venía la Orquesta de Barquisimeto, por ejemplo. Y yo me acuerdo chiquita con mi papá sentado ahí al lado. Porque ... yo era tan pequeña ... pero yo estaba ya enseñando las piezas que ellos se tenían que aprender ... yo las podía tocar (P1, Entrevista).

Este fenómeno no solo pasaba en las orquestas de los núcleos sino también pasaba en orquestas más avanzadas como la Teresa Carreño y la Simón Bolívar. Al respecto P2 nos cuenta que, en la Teresa Carreño, a la salida de su director fundador y preparador Ulises Ascanio, eran ellos mismos quienes preparaban a la orquesta en talleres: “...nosotros mismos preparábamos los talleres y eso, o sea, nosotros éramos muy exigentes con nosotros mismos, muy muy exigentes” (P2, Entrevista).

El ABC del trabajo orquestal en El Sistema

Existe un código sobreentendido cuando nos referimos a la rutina de trabajo orquestal dentro de El Sistema. Es algo tan extendido y común en la metodología de trabajo de las orquestas dentro de este, que ya parece obvio y trivial para los que están pasando o hemos pasado por este proyecto. Es la marca característica de El Sistema. Y es interesante comprobar esto cuando percibimos que nuestros entrevistados no mencionan mucho esta parte de su formación orquestal, quizás porque al ser algo tan rutinario les resulta tácito. Pero entendiendo que el lector no tiene por qué estar totalmente familiarizado con estos conceptos, decidí incluir esta parte que me parece fundamental cuando hablamos de las orquestas, porque sientan las bases para entender el método de trabajo y formación de orquestas según El Sistema. P3 lo expresa de una forma significativa en su entrevista: “...después llegó el maestro Rubén y nada, se comenzó un trabajo de seccionales, de talleres ... digamos, le dio el sello característico de El Sistema”. Y es que, si queremos hablar de un sello característico de El Sistema, tenemos que hablar del ABC del trabajo orquestal dentro de él. Los 3 pasos dentro de la preparación de la

orquesta y cómo sin duda encajan dentro de toda la filosofía de la preparación instrumental a través del trabajo colectivo. Y estos son: los talleres, seccionales y ensayos generales (que ya constituyen la manera más tradicional de ensayos de orquesta).

Primero tenemos los **talleres o talleres de fila**: “lo que nosotros llamamos talleres de fila ... es... cada sección de la orquesta: los primeros violines, los segundos... con algún formador o más de uno” (P3, Entrevista). Son ensayos exclusivos de un instrumento, por ejemplo, primeros violines, violas, cellos, etc. Sobre todo al principio, la mayoría de los jóvenes no tiene la experiencia ni las herramientas técnicas para afrontar individualmente el estudio de algunos pasajes, especialmente aquellos técnicamente más exigentes. Es en ese momento donde los talleres cumplen uno de sus propósitos principales, el ser un soporte para el aprendizaje y superación del repertorio de manera colectiva. El primer paso en este proceso de ensayo. En esos talleres el objetivo, con el acompañamiento de un profesor o de algún alumno más avanzado, era “poner digitaciones, poner arcadas ... trabajar pasajes, uno por uno se comenzaba a trabajar los pasajes difíciles” (P3, Entrevista). En estos talleres también se trabajan conceptos musicales y se desarrollaban los conceptos de fila: se trabajaba la fila como unidad y se intentaba unificar aspectos técnicos como distribución de arco, articulación, sonido, se unificaban conceptos para conseguir el sonido de fila soñado: Sonar como si fuera un solo instrumento sin importar que fuese una fila de 5, de 20, o de 50.

Este trabajo, en orquestas más avanzadas como por ejemplo lo sería la Simón Bolívar, ya no se trataba tanto de sustituir el trabajo técnico individual, sino más bien de este segundo beneficio de ensamble y unificación de conceptos que probó ser indispensable para conseguir un alto nivel de la fila como una unidad. Una de las características claves que caracterizó a las orquestas venezolanas de referencia dentro de El Sistema, como la Teresa Carreño, La Simón Bolívar e inclusive la Sinfónica Nacional Infantil. En este sentido P2 recuerda sus tiempos en la Teresa Carreño y expresa lo siguiente: “yo a veces veo vídeos de aquella época y me impresiona demasiado como de juntos y de iguales tocábamos todo... y ese nivel de exigencia quedó marcado para mí siempre” (P2, Entrevista).

Luego tenemos **los seccionales**, los cuales son ensayos de las familias de instrumento por separado. Por ejemplo, la familia de las cuerdas, de los vientos maderas, metales y percusión. “Había ensayos generales, seccionales de cuerdas y digamos que mientras más se acercaba el día en el que quizás llegaba el maestro, se empezaban a hacer ejecuciones”. El foco

de estos ensayos era principalmente el ensamble, “cómo tocar juntos, cómo mirar al que está adelante, mirar al concertino, la región del arco”, unificar ahora el sonido y ensamble de la sección (P3, Entrevista). Este trabajo era un trabajo rutinario varias veces a la semana en condiciones normales y en momentos de concentraciones o seminarios de selecciones (punto que abordaremos a más detalle en los próximos apartados) podía llegar a ser un trabajo diario. Observemos la forma en la que P3 relata el itinerario normal de un ensayo de una selección nacional:

Creo que ya 8:30 o más tardar 9, ya uno comenzaba su taller ... al menos que fueran ya los últimos días ... se cerraba al final del día con un seccional o con seccional y ensayo general. Yo creo que ese era el formato tradicional ... se hacía una pausa en el almuerzo [iniciando de] 12:30 a 1 ... [y luego desde las] 3, hasta las 6 ... y después seccional ... de las 6 hasta la hasta las mil... que bueno, uno le llamaba "mil" porque podía llegar a las 11:00 - 11:30 PM (P3, Entrevista)

Obviamente ese ritmo de trabajo deja una marca profunda de experiencia orquestal en quienes pasamos a través de ese proceso. En ese respecto P1 hace el siguiente aporte cuando analiza su desempeño en ambientes orquestales fuera de El Sistema, después de haber pasado por este trabajo de talleres y seccionales: “yo sabía cómo funcionaban unas arcadas y como no. Yo tenía muchísima educación sobre lo que significaba un sonido de cuerdas muy bien ensamblado. Yo sabía cómo solucionar problemas de ensamble.” (P1, Entrevista). Para cerrar este análisis hablaremos del último punto, el **ensayo general**, una práctica mucho más común y fácil de encontrar en entornos orquestales tradicionales alrededor del mundo. Curiosamente en El Sistema es el proceso de preparación de repertorio orquestal al que menos se le dedica tiempo en el inicio de la preparación del repertorio. Quizá, si cuantificamos el tiempo invertido en esta práctica cuando una orquesta está comenzando un repertorio, se le dedica la misma cantidad de tiempo que es dedicado comúnmente a ensayos de orquesta en otros contextos, solo que por otro lado se triplica el tiempo de trabajo invertido para poder agregar estas otras dos etapas: los talleres y seccionales.

Buscando referencias para poder ilustrar este punto encontré un trabajo antes desconocido para mí y como quien consigue un tesoro escondido, me he dedicado a escrutarlo detalladamente los últimos días, ya que se trata de una propuesta de "Organización secuencial del repertorio para las orquestas juveniles" presentada por José Felipe Sanglimbeni en el 2001 como parte de la Unidad Coordinadora de Proyectos del aquel entonces FESNOJIV. Donde en conjunto con un grupo de 8 directores de orquesta de El Sistema realizó una jornada para la

selección de dicho repertorio. En ese documento encontramos una descripción importante de lo que Sanglimbeni (2001) propone como las “Estrategias Metodológicas” para la preparación de dicho repertorio y en estas resalta tres actividades como parte de la propuesta de El Sistema:

En el Sistema de Orquestas Sinfónicas Juveniles e Infantiles, la propuesta pedagógica se ha apoyado, fundamentalmente, en tres importantes actividades: El Taller de Fila, El Ensayo Seccional, El Ensayo Sinfónico-Orquestal ... todas estas actividades contemplan tres fases de preparación: Inicial, Intermedia y Final, las cuales serán definidas en el tiempo, de acuerdo al cronograma de actividades establecido por el maestro o director de la orquesta (SANGLIMBENI, 2001, p. 44).

Este documento nos provee, entre otras cosas, una visión importante de cómo El Sistema propone la estrategia de ensayos internamente y como comunica los criterios que usa para definir esa programación. En mis años dentro del proyecto, como estudiante y como profesor, nunca tuve contacto con este documento o con esta estrategia de una manera estructurada como Sanglimbeni (2001) lo expone, pero al leerlo me siento totalmente identificado. Y si nos damos cuenta, esta estrategia se acerca a la concepción empírica que todos los participantes expresaron en sus relatos. Refleja el día a día, el ABC del trabajo de preparación orquestal dentro de El Sistema. En la siguiente tabla observamos un resumen de la propuesta de Sanglimbeni referente a la frecuencia de ensayos en relación con la etapa de preparación del repertorio.

Tabla 3 - Frecuencia de ensayos en relación con la preparación del repertorio (SANGLIMBENI, 2001, p.45-48)

<i>Etapa de preparación:</i>	<i>Etapa inicial</i>	<i>Etapa media</i>	<i>Etapa final</i>
<i>Talleres de fila</i>	3 a 4 Talleres Semanales de dos (2) horas cada uno.	2 a 3 Talleres Semanales de dos (2) horas cada uno.	Un Taller Semanal de dos (2) horas.
<i>Seccionales</i>	2 a 3 Seccionales a la Semana de dos (2) horas cada uno.	1 a 2 Seccionales a la Semana de dos (2) horas cada uno.	Un Seccional a la Semana de dos (2) horas.
<i>Ensayos generales</i>	Dos (2) Ensayos Semanales de dos (2) horas cada uno.	Cuatro (4) Ensayos Semanales de dos (2) horas c/u.	Cinco (5) a Seis (6) Ensayos Semanales / dos (2) horas c/u.

En la tabla anterior observamos como de forma general, durante las fases regulares de preparación orquestal se hace un énfasis mayor en el trabajo de talleres y seccionales al principio (ver el equilibrio de los ensayos en la etapa inicial). Y luego, al ir avanzando en las fases de preparación, el enfoque va evolucionando en dirección a una preferencia por los ensayos generales (observar la distribución de ensayos en la etapa final). Esto nos da un vistazo a la programación regular de ensayos de orquesta dentro de los núcleos.

Ahora, hay otra perspectiva en la formación instrumental dentro la orquesta que descubrimos en las entrevistas y me parece extremadamente relevante para abordar nuestro tema de investigación. Y es el hecho de que al formar violinistas alrededor de la orquesta, formamos violinistas que son extremadamente buenos en ese entorno, músicos especialistas en orquesta. Por ejemplo, P3 comenta en varias ocasiones: “me doy cuenta hoy que mi formación violinística fue enfocada en la orquesta” o comentarios como: “me siento muy cómodo tocando en una Orquesta porque me siento capaz de poder resolver problemas fácilmente, de poder adaptarme a las dinámicas que uno se encuentra dentro” (P3, entrevista). Y este punto no es algo exclusivo de P3, en todas las entrevistas podemos ver que coinciden historias similares, como por ejemplo este relato de P2:

Es que es que influenció mucho, todavía hasta el día de hoy, o sea, antes de empezar a trabajar, en la orquesta aquí [...] que si en la orquesta de la universidad y eso ... siempre los comentarios eran: ... me felicitaban, en algún momento llegué a tocar de concertino y era como: "guau, qué bien lo haces" ... obviamente lo hago así porque tengo cualquier cantidad de años de experiencia en El Sistema, ¿sabes? para mí es muy natural el sentarme en una orquesta y tocar, y el liderar incluso (P2, Entrevista).

Estos relatos resuenan mucho con mi experiencia personal. Durante toda mi etapa de estudios en Europa, luego laboral en los Estados Unidos y posteriormente durante el periodo de este doctorado aquí en Brasil, uno de los elementos que siempre resaltó en mi carrera fue la experiencia orquestal obtenida por todos esos años de formación en El Sistema, experiencia tanto musical como práctica del oficio de músico de orquesta. Tocar dentro de una orquesta es una experiencia que se siente natural, yo diría hasta familiar, habiendo salido del contexto de El Sistema, fueron muchos años intensos de práctica y aprendizaje orquestal.

4.2.2.2 *Las Orquestas del Núcleo*

Ahora, si hablamos de orquestas dentro de El Sistema, hablamos en grandes rasgos de dos categorías, o por lo menos dos categorías que se vuelven relevantes para nuestra

investigación. La primera categoría son las orquestas del núcleo. Las orquestas del núcleo son la base de la formación de El Sistema. Y me refiero a ellas en plural porque no nos referimos necesariamente a una orquesta, nos referimos a todo un programa de orquestas que puede estar dentro de un núcleo. Entre el año 2014 y 2015 tuve la oportunidad de ser director del núcleo principal de mi ciudad y allí hacían vida por lo menos 7 programas orquestales. Desde la orquesta Pre Infantil, Infantil, Juvenil, Orquesta de Vientos, Estudiantina, Latino-caribeña y una Selección Regional.

Es importante conocer la perspectiva de los entrevistados referente a sus núcleos y sus orquestas, P1 por ejemplo, se refiere a sus años en la Orquesta Francisco de Miranda como “mis años de formación más importante” dentro de El Sistema. Lo que contrasta con la experiencia de P2, quien en su entrevista no resalta mucho su tiempo en el núcleo como su años de formación más relevantes, sino exactamente su formación después del núcleo. Sus años en la Academia Latinoamericana de Violín y en la Orquesta Teresa Carreño, los recuerda como los años que marcaron su carrera y sus estudios en Venezuela (P2, Entrevista). P3 por su parte manifiesta que uno de los momentos dentro de El Sistema que más marcaron su formación fue sus participaciones en Selecciones Nacionales:

La primera vez que uno ve una orquesta el montón de niñitos tocando [refiriéndose a su primera orquesta en el núcleo], eso para uno es muy motivante y bueno, yo creo que esa fue mi primera experiencia, mi primer choque, el sentirse motivado ... al confrontarse o al estar expuesto a lo que otros niños están haciendo, de tu edad ... pero después, yo debo decir que hubo también otra etapa, que El Sistema de Orquesta funciona a través de selecciones, ... con el objetivo de profundizar, ... de desarrollar aún más la formación orquestal con los niños que están más motivados y que obviamente producen resultados que los califican para esa selección. Y yo creo que eso empezó a marcar un antes y un después, me recuerdo en el 2004 que conocí a Claudio Abbado ... en un encuentro Nacional de Orquestas ... fue una de las primeras selecciones a las que calificué y... ya eso marcó un antes y después (P3, Entrevista).

A pesar de la perspectiva que manifiesta en este último relato, P3 no disminuye la importancia del núcleo y sus orquestas como el lugar donde se centraba la formación en El Sistema: “obviamente cuando estos encuentros se hacían, después uno iba al núcleo de procedencia a seguir su formación”.

Las orquestas en los núcleos acostumbran a tener ensayos en los horarios de la tarde, y mientras más se iba avanzando dentro del núcleo cada vez los horarios de inicio eran más tarde, en un horario donde tanto los estudiantes que van a la escuela de mañana como de tarde tuviesen

la oportunidad de participar. Por ejemplo contrastemos estos dos relatos de P1: “Bueno, todos los días de mi vida, todas las tardes de mi vida, allá estaba yo a las 3:00 de la tarde emocionadísima. Para mí la orquesta era todo” hablando de sus inicios en el núcleo, y luego explica que “los ensayos de la Francisco de Miranda comenzaban a las 6 de la tarde” (P1, Entrevista). En la mayoría de los casos los ensayos eran todos los días en la tarde, a veces era dos días de talleres, dos días de seccionales y uno o dos días ensayo general. Y eso de alguna manera se vuelve el centro de la vida musical, de la formación e inclusive del interés para algunos alumnos: “Yo no iba al núcleo a ver clases con esta gente” refiriéndose a los profesores de violín, “Yo lo que quería era mi orquesta” (P1, Entrevista).

En mi caso recuerdo que por muchos años la rutina de clases y ensayos dentro del núcleo era muy regular, al inicio recibía clases y ensayos un par de días a la semana, pero cuando entré oficialmente en la orquesta infantil y luego juvenil mi semana de clases se fue llenando cada año más. Durante las mañanas participaba de mis clases regulares en la escuela. Luego en el horario de la tarde entre las 14:00h y las 17:00 o 18:00h recibía mis clases de instrumento, teoría y solfeo, más adelante armonía, formas musicales, piano complementario, etc. Estas clases tenían su carga horaria a la semana, no eran todas las tardes llenas de clases, recuerdo que siempre existía el momento de encontrarme con mis amigos, tener algún juego con ellos en los patios del conservatorio, algún juego de pelota estaba siempre dentro de los favoritos. Luego llegábamos al horario de los ensayos de la orquesta a partir de las 17:00 o 18:00h. Recuerdo que la rutina que duró por más tiempo estaba constituida de esta manera: lunes, miércoles y viernes a partir de las 17:00 a las 19:30h era el día de los talleres de fila y seccionales (la elección de uno u otro era una decisión de la coordinación de la orquesta dependiendo del programa y la cercanía a algún concierto) luego martes y jueves eran los días de ensayo general, estos comúnmente comenzaban a las 18:00h y tenían una duración de unas 2 a 3 horas.

Ahora, los sábados eran los días de seminarios, durante años todos los sábados estuvieron marcados por ser un día intensivo de orquesta, comenzábamos muy temprano en la mañana desde las 9 hasta el mediodía, normalmente en este horario comenzábamos con talleres de fila y comúnmente eran usados para trabajar los pasajes difíciles del repertorio en grupos, junto a un profesor. Recuerdo que era muy típico tener estas sesiones de práctica colectiva y trabajo de fila. De allí el núcleo nos proveía la mayoría de las veces de un buen almuerzo para volver a las 14h de nuevo a ensayo, esta vez podía tratarse de un seccional de fila o ensayo general, dependiendo la necesidad. Este ensayo iba generalmente hasta las 18h con una pausa

de 30 a 45 minutos en el medio donde recibíamos una merienda de algún tipo. El hecho de que mi núcleo funcionara dentro de la estructura del conservatorio de mi ciudad obligaba a que las actividades fueran organizadas alrededor de las actividades del conservatorio y sin duda fue beneficioso porque contábamos con toda la estructura curricular que el conservatorio ofrecía como parte de nuestra formación adicional a El Sistema.

4.2.2.3 *Selecciones Nacionales*

En el año 1994 El Sistema experimentó uno de sus grandes hitos significativos, la solidificación de la Orquesta Sinfónica Nacional Infantil de Venezuela. Una selección nacional compuesta por niños y jóvenes provenientes de todo el país que rápidamente se convirtió en la orquesta bandera de El Sistema (ver ROMERO, 2016). Esta selección marcó el inicio de la consolidación de una serie de proyectos (o mejor dicho, de selecciones) a lo largo de los años. Contaban con un equipo de profesores seleccionadores, que viajaban por todo el país audicionando a un gran número de candidatos, muchas veces pre-seleccionados de todas las regiones de Venezuela y al final solo unos pocos conseguían entrar en tan anheladas selecciones. Estas experiencias se repitieron en diferentes momentos y en diferentes formatos en las últimas décadas. Sin duda tener estos procesos exhaustivos de audición para seleccionar a los nuevos integrantes servía para asegurarse de tener un nivel técnico base entre los mismos.

Los integrantes de Caracas o de ciudades cercanas a la capital estaban acostumbrados a tener un acceso más expedito a este tipo de proyectos, inclusive de enterarse con mucho más tiempo de antelación de las fechas de audiciones futuras (esto probablemente por una razón meramente geográfica). En este contexto, es extremadamente relevante conocer el relato de P3 que, aun viniendo de uno de los núcleos más alejados de la capital, nos cuenta su experiencia al participar en algunas de estas selecciones: “después de una audición éramos seleccionados a encerrarnos en algún hotel en Caracas o en algún otro lugar del país, y eran ensayos desde la mañana hasta las mil” (P3, Entrevista). La forma de trabajo era a través de concentraciones llamadas seminarios, donde los niños y jóvenes se reunían por semanas para realizar un trabajo intensivo de preparación del repertorio. Tutelados por una selección de profesores y preparadores de todo el país, dormían, comían y hacían vida junto por todos los días que durara la concentración con una finalidad compartida: preparar a la orquesta a tocar un repertorio (normalmente de una alta complejidad técnica y musical) al más alto nivel posible.

[En los seminarios] uno está expuesto a un gran nivel de información de un altísimo nivel, del más alto que se pueda, del que teníamos al menos a disposición en Venezuela. Todo concentrado en un objetivo: en lograr tocar un repertorio del nivel más alto posible, no importa el nivel uno tuviera, obviamente para eso servían las audiciones, para hubiera un nivel base, pero... yo toqué mucho repertorio que era superior al nivel del técnico que yo podía en ese entonces. ¿Cómo lo hicimos? esa es la magia del sistema (risas) ¡se lograba! ¡se hacía! (P3, Entrevista).

La rutina cotidiana de El Sistema se vivía de una forma más concentrada en las selecciones, digamos que era como un super intensivo orquestal: rutinas de ensayos que podían comenzar a las 8:30 am y terminar después de las 10 u 11 PM, e inclusive algunos días superar ese horario. "...eran ensayos desde la mañana hasta las mil... (risas) ese era el término que usábamos [...] y hasta que saliera." (P3, Entrevista). En mi propia experiencia, puedo recordar días donde en intensivos con alguna selección, llegamos a tocar el himno nacional a las 12am, para recibir el nuevo día antes de ir a descansar. Y esto nunca fue visto como un castigo, o penalización, por el contrario, existía cierto tipo de orgullo de haber conseguido los objetivos planteados para ese día. Estos casos eran excepcionales, no hacían parte de la rutina de ensayos típicas de las orquestas, pero podían suceder en fechas más cercanas a los conciertos. "Le llamábamos las 'mil' porque [el ensayo] podía llegar a las 11:00 - 11:30pm, en los últimos días 12am y una que otra vez superamos esos horarios (risas)" (P3, Entrevista). Estos métodos, aunque pueden considerarse cuestionables para algunos, podían hacer parte común de la programación en las selecciones más exigentes, especialmente durante concentraciones de preparación para giras u otros compromisos importantes, pero nunca formaron parte de la rutina normal de ensayos de las orquestas regulares en los núcleos o en el día a día de El Sistema.

Sin duda este tipo de experiencias multiplicaban los resultados colectivos, pero también los personales. Según P3 recuenta, al inicio de la concentración el trabajo se enfocaba más en talleres de fila para aprender el repertorio y luego ensayos con otros instrumentos, por lo menos seccionales (en los primeros días) o ensayos con la orquesta completa en los días subsiguientes. Cuando fue preguntado por la estructura de un día de trabajo concluyó: "Normalmente (comenzamos con) taller de fila, al menos que fueran ya los últimos días [...] eso por lo general podía ser solo en la mañana o también la tarde y se cerraba al final del día con un seccional, o con seccional y ensayo general. Yo creo que ese era el formato tradicional, digamos" (P3, Entrevista).

Estas selecciones servían también como semillero base para orquestas que luego se establecerían. De esa manera se aprovechaba el trabajo y el nivel conseguido con la orquesta como la base para una orquesta, P3 cuenta nos deja ver al respecto en el próximo relato:

En el 2008 yo tuve la posibilidad, ... [de entrar] a la nacional infantil y la mayoría de mis compañeros fueron los que terminaron siendo después la Teresa Carreño, la mayoría de mis compañeros de esa orquesta terminaron siendo la Orquesta Teresa Carreño, que fue una de las orquestas pilares juveniles de El Sistema en Caracas (P3, Entrevista).

A nivel de estados existían “también unas selecciones regionales” (P3, Entrevista) que organizaban sus propias concentraciones, pero no podían contar con el apoyo económico y logístico que una selección de este tipo podía tener en Caracas, por lo cual sus concentraciones o seminarios se realizaban de manera más modesta y con menos presupuesto pero de igual forma siguiendo la misma estrategia metodológica propia de El Sistema para este tipo de encuentros.

Recuerdo mi primera experiencia en una selección nacional: fue cuando tenía solo 12 años de edad, se trataba aún de la primera Orquesta Infantil de Venezuela. En esa ocasión tuvimos la visita del afamado director para la época Giuseppe Sinopoli, quien fue invitado a dirigir la sinfonía número 9 de Beethoven en la sala Ríos Reina del Teatro Teresa Carreño junto a una selección conformada por más de 150 niños y jóvenes en la orquesta y una coral igual de grande. Al tratarse de un repertorio de tal complejidad la concentración de preparación para este compromiso duró más de un mes. Niños de todo el país viajamos a Caracas para este encuentro, toda la orquesta era hospedada en uno de los hoteles de la capital que quedaba a corta distancia del teatro y tuvimos una rutina de trabajo durante semanas que se fue intensificando al acercarse la llegada del célebre maestro y el concierto en cuestión. Vivíamos, comíamos y ensayábamos juntos durante esas semanas. Al igual que en el relato de P3, la agenda de ensayos constaba de principalmente talleres de fila durante la mañana completa y probablemente el inicio de la tarde. Finalizaba los primeros días con seccionales de familias o inclusive ensayos generales.

Al acercarse más la fecha del concierto, Gustavo Dudamel, un joven apenas de unos 19 años en el momento, asumió de lleno la preparación de la orquesta en los ensayos generales. A su lado se encontraban todos los profesores que preparaban la orquesta escuchando el ensayo, tomando notas y dando indicaciones directamente a los jóvenes músicos y detrás el maestro

José Antonio Abreu dando orientaciones tanto musicales como técnicas a la orquesta y al aún joven director. En esos ensayos se tomaban notas de las necesidades y se planificaban estratégicamente los talleres de fila del siguiente día, allí se decidía si el día posterior haría falta más tiempo de seccionales o de talleres de fila dependiendo de lo que necesitara la orquesta o inclusive una fila en específico. Con esta fórmula iba tomando forma la programación de una manera fluida y reactiva a las demandas específicas de la orquesta cada día. Esta estrategia de ensayos, aunque en esta ocasión la encuentra en un contexto de una selección nacional, nos recuerda a una versión concentrada de la estrategia plasmada por Sanglimbeni (2001) que discutimos en apartados anteriores.

Durante estos encuentros todas las necesidades de la orquesta estaban cubiertas, desde los viajes -normalmente por avión si se trataba de ciudades lejanas de la capital- todos los transportes internos dentro de Caracas, el hospedaje en el hotel, cada una de las 3 comidas en restaurantes ubicados estratégicamente cerca de los lugares de ensayos, una o más meriendas durante el día, etc. Los menores de edad también contaban con un personal de seguridad que se responsabilizaba por el cuidado de ellos, agrupándolos en pequeños grupos de niños, estos funcionarios de seguridad eran también responsables del cumplimiento de las agendas y de la logística por parte del grupo que liderizaban e inclusive fungían como cuidadores a tiempo completo ya que dormían cada uno con su grupo. La fundación contaba con un equipo médico que estaba a disposición de cualquier integrante de la orquesta las 24 horas, se hospedaban en el mismo hotel y atendían dando respuesta a cualquier situación que se presentara. Inclusive recuerdo tener a disposición Luthieres que daban cuidado a los instrumentos, cambiaban las cerdas de los arcos y evaluaban si había necesidad de cambiar las cuerdas de los instrumentos, proveyéndonos ellos mismos de cuerdas de óptima calidad.

4.2.3 La formación en El Sistema

4.2.3.1 Clases colectivas vs. Clases individuales

Uno de los elementos que me sorprendió a la hora de realizar las entrevistas fue depararme con la realidad contundente de que todos los entrevistados habían comenzado con clases colectivas. En mi caso tengo que confesar que tuve una sola clase colectiva de violín en toda mi vida, mi primer día de clases en el instrumento. A partir de allí todas fueron clases individuales de violín, con diversos profesores, pero siempre individuales. Por esa razón escuchar a P2 decir: “yo no [...] tuve clases individuales sino como hasta los tres años que tenía tocando violín”, fue honestamente una sorpresa. O por ejemplo P1 cuando relata en su

entrevista: “Yo no tuve clase individual desde que empecé a tocar hasta que llegué con Dorian” (su profesora de violín), y para ofrecer un contexto es bueno resaltar que P1 comenzó sus clases de violín cerca de los 8 años y luego cuando comienza con esa profesora clases individuales cuando tenía aproximadamente 12 años: “digamos que comencé con Dorian a los 12 añitos”. Estamos hablando de casi 4 años de clases colectivas antes de pasar a recibir clases individuales de manera consecuente (ver P1, Entrevista).

Entonces podríamos pensar, siguiendo las pistas que nos dejan las entrevistas, que de hecho puede existir una fase donde muchos de los estudiantes de El Sistema se encuentran exclusivamente con clases colectivas del instrumento. En el caso de nuestros entrevistados, es importante notar que cada caso fue diferente. Por ejemplo, en el caso de P1, es determinante ver que sus clases colectivas no necesariamente eran clases de instrumento sino de orquesta. Esta fue su respuesta cuando se le preguntó acerca de las sus clases colectivas iniciales: “Sí, esa era así [...] como una orquesta. Orquesta de cuerdas [...] nos aprendimos varias piezas, pero nunca fueron clases individuales” (ver P1, Entrevista). Como observamos, esto nos trae de nuevo al punto de la “experiencia colectiva de la música” como centro, la experiencia colectiva como el escenario donde se aprenden los fundamentos técnicos y teóricos necesarios para comenzar a experimentar con el instrumento y sobre todo a tener la experiencia de hacer música juntos.

El aprendizaje “fue dentro de la orquesta [...] en la orquesta era la práctica”, es la respuesta de P2 cuando es cuestionado acerca de cómo y dónde aprendió las bases técnicas iniciales del instrumento. Es pertinente resaltar que, en muchos casos, los talleres de fila cumplen con una función de entrenamiento del instrumento de manera colectiva. Diferenciándose en este caso de una clase colectiva como tal simplemente porque el objetivo de este taller es la preparación de un repertorio orquestal en conjunto y no la de un material técnico en específico. De esta forma, en muchos casos podremos encontrar en los talleres un énfasis técnico inicial, mantenido hasta que se pueden establecer las bases para proseguir al trabajo interpretativo/musical con el grupo. Por ejemplo P3 dice al respecto de los talleres, que estos son: “donde uno estudia enfocado en cómo resolver un pasaje de orquesta, en como estudiarse un cambio de posición” y cuando recuerda algunos otros elementos trabajados habla de “poner digitaciones, poner arcadas y trabajar pasajes, uno por uno, se comenzaban a trabajar los pasajes difíciles” (ver P3, Entrevista).

Podemos encontrar otro ángulo de esta experiencia cuando nos sumergimos en la historia de P3, quien asegura que en sus inicios sus clases eran “híbridas” por razón de una circunstancia particular de su ciudad “Maracaibo”, donde existía un “conservatorio [...] (que) no era El Sistema y tenía todo un plan de estudio tradicional, tenía un pénsum”. Este conservatorio seguía siendo gratuito al ser una iniciativa pública del estado, pero en principio no tenía que ver con El Sistema directamente, a pesar de albergar proyectos de El Sistema dentro de él. P3 lo relata de la siguiente manera: “Como te decía, como fue híbrida, en este centro de Santa Rosa eran colectivas, colectivas; y en el conservatorio veía mis clases individuales”. Santa Rosa es el nombre del núcleo donde P3 comenzó dentro de El Sistema (El primer núcleo oficial de la ciudad de Maracaibo) y allí él describe sus clases como “absolutamente colectivas y sobre todo de mucha imitación”, señalando también más adelante que “cuando uno está creciendo dentro de El Sistema, obviamente el mayor fuerte es la formación colectiva lo que [...] crea una formación bastante empírica desde el punto de vista técnico” (ver P3, Entrevista).

La necesidad de clases individuales.

Si pensamos en la última frase que acabamos de leer de P3, donde señala que las clases colectivas ofrecen “una formación bastante empírica desde el punto de vista técnico”, vemos como emerge la necesidad de plantearnos una reflexión o, mejor dicho, una pregunta: ¿Son las clases individuales en el ámbito de la formación violinística una necesidad? O ¿podríamos formar violinistas con un perfil profesional solo recibiendo clases colectivas? Podemos destacar en este contexto afirmaciones como las que hace P2, las cuales nos servirán de provocación para intentar construir una respuesta a estas interrogantes: “yo creo que la ventaja para mí y mi formación es que realmente siempre tuve un profesor [individual] ... yo de verdad tuve esa buena oportunidad de que siempre tuve un profesor de violín”. Reconociendo así la importancia de nunca haber dejado de tener clases individuales desde los 11 años. Y en ese respecto llega a exclamar que “esa atención individual fue un punto muy importante” en su desarrollo como músico hasta el día de hoy y como fue fundamental en su formación como violinista profesional. Incluso llegando a señalar el poder recibir clases individuales de instrumento como un pilar de la formación y “del resultado ¡indiscutiblemente!” (ver P2, Entrevista).

Y [...] por lo mismo es que la (orquesta) Teresa (Carreño) fue una de las orquestas más importante en Caracas en su momento precisamente por eso, porque es que todos, todos estaban en esa en esa línea de las clases individuales y a su vez en la exigencia como músico orquestal [...] Ulises Ascanio, cuando era el director de la Teresa, llegó

un momento en que él exigió que para estar en la orquesta ¡había que tener profesor individual! (P2, Entrevista).

Es notable como P2 reconoce las clases individuales como un factor fundamental no solo en su formación como violinista sino también en el éxito de la Orquesta Teresa Carreño. También me parece relevante como resalta la posición de Ulises Ascanio, quien fue el director fundador y formador de la Orquesta Teresa Carreño, a favor de las clases individuales de instrumento como una obligación de los integrantes de la orquesta, inclusive colocando esto como un requisito para formar parte de esta. Complementemos esta opinión con la visión de P3, quien expresa que a pesar de que dentro de El Sistema “el mayor fuerte es la formación colectiva”, las clases individuales pasan a ser fundamentales en el momento en que “toda esa información empírica de los elementos básicos del violín” (aprendida a través de la práctica colectiva) necesitan ser “traducidos a una información concreta”, en concreto, a un aprendizaje técnico y del instrumento bien fundamentado y organizado (ver P3, Entrevista). En la experiencia de P3, el otorga tanta importancia a su formación individual y en específico a sus profesores que relata lo siguiente:

La formación individual de alto desempeño que tuve con el maestro Pedro Moya y Simón Gollo en Maracaibo fue fundamental [...] en Maracaibo fue fundamental el haber tenido maestros como ellos, porque de no haber sido así probablemente no hubiera tenido una formación violinística en grado de poder alcanzar los objetivos que he alcanzado [...] por otro lado marco mucho también el hecho de haber tenido profesores de formación netamente europea porque me definió mucho, me definió mucho mi forma individual de tocar violín, mi técnica, mis gustos (P3, entrevista).

P1, por otro lado, no hace tanto énfasis durante su entrevista en la formación individual que obtuvo dentro de El Sistema. Al contrario, cuenta como durante su formación no sintió ningún incentivo para perseguir el violín como solista y como todo el centro de su formación era la orquesta. Esto se evidenció fuertemente en el momento cuando fue cuestionada si “alguna vez sintió alguna motivación en sus clases para perseguir el violín como instrumento solista”, a lo que respondió con un contundente: nunca. En este sentido P1 relata lo siguiente: “No tengo ni una sola memoria de pequeña de ni siquiera pensar que esto se podría estudiar [el violín] [...] El sueño era entrar a la Bolívar”. Si estudiamos la trayectoria de P1 nos damos cuenta que es cierto que desde muy pequeña comenzó a recibir clases individuales de violín, pero en la realidad fue la mentoría de su profesor Andrés González (Director de la Orquesta Francisco de Miranda y director del núcleo Guatire-Guarenas) que la hizo comenzar a navegar por un camino diferente al puramente orquestal. El asumió de una manera poco tradicional la figura del

profesor de violín, hasta que P1 comenzó a recibir clases con Simón Gollo, momento donde comenzó su enfoque en el violín de una manera más específica (ver P1, Entrevista).

Lo que más me llama la atención de la experiencia de P1 es que nos enseña que puede haber diversos caminos alternativos para la profesionalización de los jóvenes violinistas. En el siguiente relato podemos notar el tipo de estrategia que su profesor Andrés Gonzales seguía a la hora de trabajar con ella:

Con Andrés pasábamos horas con una escala. Yo recuerdo que me estaba enseñando el Capricho 5 de Paganini y yo me aprendí las notas separadas y no sé qué. Pero después me empezó a enseñar el golpe de arco de tres y uno [...] me ponía a practicar los pasajes, como te decía, de esos pasajitos de los caprichos que él me estaba enseñando. Yo me acuerdo de que me puso a estudiar las terceras del Paganini 1, del concierto... (P1, Entrevista).

Hay otro argumento significativo que encontramos en la entrevista de P2 que nos ayudará a concluir este punto. Y es que cuando P2 reflexiona sobre la situación actual de El Sistema en cuanto a la estrategia más usada en las clases de instrumento, argumenta que hoy en día, según su perspectiva, la realidad es diferente a lo que él experimentó. Señalando así el mayor peso que está siendo dado a las clases colectivas. Él lo expone de la siguiente manera:

Hoy en día, o sea, yo estuve [...] hace un par de años allá, y clases individuales prácticamente no existen ya, son clases grupales o clases donde están todos los alumnos. Y entonces se para uno y toca, 20 minutos, media hora y luego el otro. [...] aprenden escuchando a los demás, lo que se le dice a los demás (P2, Entrevista).

Esta “nueva” realidad puede deberse a diversos factores, uno de los cuales puede ser la situación actual del país que ha diezmando a los profesores dejando así a algunos núcleos con una capacidad reducida de recursos humanos disponible para afrontar las responsabilidades de dar clases individuales al número creciente de alumnos dentro de los mismos. Sin embargo, P2 no profundiza en las razones del fenómeno y concluye su reflexión cuestionando la efectividad de este modelo: “Esta es otra forma, no sé qué tan eficiente realmente es, porque no la viví en mi formación” (P2, Entrevista).

4.2.3.2 *Teoría musical complementaria*

Cuando hablamos de formación musical instrumental y orquestal, tenemos que hablar sin duda de una formación teórica y de lenguaje musical. Por eso me gustaría que intentáramos aproximarnos a este punto a través de la experiencia de nuestros entrevistados. En este contexto

es importante reconocer como todos los entrevistados terminaron su formación musical de nivel superior fuera de Venezuela, P1 en los EEUU; P2 y P3 en Europa, en países donde normalmente existen pruebas teóricas exhaustivas a la hora de entrar a un curso. Esto levanta las siguientes interrogantes: ¿Cómo fue la preparación que los llevó hasta allí? ¿Qué camino los llevó, primero a los lugares superiores de la pirámide dentro de El Sistema y luego les permitió ser admitidos en escuelas fuera de Venezuela sin problemas? Mi propuesta es que abordemos en primera instancia: cómo fue esa formación temprana de lenguaje musical y teoría inicial, para luego llegar al punto de cómo fue la continuación de ese trabajo teórico dentro de El Sistema y si existió una jornada específica común entre los participantes.

Si comenzamos a ahondarnos en este tema tomando como punto de inicio el núcleo, encontraremos en las entrevistas respuestas significativas al respecto. Es importante que recordemos, sin embargo, la flexibilidad de El Sistema y como probablemente las realidades de estos 3 núcleos y de las tres experiencias específicas de nuestros entrevistados puedan quizás no ser trasladables a todos los contextos y experiencias dentro de este proyecto. Aun así, estoy seguro de que nos brindarán una base para aproximarnos a la visión de El Sistema en lo que respecta a la formación teórica. Por ejemplo, tomemos como caso inicial a P2, que proviene del núcleo San Agustín en Caracas, uno de los núcleos principales de esta ciudad: “bueno eso es otro punto que, en mi formación, cuando estaban en el núcleo en San Agustín, estamos hablando ... antes de entrar a la infantil de Caracas ... yo tenía clases de lenguaje musical todas las semanas” (P2, Entrevista). Es importante notar, sin embargo, que más adelante en la carrera de P2 llega un momento donde pasa una temporada relativamente larga sin clases de teoría: “¡Sí, sí! estamos hablando de unos 5 años por lo menos, donde yo no tuve absolutamente nada de teoría musical”. Lo que nos hace pensar que probablemente cuando los estudiantes comenzaban a involucrarse más profundamente en el trabajo orquestal fuera del núcleo, en este ejemplo, en la Orquesta Infantil de Caracas en el caso de P2, existía cierta transición o periodo donde podían incluso pasar una temporada sin clases teóricas. En mi experiencia veo esta práctica como una característica común en varios contextos dentro de El Sistema, donde había comúnmente un abandono de la formación teórica en algún punto y solo aquellos que intentaban perseguir una formación profesional a nivel universitario dentro del país la continuaban años después:

Ya después de salir del liceo empecé a estudiar en el IUDEM ... y ahí tuve profesores excelentes, o sea, Violeta Lares en armonía, que aprendí ¡muchísimo!, o sea, y otros profesores de lenguaje musical, de entrenamiento auditivo... que realmente eso fue lo que me dio la base para poder pasar un examen aquí en la parte teórica ¿no? Este...

¡sí! ahí fue realmente donde empecé a estudiar, pero estamos hablando de que ya tenía ya 17, entre los 17 y 20 años (P2, Entrevista).

IUDEM es el acrónimo de “Instituto Universitario de Estudios Musicales” lo que fue la universidad de música más importante de Venezuela y una de las más importantes en Latinoamérica. Ubicada en Caracas, funcionó bajo ese nombre desde 1985 hasta el 6 de mayo del 2008 cuando, por decreto presidencial, fue fusionado con otros tres institutos universitarios: El Instituto Universitario de Estudios Superiores de Artes Plásticas Armando Reverón (IUESAPAR); el Instituto Universitario de Danza (IUDANZA) y el Instituto Universitario de Teatro (IUDET). Para pasar a formar parte así de la entonces instituida Universidad Experimental de las Artes (UNEARTE) (ver MINEC, 2020; SALTRÓN, 2016, p. 38-39). La apropiación de la universidad por parte del gobierno y el cambio de políticas y enfoque que sufrió el IUDEM al ser transformado en UNEARTE forzó a muchos estudiantes a abandonar la institución. Ya que algunos de ellos estarían prácticamente obligados a recomenzar su carrera para adaptarse al nuevo pènsum. P2 es un ejemplo de este caso y esto lo comprobamos cuando durante la entrevista le es consultado si terminó o no su carrera en el IUDEM, a lo cual el respondió eufóricamente: “No, no, no, no, porque ahí fue cuando cambiaron a UNEARTE ... y yo estaba en el quinto semestre y me dijeron que tenía que empezar desde el principio, y yo [dije]: ¡Chao! Al fin y al cabo, mis clases individuales eran en la academia, no eran en el IUDEM” (ver P2, Entrevista). Sin embargo, para fines de nuestra investigación y como las entrevistas plasman la realidad de un momento donde el IUDEM era aún relevante, vale la pena que abordemos y entendamos el caso del IUDEM antes de pasar a formar parte de UNEARTE, que es el contexto en el cual nuestros invitados se refieren a él.

El IUDEM nunca perteneció a El Sistema directamente, pero si existió un convenio entre El Sistema y esta institución para facilitar que los miembros de El Sistema pudieran cursar su carrera universitaria allí y obtener así un título en música (ver SALTRÓN, 2016, p.38; SÁNCHEZ, 2007, p.68). El Sistema era sin duda uno de los proveedores principales de alumnos para esta institución, sin embargo solo una pequeña minoría de sus participantes optaban por esta oportunidad. Aquellos que deseaban continuar sus estudios musicales a un nivel universitario. Para los alumnos de Caracas el IUDEM ofrecía un curso en modalidad presencial convencional en el cual se recibían clases regulares todas las semanas. La universidad ofrecía también una modalidad semipresencial, a través de un programa llamado “Programa de Profesionalización para el Músico en Servicio” o PROMÚSICA, que ofrecía a estudiantes que

poseían más de cinco años de experiencia laboral, la posibilidad de continuar sus estudios recibiendo clases presenciales intensivas cada dos semanas durante dos finales de semana al mes. Esto, para aquellos alumnos provenientes de otras partes fuera de Caracas, significaba una puerta abierta para formarse en esa institución sin la necesidad absoluta de tener que mudarse a vivir a Caracas, lo que le dio la oportunidad a cientos de estudiantes de todo el país a tener una experiencia profesionalizante de alto nivel en Venezuela aún sin estar situados en la capital.

Aunque no es reflejado en las entrevistas, vale la pena señalar en este contexto que existen otras universidades en Venezuela que ofrecen la posibilidad de titulación superior en música a través de carreras de pregrado y posgrado en ejecución instrumental, como: 1) La Universidad del Zulia (LUZ) en Maracaibo, que ofrece a través de su Facultad Experimental de Arte (FEDA) la posibilidad de obtener una Licenciatura en música; al mismo modo que 2) la Universidad de los Andes (ULA) en Mérida y 3) la Universidad Centroccidental “Lisandro Alvarado” (UCLA) en Barquisimeto; y por último, la Universidad Simón Bolívar (USB) en Caracas, que es la única institución superior en el país que en su oferta académica posibilita la obtención de un título de posgrado (Magister) en violín (ver SALTRÓN, 206, p. 40).

Ahora citemos el caso de P1, que viene de un núcleo fuera de Caracas, pero aún cerca de la capital. Ella nos relata que su primera experiencia en el núcleo fue a través de una “clase de teoría de adultos” a la cual llegó por accidente a los 6 años. Su papá estaba interesado en aprender música y no tenía con quien dejarla, así que P1 comenzó a asistir continuamente a las clases hasta que en algún momento el profesor notó su interés y la involucró en la misma, aun sin ser el público objetivo de su clase. P1 relata que pasó “un año más o menos aprendiendo el lenguaje musical y todo eso, [...] un año de lectura rítmica, aprenderse las notas... Yo recuerdo que fue un año de coro, [...] yo tuve mucha teoría y solfeo” (ver P1, Entrevista). Además, notamos como ella reconoce en su relato la importancia de esta clase y como sentó bases teóricas para su formación musical posterior:

Creo que es importante decir que la información que tuve antes de tocar el instrumento con este libro de solfeo de los solfeos me dio una base [...] ahí fue que yo desarrollé mi capacidad de lectura. Yo aprendí a leer notas en el pentagrama y aprendí la altura y el timbre de las notas, básicamente. Entonces aprendí que bueno: si las notas iban hacia abajo pues uno bajas y tal. Y ahí me enseñaron a cantar (P1, Entrevista).

En esta experiencia encontramos, sin embargo, un concepto que personalmente nunca había oído hablar dentro de El Sistema. Y es que cuando conversamos sobre cuál era su opinión

acerca del método de El Sistema, ella relata que los seminarios “son una parte importantísima” y continúa diciendo: “de hecho, no había seminarios solamente para tocar, había seminarios también de entrenamiento armónico” una especie de **seminarios teóricos**, donde usaban la estrategia de los seminarios, ampliamente practicada dentro de El Sistema, como una táctica para solucionar las deficiencias teóricas que se encontraban (ver P1, Entrevista), podemos tener un vistazo más profundo a esta en el siguiente relato:

Recuerdo que hubo una generación, que fue la mía, que ya nos estábamos graduando del *Highschool*, de Bachillerato y Andrés supo que varios de nosotros queríamos ir al IUDEM pero no teníamos el entrenamiento para pasar las pruebas para entrar en la carrera. Y entonces él agarró [...] no sé si conoces a Ron Álvarez ... somos del mismo núcleo, Ron Davis ya estaba estudiando en el IUDEM y era preparador de armonía de Violeta Larez. Y Andrés contrato Ron Davis ... [para dar] todos los sábados en la mañana, por un buen tiempo ... digamos, seis meses, ... clases de intervalo, de no sé qué, pero ya de manera teórica. Yo me acuerdo de que esas clases eran super divertidas para mí ... allí yo aprendí muchas cosas (P1, Entrevista).

Al igual que P2, P1 también nos narra que al final de su tiempo en Venezuela fue estudiante del IUDEM diciendo: “yo también entre en el IUDEM mucho más tarde”. Notamos en su relato, sin embargo, mucho menos énfasis en esta parte de su experiencia.

P3 por su parte tuvo una experiencia relativamente diferente. El hecho de venir de Maracaibo, una de las capitales de estado geográficamente más alejadas de Caracas (una que contaba con su propio conservatorio regional: el Conservatorio de Música José Luis Paz), planteó a P3 oportunidades un poco diferentes a las vividas por P1 y P2. Para él, su formación instrumental y teórica se dio de manera paralela entre el núcleo y el conservatorio, como podemos observar en el siguiente relato: “yo comencé viendo mi clase con profesores tradicionales del conservatorio ... [paralelamente] con una formación ... orquestal en este otro núcleo [Santa Rosa], que ya era digamos uno de los núcleos pioneros de El Sistema en la ciudad de Maracaibo”. Y refiriéndose a su formación teórica complementaria de manera específica P3 aclara: “En el conservatorio yo tuve mi información teórica se podría decir, con un pénsum tradicional ... [que establecía] qué tenía que ver en cada año, contenido del material, de solfeo, incluso allí vi historia de la música, armonía, digamos, las materias tradicionales”. En algún momento de su formación en Venezuela P3 nos cuenta que paso una temporada estudiando en el IUDEM: “en ese periodo entré al IUDEM, que era ... digamos, una universidad de formación musical tradicional. Diría la que ofrecía una formación de más alto nivel en Venezuela”, al mismo tiempo aclara que en algún momento tomó la decisión “por circunstancias e incluso

gustos e intereses” de no seguir en Caracas y continuar su formación universitaria en Maracaibo. P3 acaba su reflexión sobre su formación teórica complementaria dentro de El Sistema categorizándola como “¡fundamental!” y expresa como se dio cuenta que fue imprescindible para tener las bases que luego le permitió entrar en otros sistemas educativos más tradicionales como el de Italia: “para poder ingresar en un sistema educativo tradicional uno necesita tener ciertas bases y bueno, y el conocimiento teórico: el solfeo; armonía, creo que obviamente es fundamental y enriqueció mucho mi formación de El Sistema sin duda” (P3, entrevista).

En mi caso, mi formación teórica en Venezuela se la debo en primera instancia al conservatorio de mi ciudad, como comenté antes. Allí al igual que P3, tuve todas mis materias teóricas e inclusive instrumentos secundarios como por ejemplo el piano. Pero, después de concluir la mayoría de mi formación en esa institución, ingresé también al IUDEM dentro de su programa PROMÚSICA, allí tuve el privilegio de contar con excelentes profesores en todas las áreas. El nivel de formación teórica en el IUDEM era muy bueno, probablemente del más alto que se podía obtener en Venezuela en ese entonces. Inclusive vale la pena resaltar que, al obtener la posición para estudiar en Alemania en la *Musikhochschule* de Mannheim, fui eximido de realizar de nuevo la mayoría de las materias teóricas gracias a mis estudios en el IUDEM y el conservatorio. Debo reconocer de nuevo que el hecho de que mi núcleo funcionara en las instalaciones del conservatorio de mi ciudad fue una ventaja muy grande, porque ofreció la posibilidad de tener tanto la formación orquestal de El Sistema como una formación musical más estructurada heredada de esa institución.

La teoría puesta en práctica:

Una de las características poderosas de la formación dentro de El Sistema y que me gustaría destacar, es que desde el principio los alumnos se enfrentan al reto de colocar la teoría en práctica. Inclusive me atrevería a decir que muchas veces hay conceptos que se asimilan de una manera pragmática mucho antes de que el alumno entienda y comprenda las justificaciones teóricas por detrás de lo que está haciendo. Este es un punto en el que encontramos coincidencias en las entrevistas. Todos los participantes afirmaron en sus relatos como estos aspectos teóricos y de lectura eran practicados y asimilados a través de la práctica orquestal. Encontramos frases como la de P2 que en el contexto de su formación musical sostiene siempre que “en la orquesta era la práctica” o P3 por ejemplo que cuando reflexiona sobre sus inicios

nos narra lo siguiente: “nos enseñaban en la orquesta ... como es en El Sistema: tocar notas largas, blancas, redondas, negras y corcheas, todo junto; arriba y abajo”.

Inclusive en los inicios no siempre se trataba de una orquesta, era la práctica colectiva como tal la que siempre tenía ese rol: “Me metieron en un coro, me recuerdo que había una clase de rítmica ... Y entonces a uno lo ponían a aplaudir, a *stomping*, a zapatear ... O sea, un montón de herramientas para tu aprender” (P1, Entrevista). Si observamos con detenimiento la práctica es sin duda una característica imprescindible, pero la combinación de los dos: teoría y solfeo junto con la práctica colectiva de la música constante, ha sido ciertamente una combinación que ha rendido resultados muy satisfactorios en el contexto de la formación musical dentro de El Sistema. “Yo creo que fue todo así, realmente en la orquesta, simplemente ¡tocando!, no de pararme a leer, sino de tocar, a ver cómo resuelves” (P2, Entrevista).

Si reflexiono en los primeros años de mi formación tendría que coincidir los entrevistados en que gran parte de las cosas que aprendía en clases de teoría tomaba realmente sentido al tener que ser aplicado en la práctica. Muchas otras veces el proceso era totalmente inverso, había cosas que aprendí y experimenté en la práctica que solo años después tuvieron una definición más teórica a través de mis clases. De igual forma vale la pena resaltar que sobre todo al principio, el repertorio era casi totalmente orientado a habilidades, a ir desarrollando destrezas técnicas y musicales a través de la práctica dentro de la orquesta.

4.2.3.3 *Mas allá del núcleo*

En el contexto de la literatura nos damos cuenta de que una de las estructuras de El Sistema más estudiadas y citadas es el núcleo. No es de extrañar, porque al encontrarse en la base de la pirámide afecta de manera directa a un mayor número de estudiantes, es más, si somos objetivos, tenemos que decir que afecta a todos los estudiantes que entran en El Sistema. Este es el punto inicial del recorrido de un alumno dentro de este. A partir de allí irá, dependiendo del alumno, subiendo en esta pirámide formativa. No olvidemos que El Sistema es un proyecto principalmente social, pero que también asumió un papel formativo musical significativo. Cuando colocamos los relatos de nuestros participantes a la luz de la literatura, percibimos una realidad super importante y que creo que no ha tenido, hasta ahora, la relevancia y el peso que debería en la misma: la formación musical dentro de El Sistema va mucho más allá del núcleo. Es más, el núcleo es solo una parte inicial del engranaje en un sistema que involucra otras instituciones y figuras que son parte fundamental para la formación musical.

Entonces quienes deciden transitar ese camino formativo musical pasarán probablemente por otras estructuras formativas.

La complejidad y diversidad en los caminos de formación de los participantes que hemos encontrado representados hasta ahora en este capítulo puede ser entendida de una manera más clara si observamos todo el contexto. Según Verhagen et al. (2016) desde la década de los ochenta se tomaron pasos “con el fin de proporcionar una sólida formación académica y profesional” a los miembros de El Sistema. Los núcleos se establecieron entonces como la estructura de entrada donde “se realiza la iniciación musical, la formación instrumental, vocal y teórica y el desarrollo de agrupaciones infantiles y juveniles, tanto instrumentales como vocales” y este a su vez se une y conecta a una estructura de espacios de formación importantes como los conservatorios ya establecidos: el Conservatorio “Simón Bolívar” en Caracas (citado por P1) y los conservatorios regionales, como por ejemplo el Conservatorio “Jose Luis Paz” en Maracaibo que vemos citado en la entrevista de P3; y por último el Instituto Universitario de Estudios Musicales (IUDEM) que también hemos visto referido repetidamente en las entrevistas.

Si observamos detenidamente estamos hablando de espacios de formación que abarcan ámbitos desde lo local (el núcleo), regional (conservatorios) y nacional (el IUDEM). Y que según Verhagen et al. (2016) son espacios que constituyen el denominado Programa Nacional de Formación Orquestal y Coral: “una estructura académica guiada por principios didácticos propios, que responde a las necesidades generadas por la expansión y el progreso de las diversas agrupaciones infantiles y juveniles”. A esto se unen otros “espacios de formación de alto nivel” similares, que aparecen a partir de 1991 “con la creación de la Academia Latinoamericana de Violín” y son las academias en distintas áreas instrumentales y vocales. Como hemos observado, estas afirmaciones resuenan de una manera muy clara con los testimonios que podemos obtener de las entrevistas.

4.2.4 El Violín en El Sistema

Cuando nos enfocamos en los caminos para entender el violín dentro de El Sistema podemos identificar, basados en la experiencia de nuestros participantes, algunas rutas bastante definidas que me gustaría presentar y discutir en esta sección. Naturalmente el primer contacto que los participantes tuvieron con el violín fue en el núcleo. Generalmente en clases colectivas del instrumento y en el caso de P1 y de P3 también con profesores individuales, aunque dichos

profesores no fueron específicamente violinistas: “después tuve un profesor individual que me formó por un par de meses. Y mi profesor era un fagotista (risas) pero él me montó el violín” (P1, Entrevista), más adelante la misma P1 nos cuenta que en toda su generación, aquellos “que siguen tocando el violín”, fueron formados inicialmente por un “profesor de música popular” o por ejemplo lo que relata P3 al contar que en el inicio le pusieron “un profesor de violín que tocaba viola” a darle clases colectivas, pero que ese fue su primer profesor violín en el núcleo.

Como vemos en el inicio el objetivo parecía ser solo el de “montarle el violín” a los estudiantes. Proveerles las herramientas más básicas para que pudieran ser incluidos de manera inmediata en algún tipo de orquesta o de agrupación de práctica colectiva. Y de allí en adelante gran parte de la formación instrumental se daba por un tiempo dentro de la orquesta. Luego dependiendo del desempeño del alumno y el criterio de los profesores, se podía dar otro paso que era comenzar las clases individuales. Veamos el ejemplo de P2, quien recuerda que un tiempo después de su inicio dentro del núcleo la “directora del núcleo” le dijo que ella le daría clases de violín. P2 lo relata así: “ella fue la que me empezó a dar ... clases individuales de violín con ella misma, hasta que me preparo para entrar en la Academia Latinoamericana de Violín” (ver P2, Entrevista).

De nuevo, sería muy difícil generalizar este recorrido inicial dado la gran cantidad de factores que están involucrados, además de la flexibilidad y variedad de circunstancias de cada núcleo, ciudad y estado. Como pudimos observar en el caso de P3, por ejemplo: quien tenía clases de violín no solo en el núcleo sino también en el conservatorio de su ciudad paralelamente. O mi experiencia personal, que nunca tuve clases colectivas de violín dentro de El Sistema, pues el inicio de mi formación dentro del mismo fue adherido a la estructura académica del conservatorio de música de mi ciudad. O sea que mi experiencia inicial fue muy diferente, digamos, a la que P1 o P2 pudieron tener en la capital. O inclusive a la que P3 pudo tener aun viniendo de la misma ciudad.

4.2.4.1 *Formación Técnica.*

La discusión sobre la formación técnica violinística dentro de El Sistema tiene varias capas. Si tomamos de nuevo como ejemplo la propuesta de “Repertorio Secuencial” de Sanglimbeni (2001) nos damos cuenta de que, en su lista de criterios para la selección del repertorio, basado en los objetivos para la sección de cuerdas, encontramos elementos técnicos como justificativa de la elección del repertorio en su totalidad. Podemos ver como ejemplo el

siguiente objetivo: “En su totalidad, el Repertorio Secuencial seleccionado, permite la continuación del estudio del *Detaché* y el *Martelé*, en función de la búsqueda de nuevos elementos o conceptos que permitan el dominio técnico de estos conceptos”, o afirmaciones como que el repertorio escogido “propicia e intensifica el dominio musical de una frase, en función del dominio de la distribución del arco sobre las cuerdas” o el objetivo de “reafirmar el proceso de consolidación de los cambios de posición” o lo que el autor llama la concientización de “los criterios de digitación en función de los niveles de dificultad del repertorio” (ver SANGLIBENI, 2001, p.14-15). Se reconoce un esfuerzo por intentar apoyar con el repertorio la formación técnica de sus integrantes, pero debemos identificar las limitaciones que este enfoque pedagógico presenta y como en algunos casos estas definiciones de objetivos técnicos son un poco vagas, básicas y demasiado generalizadas, al no poder adaptarse a las circunstancias y necesidades técnicas específicas de cada integrante. Esta es una limitación natural que encontramos en este tipo de enfoques de enseñanza con un énfasis colectivo.

Por esta razón, antes de entrar en la discusión de algunos de los caminos en la formación violinística dentro de El Sistema quiero que nos enfoquemos de vuelta en el núcleo y apuntemos a una realidad que debemos reconocer: las debilidades técnicas que derivan de una formación principalmente colectiva del instrumento, P3 lo expone de la siguiente manera: “bueno, cuando uno está creciendo dentro de El Sistema, obviamente el mayor fuerte es la formación colectiva. Lo que te crea una formación bastante empírica desde el punto de vista técnico” (P3, entrevista). Y es que es cierto, como lo refleja el trabajo de Sanglimbeni (2001), que gran parte del repertorio inicial dentro de las orquestas y los núcleos era pensado para provocar en los alumnos el aprendizaje y desarrollo de ciertos elementos técnicos: “Todas estas piezas se utilizaban como para ... desarrollar de manera técnica todas las cuestiones básicas de cómo tocar el instrumento ... Estaba todo hecho para que se establecieran las bases técnicas de cómo tocar el instrumento” (P1, Entrevista). Pero tenemos que hacernos la pregunta ¿Qué tipo de desventajas técnicas podíamos obtener de un trabajo tan empírico a la hora de aprender el instrumento? P3 expresa su opinión de la siguiente manera:

El haber crecido con poca dirección desde el punto de vista técnico-violinístico, en la formación orquestal e incluso individual ... hizo que en algún momento yo tuviera que reevaluar muchas cosas de mi formación violinística ... de mi formación técnica sobre todo (P3, Entrevista).

Es de esperarse que encontremos estas deficiencias y debilidades técnicas cuando reconocemos que la estrategia de formación está más enfocada en la experiencia, en el resultado

social y no directamente en el resultado técnico y musical. Y este enfoque puramente colectivo tiene implícito el peligro de producir alumnos que crezcan y se formen con deficiencias y vacíos técnicos importantes, que posteriormente, si deciden continuar perfeccionándose en el instrumento, van a tener que abordar y resolver para poder alcanzar niveles profesionales de ejecución instrumental. En la experiencia de P1, una de las estrategias específicas que su núcleo usó para ayudar en esta realidad fue la realización de seminarios técnicos:

...pasábamos en clases todas las horas [...] 50 chamos en un salón, hablando del arco: Ahora vamos a hablar de la distribución, ahora vamos a hablar de como se hace el vibrato... Entonces tu tenías a todos los niños pegados a la pared haciendo su cosa (imita tocar violín). Todos al mismo tiempo [...] Pero todo el mundo funcionaba, porque estaban buscando y se estaban guiando por un método y un profesor (P1, Entrevista).

Este concepto de ‘Seminario técnico’ es completamente nuevo para mí, ya que nunca lo experimenté durante mi formación, pero lo veo como una respuesta evidente a estas deficiencias técnicas que señalábamos antes, una forma de intentar resolver de manera colectiva esas dificultades. Con estos seminarios P1 nos cuenta que se buscaba exactamente eso, mitigar esas deficiencias técnicas que aparecían en los jóvenes, por lo menos en el caso específico de su núcleo, Guatire/Guarenas. De cualquier forma, dichas deficiencias y dificultades no eran desconocidas para las estructuras de El Sistema, por lo cual una de las respuestas que se usó para abordar esta problemática fue la creación y alianza con otras estructuras que permitieran a los alumnos interesados tener la formación técnica que irían a necesitar en un futuro: esa fue una de las razones de la creación de La Academia Latinoamericana de Violín.

4.2.4.2 *Academia Latinoamericana de Violín*

La formación violinística dentro de El Sistema en Caracas vive, respira y se desarrolla alrededor de la Academia Latinoamericana de Violín, a la cual nos referiremos a partir de ahora también como “la academia”. La Academia podemos definirla como la estructura de formación violinística principal en El Sistema para los alumnos más destacados. Esto era una realidad muy evidente en Caracas. Se trataba de una formación más allá del Núcleo (algunas veces paralela, otras veces fuera de él), es una oportunidad para los estudiantes más avanzados de acceder a información más especializada, apuntada a enfocar el violín como instrumento solista, a formar a sus estudiantes en el repertorio del violín. Una especie de contrapeso al foco orquestal que encontramos en el resto de la estructura de El Sistema. Al analizar los resultados referentes a la

Academia vale la pena que nos enfoquemos primero en la experiencia de P2, que, al ser de la capital, experimento toda la propuesta de la Academia a totalidad.

Para comenzar lo primero que debemos entender es que, como su nombre lo indica, la academia tiene un foco claro y específico: formación violinística. P2 nos relata en algún punto sobre una temporada donde tuvo una pausa en su formación teórica y lo expresó de la siguiente manera: “no estaba en el conservatorio, estaba [solo] en la academia, ... la academia es nada más violín”. Y si analizamos la entrevista de P2 nos damos cuenta de que desde el momento en el cual la directora del núcleo percibió en él aptitudes sobresalientes en el instrumento lo puso a recibir “clases individuales de violín con ella misma” hasta que un tiempo después lo “preparo para entrar en la Academia Latinoamericana de Violín”. Allí comienza a ver clases desde muy joven, en palabras de P2: para ese entonces el “ya tendría como 11 años más o menos”. En esa edad comienza el camino de P2 dentro de la Academia, en una cátedra experimental para niños pequeños con la profesora “María Fernanda Montero”, una clase formada con “la idea de ... [trabajar] con niños pequeños”. Por esa razón cuando preguntamos a P2 sobre su formación violinística dentro de El Sistema, nos señala sin dudar a la Academia Latinoamericana de violín, diciéndonos que él fue parte de la misma “desde siempre” (ver P2, Entrevista).

A pesar de que existían otros caminos para formarse como violinista en Caracas, vemos en P2 un reflejo de lo que se vivía dentro de El Sistema cuando se trataba de la formación violinística y tenemos que reconocer que es significativo ver la influencia casi exclusiva de la Academia en la formación del instrumento en estas esferas. Se esperaba que los alumnos más avanzados de El Sistema estuvieran involucrados con la Academia de alguna forma. En este punto es pertinente, por ejemplo, lo que nos comenta de P2 cuando es interrogado acerca de su entrada en la cátedra de Luis Miguel González: “cuando empecé con él, fue porque él empezó una cátedra en la academia, justamente”, más adelante podemos ver que él llega al punto de afirmar que “casi todos los primeros violines de la Teresa [Carreño]”, sus compañeros de orquesta, estaban “en la cátedra de Luis Miguel” o sea, todos ellos formaban parte de la academia (ver P2, Entrevista).

Desde el punto de vista técnico y de repertorio la Academia enfocaba su trabajo principalmente en la preparación de conciertos para violín solista y piezas libres: “en Venezuela [el repertorio] era: concierto, concierto, concierto o pieza corta” (P2, Entrevista). Resaltando el uso de este repertorio como estrategia para abordar las dificultades técnicas en el instrumento,

un paralelo a la estrategia de repertorio orquestal de El Sistema como tal. Donde el alumno es normalmente enfrentado a obras por encima de su nivel actual en el instrumento, pero esta vez con un acompañamiento personalizado e individual de un profesor que le provee herramientas técnicas para resolver el reto al cual está siendo enfrentado. El enfoque, como ya lo destacamos antes, no era solo ser un buen violinista de orquesta, sino también poder afrontar repertorio solista: “Esa era como que su meta como profesor de cátedra ... de que, así como podemos ser muy buenos músicos orquesta, también nos podíamos parar a tocar de solistas sin ningún problema” e inclusive hablando específicamente de Luis Miguel González P2 afirma lo siguiente: “nosotros podríamos estar ensayando con la orquesta y después nos parábamos a tocar de solista. Esa era como que su meta como profesor de cátedra” (ver P2, Entrevista).

Es considerable contrastar todo este enfoque solista que encontramos en la formación de P2 con el caso de P1, que a pesar de estar tan cerca de Caracas, relata haber tenido una formación violinística diferente, más enfocada dentro del núcleo, observemos por ejemplo su respuesta a la inquietud que le planteo: “Entrevistador: ¿En algún momento sentiste alguna motivación en tus clases [dentro del núcleo,] para perseguir el violín como un instrumento solista?” a lo cual su respuesta fue un tajante: “*Never...*”. P1 también nos cuenta sorpresivamente que no tuvo casi nada que ver con la Academia, ya que cuando fue cuestionada sobre su experiencia fuera del núcleo su respuesta fue: “No creo que haya sido parte de la Academia Latinoamericana de Violín” (P1, Entrevista). A pesar de haber sido alumna por un tiempo del profesor Aponte, quien ella misma reconoce como profesor de la Academia. “Él nos conectó con su profesor de violín, Edgar Aponte, profesor de la Escuela Latinoamericana de Violín” (P1, Entrevista).

Otra ventaja muy importante de la Academia en Caracas era la infraestructura que poseían, según Saltrón (2016) “La primera sede de la Academia fue en el Edificio ‘Tajamar’, piso 14, apartamento 14K y luego, en 2011, fue mudada a la Torre Oeste, piso 1, del Conjunto Residencial ‘Parque Central’ en Caracas”, su sede no constaba solo de un espacio físico sino que contaba “con personal docente y administrativo, un archivo de partituras...” (SALTRON, 2016) además de tener pianistas acompañantes y en algunas temporadas la visita de diversos profesores invitados importantes del exterior que venían a realizar clases magistrales en la ciudad: “en esa época, me acuerdo, que tuve muchas *masterclasses*” (P2, Entrevista). Ahora, esta no era necesariamente la realidad en otras ciudades y realidades en el país, es notable leer la reflexión de P2 al respecto:

O sea, realmente no sé cómo era la situación en aquel entonces en el interior, o sea, obviamente por ser un país súper centralizado en todo aspecto ... vivir en Caracas era una ventaja ¿no? yo creo que eso influyó también obviamente en el hecho de haber tenido siempre profesor ... porque claro, viviendo en el interior, por eso digo, no conozco la situación, obviamente habían profesores en el interior, en las otras ciudades, pero todo se centraba mucho aquí y por eso los mismos profesores de aquí tenían alumnos en el interior que viajaban no sé cuántas horas para ver clase ¿sabes? Yo creo que, exacto, estar siempre y haber estado siempre en Caracas fue un factor muy importante. Pero es una cuestión de simplemente cómo funciona el país (P2, Entrevista).

En este punto es pertinente contrastar esta reflexión con la opinión de P3, quien experimentó la formación en la academia desde otra ciudad:

Maracaibo es una ciudad que geográficamente queda bastante distante de la capital ... [esto] limitaba el hecho de que tuviéramos contacto con la escuela latinoamericana [la Academia] ... digamos un contacto constante, porque si uno necesitaba tener un contacto directo con esa escuela, había el maestro que viajaba esporádicamente a nuestra ciudad desde la capital o desde el centro del país, viajaban esporádicamente a la ciudad, y bueno, era limitante porque: o tu viajabas a Caracas o esperabas que el maestro viajara a tu ciudad una vez... cuando te iba bien, una vez al mes. (P3, Entrevista).

Estos testimonios contrastan de una manera muy clara la realidad de la Academia en Caracas con la del resto del país. No aspiro con esto describir una imagen específica del alcance de la Academia en Venezuela, pues cada región tiene realidades diversas, donde además las capitales de estado tenían ventajas por su relevancia administrativa. Pero si mostrar que, por la naturaleza centralizada del país e inclusive la forma como se distribuyen los recursos, experimentar la formación de la Academia en Caracas era bastante diferente a lo que se experimentaba en el resto del país. Al punto de que Caracas se volvía un destino natural de los estudiantes que aspiraban continuar su formación y crecimiento no solo orquestal sino formativo en el instrumento.

En medio de esta discusión hay una reflexión importante que nace de las entrevistas y es reconocer de nuevo la autonomía y flexibilidad de cada región dentro de El Sistema reflejado en la Academia. P3 nos cuenta que en Maracaibo con la llegada de Pedro Moya y luego en Mérida cuando Simón Gollo asume la cátedra vinculada a El Sistema allá, se crearon proyectos que oficialmente estaban relacionados con la Academia pero que en la práctica tenían la autonomía suficiente para hacer sus planteamientos y poseer estructuras independientes: “como lo veo actualmente... obviamente cuando tú necesitas formar tantas personas, se crea las

posibilidades de desarrollar proyectos autónomos... eh... digamos que oficialmente nosotros formábamos parte de la Academia Latinoamericana de Violín” (P3, Entrevista).

Los cursos de Mérida

Hubo una estrategia que por muchos años fue usada por la Academia para intentar fortalecer el alcance de su formación en el país: realizar un encuentro anualmente. Como refiere P2 en su entrevista: “Siempre estaba en los cursos que hacían de verano en Mérida”. El famoso “Curso de Mérida” era un curso de verano financiado por El Sistema, donde jóvenes seleccionados de todo el país, pertenecientes a la Academia, se reunían en las Cabañas Mucuratay en Tabay, un pequeño pueblo en la montaña a 25km de la ciudad de Mérida, en el estado Mérida. Allí se realizaba un encuentro intensivo que normalmente duraba unos 15 días, donde los alumnos se reunían con el único objetivo de practicar y perfeccionar el instrumento. Su nombre oficial era Curso de perfeccionamiento técnico del violín. Allí cada alumno era asignado a un profesor y recibía normalmente una clase individual cada dos o tres días, por lo mínimo. Al mismo tiempo, cada día había actividades: recitales internos, clases magistrales con profesores invitados nacionales e internacionales, ensayos con pianistas correpetidores, etc.

Esas dos semanas de retiro violinístico en la montaña cumplía con varios objetivos: aceleraban el trabajo individual de los estudiantes, ya que podían tener una pausa del trabajo orquestal intenso que tenían en el día a día y podían dedicarse a trabajar repertorio del instrumento; servía para unificar criterios entre los jóvenes e inclusive entre los profesores; y por último, era un lugar donde profesores podían mostrar sus alumnos o seleccionar nuevos alumnos: “después de allí el primer curso de Mérida que fui ... vi clases con Sergio Celis y él decidió meterme en su cátedra, donde estuve como tres años más o menos” (P2, Entrevista). P3 por su parte, también nos cuenta que participó de algunas ediciones de este curso: “de hecho participé en varios cursos de verano en Mucuratay, que para todos los violinistas venezolanos forma parte de un de un icono en su crecimiento violinístico”. La afirmación que hace P3 resuena sin duda con aquellos que de alguna forma estuvimos relacionados a la Academia Latinoamericana de Violín, pero podemos observar casos como el de P1, a quien se le preguntó en la entrevista si nunca participo de un curso de violín en Mérida de la Academia y respondió con un contundente “no” (ver P1, Entrevista). En mi caso, participé también de cinco ediciones de este curso y de hecho fue siempre el lugar de encuentro de la mayoría de los violinistas que pertenecían a la Academia de una forma u otra. Recuerdo haber recibido clases magistrales con profesores internacionales invitados y clases con los profesores principales de la Academia.

Resumiendo este punto, podemos resaltar la importancia de la Academia en la formación violinística dentro de El Sistema y descubrir desde la experiencia y la perspectiva de los participantes que estuvieron envueltos con ella, cómo de una manera u otra fue fundamental para su formación. Y quiero finalizar esta sección con P2, quien en sus reflexiones sobre su formación violinística en Venezuela relata lo siguiente: “Esa es otra ventaja muy grande... lo que fue esa Academia [...] lo que es la Academia, o era, no se” (P2, Entrevista).

4.2.4.3 *Caminos alternativos*

En las entrevistas encontramos referencias a otros caminos alternativos a la Academia en lo que respecta a la formación violinística en Venezuela. Algunas de ellas consideradas de facto dentro de la estructura de El Sistema como son los conservatorios, como vemos por ejemplo en el caso de P3: “en el conservatorio veía mis clases individuales [de violín] ... con otro profesor ... ese no era [directamente] El Sistema y tenía todo un plan de estudio tradicional ... un pénsum” haciendo referencia al conservatorio José Luis Paz de Maracaibo. O la historia de P1, ella relata haber tenido dos experiencias formativas en Venezuela fuera del núcleo: la primera una experiencia en el Conservatorio Simón Bolívar, en la cátedra de Edgar Aponte:

Después de Dorian, cuando se formó la Francisco de Miranda, Andrés González, el director de la orquesta y violinista, él me vio y nos vio a varios y dijo ustedes tienen que empezar a ver clases en el Conservatorio Simón Bolívar. Y él nos conectó con su profesor de violín, Edgar Aponte ... Edgar daba clases en el Conservatorio Simón Bolívar todos los martes a las 15:30 de la tarde ... y esa fue como mi primer, eh, mi primer contacto con, digamos, el mundo violinístico fuera de un núcleo (P1, Entrevista).

Vemos que en algunos casos no siempre había un paso explícito por la Academia, aunque sin duda la influencia en Venezuela de esta y del trabajo del maestro José Francisco del Castillo es innegable. P1 luego retorna al núcleo a recibir clases con el director del núcleo y de la Orquesta “Andrés González” hasta que a sus 15 años, por recomendación del propio profesor González, entra a estudiar con Simón Gollo en la Escuela Mozarteum de Caracas. “Simón me agarra para ir a estudiar en Mozarteum casi a mis 16 años ... ya pasó lo que tenía que pasar, ya yo cumplí mi tiempo aquí [en el núcleo]” es muy significativa la forma como relata no solo el inicio de su recorrido fuera del núcleo sino el reconocimiento de que su tiempo allí se había cumplido, refiriéndose no solo a la Orquesta Francisco de Miranda donde era concertina, sino al núcleo en general, de donde la orquesta era el centro (ver P1, Entrevista).

Encontramos en las entrevistas repetidas referencias a la cátedra de Simón Gollo. En principio podríamos decir que percibimos cierta divergencia en algunas afirmaciones, ya que tanto P1 como P3 señalan a Gollo como uno de sus profesores más importantes, pero P3 lo relata como una experiencia relativa a El Sistema, mientras en el relato de P1 lo vemos como una alternativa paralela aparentemente no reconocida dentro de este. Esta supuesta contradicción es simple de entender cuando nos adentramos en el contexto de cada una. A su regreso de Suiza a Venezuela entre el año 2004 y 2005 el maestro Gollo comenzó a construir una cátedra de manera independiente en el país, primero tuvo algunos alumnos en Maracaibo, pero al poco tiempo comenzó a dar clases en la Escuela Mozarteum de Caracas. Yo tuve el privilegio de haber sido el primer alumno del maestro Gollo en Venezuela y pude acompañar de primera mano todo el proceso de sus inicios como profesor en el país, hasta llegar a Mozarteum, institución donde formalicé mis estudios con él, hasta graduarme de su cátedra a finales del 2008. Fue exactamente en esta institución donde Gollo construyó por varios años una cátedra de Violín, de la cual P1 formó parte.

La Escuela Mozarteum de Caracas es una escuela privada independiente financiada en aquel momento por el patrocinio de algunas empresas privadas. No tenía ninguna relación directa con El Sistema, a pesar de que desde la llegada de Gollo, más y más estudiantes de violín pertenecientes a este comenzaron a recibir clases en la escuela. Durante sus años en Venezuela Gollo iteraba entre Caracas, Mérida y Maracaibo, su ciudad natal, donde desde sus 18 años presidía uno de los festivales más importantes del país: el “Festival y Academia del Nuevo Mundo”. Luego, alrededor del año 2009, Gollo participa, con el apoyo de El Sistema en Mérida, en la creación de un proyecto experimental, la Academia de cuerdas de Los Andes. Un proyecto suscrito a El Sistema que en conjunto con los profesores Marvicpermar Urbina (viola) y Horacio Contreras (cello), visaba crear en el occidente del país una alternativa de formación para instrumentos de cuerda equivalente a las academias en Caracas. La participación de Gollo en este proyecto se extiende hasta el 2012, cuando el maestro emigra a los Estados Unidos, país donde continúa su carrera pedagógica. Conocer esta coyuntura global nos ayuda a aclarar la aparente contradicción entre los testimonios de P1 y P3, quienes probablemente solo exponían sus vivencias desde sus contextos personales y locales.

Al respecto del impacto de la escuela del maestro Gollo en los participantes podemos citar por ejemplo a P3 que relata lo siguiente: “La formación individual de alta de alto desempeño que tuve con el maestro Pedro Moya y Simón Gollo en Maracaibo fue fundamental

... de no haber sido así, probablemente no hubiera tenido una formación violinística en grado de poder alcanzar los objetivos que he alcanzado”. En ese mismo sentido, cuando P1 se refiere a las clases con Gollo reconoce que en ese momento fue expuesta a una “información que tenía una secuencia” refiriéndose a la metodología de trabajo del maestro. Vemos que en ambos relatos, la intervención de Gollo significa, en la vista de los participantes, un punto de inflexión importante en sus carreras dentro de Venezuela: “Simón nos había dado una estructura bien importante para entender dónde estábamos, dónde teníamos que estar y qué teníamos que hacer para llegar a ese punto ... Él nos entrenó muy bien para eso” (ver P1, Entrevista). Inclusive P3 reconoce que la influencia camerística de la escuela de Simón Gollo y el Festival y Academia del Nuevo Mundo fue un sello en su formación y en parte una influencia importante que contribuyó en dirigirlo al camino y a la carrera que hoy tiene:

Yo creo que ... el núcleo de mi formación es de El Sistema y ha sido enriquecida por la información que Venezuela me permitió vivir, sin duda hubo mucha influencia de mi formación académica con el maestro Simón Gollo en Maracaibo... Estar expuesto a escuchar conciertos de cuartetos, tríos, quintetos, incluso forme parte de una camerata de ese Festival Nuevo Mundo en Maracaibo y después en Mérida... sin darme cuenta me dio la capacidad de adquirir un lenguaje muy camerístico en mi forma de tocar incluso hasta el día de hoy ... tengo un cuarteto profesional y participamos en distintas estaciones de teatro en el sur de Italia, desde Nápoli hasta Palermo y sé que [ese] fue un grande sello de la formación de Simón Gollo y de mis maestros allá en Maracaibo (P3, Entrevista).

Debo reconocer que, en mi experiencia personal de formación en Venezuela, haber podido ser parte de la cátedra del maestro Simón Gollo fue sin duda un factor definitivo para mi desarrollo como violinista de competencia profesional. La mayoría de mi estructura técnica en el violín se la debo a esos años de trabajo con él. Fue su visión técnica y artística del instrumento las que sembraron en mí, bases más profundas que luego me ayudaron a continuar mi formación posterior en Europa.

4.2.5 Acceso a la información como una clave fundamental

Uno de los factores más importantes en la formación de violinistas profesionales dentro de proyectos como El Sistema es el acceso a la información. Es importante observar cómo, de manera explícita o no, los entrevistados dejan constancia de esta realidad en sus relatos. Si intentamos buscar esas pistas caso a caso, podríamos comenzar con P1, quien al contarnos sobre su recorrido con el violín en El Sistema expresa: “entonces de repente viene el tal profesor de Suiza que te dice: mira, pero tú tienes un talento más bonito... Y puedes seguir soñando y puedes hacer estas cosas ¿Por qué no te atreves a esto?”. Ella identifica el momento que comenzó a

recibir clases con Simón Gollo como uno de los momentos claves, porque, citando sus palabras, fue allí donde tuvo acceso a “información que tenía una secuencia” una información que le dió “una estructura mental” y la ayudó a entender claramente cuál era el camino a seguir para formarse como violinista profesional, hasta el punto de poder decir “ah, así se hace desde el principio” (ver P1, Entrevista).

Quiero que observemos juntos como P1 en sus relatos reconoce no solo cómo el acceso a la información más temprano podría haberla ayudado a tener otros resultados, sino también cómo muchas veces por una cuestión de desconocimiento y desinformación de la familia y el entorno, simplemente no se dan pasos para garantizarle a los niños el acceso a esa información en los momentos más oportunos:

A pesar de que estábamos cerca de la capital, donde había gente como Luis Miguel González, donde estaba una Virginie [Robilliard] trabajando en Mozarteum, donde había muchos maestros en la capital, que uno dice: pero por qué a mí no me metieron ahí ¿no? Sin saber... Cuando una familia viene de un pueblo como del que yo vine. Y dicen: bueno, pero este núcleo [esta bien]... dicen: ‘Ya la muchachita está en el escenario todo el tiempo en los conciertos’ ¡eso es la que la gente ve! Y eso es lo que uno cree que es bueno... Y es bueno ... pero cuando ya tú empiezas a ver en otras direcciones ... Allí es cuando uno dice: pero ¿por qué no me dijeron? ¿Porque nadie me orientó...? (P1, Entrevista).

P2 nos cuenta durante su entrevista sobre su experiencia con el profesor Luis Miguel González, con quien recibió clases alrededor de 5 años y fue su último profesor en Venezuela. El profesor González fue formado en Londres. Pero otro ángulo que quisiera resaltar y sin duda una de las experiencias de P2 que más me llama la atención en este contexto del acceso a la información, es que al ser uno de los concertinos de la Orquesta Teresa Carreño, una de las orquestas principales de El Sistema en el país, tenía contacto directo o indirecto con grandes directores frecuentemente: como Gustavo Dudamel, Claudio Abbado, Simon Rattle, entre otros, y también con grandes solistas y profesores invitados que comúnmente llegaban al país y daban clases magistrales para una selección de alumnos destacados, donde normalmente él participaba. Este acceso a información de ese nivel fue sin duda invaluable (ver P2, Entrevista). Es muy revelador la forma como P3 expone este ángulo del acceso a información:

En Venezuela yo daba por sentado mis clases de orquesta y todo, pero hoy en día soy consciente que yo jamás hubiera podido tener acceso al nivel de información que tuve en Venezuela en otro lugar [del mundo], o sea, que yo hubiera podido asistir a un ensayo y ser dirigido por Claudio Abbado, o por un maestro de ese nivel, imagínate ir a una Masterclass hoy en día aquí en Europa, con una orquesta de ese nivel ... [con] la capacidad económica [tan baja] que yo tenía en Venezuela, hubiera sido imposible.

Y [en] El Sistema... mi mamá [solo] se tenía que preocupar por pagar ... los costos del transporte público... (P3, Entrevista).

Ahora, cuando hablamos sobre los profesores formadores, según P3 el acceso a esa información hubiera sido difícil si El Sistema no hubiese identificado esa necesidad y hubiese decidido invertir y ofrecerle oportunidades de trabajo a profesores formados en el exterior para hacer atractiva su vuelta a Venezuela y darles así la oportunidad de construir cátedras de alto nivel de exigencia dentro del país:

Hoy en día entiendo que también, motivado a la gran maquinaria que había creado El Sistema de profesores y de formadores que se requerían para ese gran camión de gente que se estaba formando, ofrecía oportunidades de trabajo a gente que quizás tuvo una formación fuera del país y veía en Venezuela la posibilidad de ejercer su profesión; entonces en Maracaibo tuvimos, en esa generación, la posibilidad de ver clases con maestros que fueron formados en Europa. Y... eso enriqueció muchísimo también mi formación; entonces, decidí quedarme en Maracaibo formándome con esta escuela de venezolanos que habían regresado a trabajar su profesión con la música (P3, Entrevista).

4.2.6 Otros factores decisivos

4.2.6.1 El papel de los padres

Es indiscutible el hecho de la influencia de los padres en la formación musical de los hijos, sin importar su nivel socioeconómico, ni su conocimiento cultural. La determinación de los padres permea cada una de las carreras de los entrevistados y honestamente no dudo que esta característica sea la regla en la mayoría de las historias que podríamos escuchar al respecto. Así que cuando analizamos las entrevistas, este es un punto que sin duda nuestros entrevistados marcan como uno de los factores decisivos en su formación: El papel de sus padres.

Yo creo que la carrera de un músico generalmente no la decidimos nosotros, porque se comienza desde muy temprano y por ende, los padres tienen una gran responsabilidad ... son los que te llevan, te inscriben y bueno y a mi mamá le gustaba... le gustaba mucho cantar y la música y desde muy pequeño me empezó a llevar a lo que era un conservatorio y [allí] funcionaba El Sistema de Orquestas (P3, Entrevistas).

A través de las entrevistas podemos ver el papel y la responsabilidad de los padres en esta formación, por ejemplo, cuando P2 nos relata sobre la influencia de sus padres en su jornada podemos encontrar afirmaciones como esta: “realmente creo que fue su apoyo ... desde ese momento en que dije que era lo que quería hacer, fue su apoyo incondicional ... estar allí ... yo creo que eso fue muy importante. Aunque ellos no saben nada de música” (P2, Entrevista) o P1, quien llega a manifestar: “mi relación con la música es muy estrecha a la relación que

tengo con mi papá” dándonos a entender como la figura de su papá fue fundamental, “él siempre estuvo ahí, pues, siempre... fue el que me hizo practicar, el que... Sin saber mucho, él sabía que con disciplina era que por ahí va la cosa” y al final reflexiona lo siguiente: “Mi papá y mi mamá... hubiera sido imposible sin ellos” (ver P1, Entrevista).

Estudiando las entrevistas nos damos cuenta de que muchas veces podríamos subestimar la responsabilidad y el papel tan importante que los padres tienen en el camino formativo de sus hijos, no es una responsabilidad unilateral, el alumno tiene un papel importantísimo, quizás el más importante, pero no podemos olvidar el papel de los padres:

Estaba muy desmotivado y yo ¡estuve a punto de dejar el violín! porque prácticamente no estaba viendo clases individuales y ¡mi mamá en este momento fue fundamental! yo creo que los padres en la formación de... sobre todo cuando los niños no tienen esa madurez de ver a largo plazo... los padres son fundamentales en la constancia, en ofrecerles constancia a los niños, qué es lo que les falta, lo que les podría faltar cuando están desmotivados (P3, Entrevista).

Me siento totalmente identificado con estos relatos, ya que en mi caso el apoyo total de mis padres, en especial el compromiso y esfuerzo de mi mamá a acompañarme todos los días a clases desde muy pequeño y a no dejarme desistir en los momentos donde no estaba seguro si continuar o no, me proveyó una base para poder, poco a poco, construir la carrera que hoy tengo. El apoyo de los dos fue realmente fundamental.

4.2.6.2 *El papel del alumno*

La responsabilidad del alumno es uno de esos puntos donde probablemente no encontremos muchas referencias directas en las entrevistas, ya que al menos que sea preguntado de forma directa los participantes no hablarán respecto a su papel en toda la ecuación. Imagino que es algo en lo que normalmente no reflexionamos. Pero si podemos leer entre líneas en cada una de las entrevistas veremos plasmada la pasión y la disciplina de cada uno de los entrevistados. Sin esa pasión, sin esa entrega, sin esa disciplina como parte de la mezcla probablemente no estaríamos hablando de los mismos resultados. Por eso a pesar de solo encontrar una referencia directa al respecto en las entrevistas, quería incluir este como uno de los factores decisivos en la formación de los participantes. Solo P2 habla al respecto cuando cita a sus padres y a la opinión que ellos tenían de él: “ellos dicen que siempre vieron [en mi] ... mucha pasión por lo que yo hacía ¿sabes? esa constancia, esa disciplina de siempre estudiar, de estar allí buscando y buscando mejorar” (P2, Entrevista). Estoy seguro de que ese es y tuvo que ser un denominador común en los entrevistados, esa pasión, esa constancia, esa disciplina.

4.2.7 *El efecto de El Sistema*

“... hablamos obviamente [de] lo que fue el efecto de El Sistema” (P2, Entrevista)

Existe un sello, una firma innegable en todos los que pasamos por El Sistema, la forma como fuimos formados influencia nuestra forma de tocar por toda nuestra vida, dándonos muchas veces ventajas en algunos terrenos y otras veces desventajas. Sin embargo, no podemos cerrar este capítulo sin hablar de lo que fue (o es) “el efecto de El Sistema”. Creo que la mejor forma de reflexionar sobre este efecto es que nos adentremos en los testimonios y en lo que a los ojos de los participantes sigue siendo el efecto de El Sistema en sus carreras.

[El Sistema] influyó mucho, todavía hasta el día de hoy, o sea, antes de empezar aquí a trabajar, en la orquesta aquí, o sea, que si en la orquesta de la universidad y eso, o sea, siempre los comentarios eran, o sea, me felicitaban, en algún momento llegué a tocar de concertino y era como: ‘guau, qué bien lo haces’ y era: obviamente lo hago así porque tengo cualquier cantidad de años de experiencia en El Sistema, ¿sabes? para mí es muy natural el sentarme en una orquesta y tocar, y el liderar incluso (P2, Entrevista).

El haber tenido una formación enfocada en la orquesta, el tener cientos o probablemente miles de horas de experiencia orquestal a una corta edad tiene sin duda sus ventajas: “me doy cuenta hoy que mi formación violinística fue enfocada en la orquesta ... Lo describiría como una formación que me da un... una *marcia in più*¹⁹ me da ... la capacidad de sentirme más cómodo dentro del contexto orquestal” (P3, Entrevista). Podemos encontrar en P3 el mismo tipo de reflexión que P2 cuando se trata de tocar en una orquesta, P3 por su parte hace referencia a los años de experiencia orquestal y como ellos podrían inclusive compararse a la experiencia de músicos profesionales en orquestas profesionales:

Me asombro del nivel altísimo de los violinistas [aquí], todos tocando a un nivel que decía: ahora donde estoy (risas) pero a la hora de estar sentado en un atril [en una orquesta], es como que literalmente ya tú tienes ¡años haciendo eso! ... y no hay ningún problema para comprender el lenguaje de los directores, cuando piden una indicación, de cómo traducir esa indicación en el resultado musical; de cómo tocar juntos, cómo mirar al que está adelante, mirar al concertino, la región del arco ... Son toda una serie de elementos que ya tenemos años de experiencia, entonces una persona de veintitantos años se encuentra tocando con gente que tiene quizás 20 años tocando en orquesta, pero tú tienes también unos 15 años de experiencia tocando en orquesta, porque creciste musicalmente tocando en orquesta ... para mí esa esa fue una gran ventana (P3, Entrevista).

¹⁹ Del italiano: "toque especial"

P1 por su parte lo enfoca desde otro punto de vista: la experiencia musical. En sus palabras ella lo expone de la siguiente manera: “cuando entré a *Michigan State* a los 23 años ya había tocado todas las sinfonías de Mahler, todas las sinfonías de Beethoven, ... de Shostakovich, un montón de sinfonías de Mozart, o sea la Bolívar ... fue un rolo de escuela”. El tener en el repertorio toda esa cantidad de música, de algunos de los compositores más importantes de la historia, ofrece sin duda una experiencia musical que normalmente un joven en sus veintes no posee: “yo estaba desarrollada musicalmente muchísimo” (ver P3, Entrevista). Por esta causa no es de extrañar que, aunque muchas veces existan algunas debilidades técnicas en estudiantes que provienen de El Sistema, los mismos son normalmente exaltados por su madurez musical, su experiencia en ensamble y otras veces por sus capacidades de liderazgo dentro de la orquesta o grupos de cámara. Podemos complementar esta idea con una cita de P3, quien lo resume de la siguiente manera: “considero que hay un sello muy fuerte en mi manera de tocar, en cómo experimentamos la música, que sin duda viene de El Sistema” (P3, Entrevista). A su vez P1 expande su opinión sobre este punto de la siguiente forma:

Yo sabía lo que era buena orquestación, yo sabía cómo funcionaban unas arcadas y como no. Yo tenía muchísima educación sobre lo que significaba un sonido de cuerdas muy bien ensamblado. Yo sabía cómo solucionar problemas de ensamble ... De hecho, me sentí demasiado aventajada ... Yo tenía una experiencia que la mayoría de las personas que estaban allí no tenían, ni siquiera la gente que estaba haciendo DMA (P1, Entrevista).

En su entrevista, P1 nos deja ver un par de ángulos diferentes en la influencia de El Sistema en su carrera, el primero es uno que según ella “muy poco se le hace hincapié” y es la influencia del trabajo colectivo en el desarrollo individual, una de las características principales de El Sistema que según ella es lo que le da la pieza más importante, el elemento diferenciador de su carrera:

Yo creo que mi historia obviamente fuera muy distinta. Si yo hubiera empezado con este lado individual y después colectivo. Esa es la mayoría de las historias que tú sabes, la gente estudia y se desarrolla individualmente y luego forman parte de un de un colectivo que puedan servir ... para mí ha sido (ríe) creo que la pieza más importante, el elemento fundamental de quién soy yo, el haber crecido completamente opuesto ... La cuestión colectiva y cómo eso influyó la formación individual. Y a eso muy poco se le hace hincapié ¿no? (P1, Entrevista).

En última instancia P1 también propone otra ventaja de haber sido parte de El Sistema desde muy joven y es “la importancia de ... haber tenido oportunidades de enseñar desde tan pequeña”. P1 apunta a toda la experiencia de haber dado clases desde muy joven como un punto

que ella hoy valora positivamente, lo ve como una herramienta. Se muestra convencida de que es una experiencia que le aporta positivamente a su formación e inclusive la propone en los proyectos que ha estado involucrada gerencialmente. La propuesta es estudiantes que preparan y le dan clases a otros estudiantes y cómo esa experiencia los prepara para el futuro (ver P1, Entrevista).

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Como pudimos observar, el proceso de formación violinística dentro de El Sistema es multiforme y se va adaptando a las necesidades, realidades y disponibilidad de profesores en cada región. Sin embargo, podemos encontrar elementos fundamentales que se repitieron en las experiencias de los entrevistados y que podríamos resaltar como factores claves para la formación de violinistas de competencia profesional dentro de proyectos sociales: 1) **La práctica musical colectiva constante** como base para el desarrollo de competencias musicales que normalmente no encontramos en estudiantes que aprenden usando un enfoque más tradicional de aprendizaje del instrumento y que se da por lo general en configuraciones más aisladas y solitarias. A través de esta práctica se provee de una aproximación al violín a través de la música y del hacer música, hecho que (como pudimos comprobar a través de las entrevistas) genera en el alumno fortalezas musicales importantes en contraste con la metodología más tradicional; 2) **El factor decisivo de las clases individuales** como elemento determinante en la formación instrumental, ya que provee un acompañamiento personalizado de profesores que pueden contar con las herramientas técnicas y pedagógicas para orientar al alumno de una manera más efectiva que dentro de un ambiente colectivo; 3) **El enfoque complementario en un repertorio solista** en contraste con el trabajo orquestal regular, brindando así la oportunidad de fomentar en el alumno reflexiones técnicas de elementos que a menudo son descuidados en un entorno meramente orquestal; 4) **El acceso a información como un aspecto esencial**, tener un contacto constante con información de alto nivel internacional a partir de cierto punto en la formación (sea a través de clases magistrales o través de profesores regulares altamente calificados) demostró ser un elemento muy relevante en el desarrollo de la competencia profesional en el instrumento. En este punto es vital resaltar la importancia de la inversión de los proyectos en profesores de alta calidad, un factor crucial que descubrimos en las entrevistas; y por último, pero no menos importante 5) **La inmersión como una necesidad**, crear un ambiente de inmersión musical que provea la oportunidad para el alumno de tener un contacto permanente con el instrumento y la música desde el inicio de su formación es vital. Este elemento lo encontramos como una constante en los relatos de nuestros entrevistados e inclusive en mi experiencia personal, el hecho de tener una exposición continua (prácticamente diaria) al hacer musical y en el caso específico de El Sistema a la práctica musical dentro de la orquesta, fue un factor primordial.

Ahora, por el contrario, uno de los puntos débiles que pudimos identificar estudiando los relatos de los entrevistados, y quizás un aspecto clave que podemos resaltar de la experiencia de estos, resulta del consenso entre ellos acerca de las debilidades técnicas que un enfoque inicial más colectivo puede generar en los estudiantes. De esta forma podríamos añadir que uno de los elementos claves que deberíamos destacar y fomentar en este tipo de proyectos es la preocupación por proveer una instrucción técnica en el instrumento más exhaustiva y detallada desde las fases iniciales de formación, esto paralelo al desarrollo musical. Si se lograra ese equilibrio en el proceso de aprendizaje del instrumento, podríamos estar entrenando violinistas con la capacidad de tener un dominio técnico sólido y altamente competente, junto con una experiencia y madurez musical excepcional. Otro elemento que no vemos tan evidente en los resultados, pero considero tan importante que me tomo la libertad de incluirlo como una de mis recomendaciones finales, es **la formación y capacitación de los profesores**. Quiero hacer un énfasis en lo imperante que es mantener capacitados a los profesores no solo en los aspectos técnicos sino también pedagógicos, didácticos y éticos para poder así desarrollar proyectos saludables y más eficientes.

Al contrastar los resultados obtenidos en esta investigación y ponerlos en contexto con la literatura -en especial si recordamos las afirmaciones de Creech et al (2016) y Sarrouy (2017, p.11) las cuales manifiestan la carencia que existe en las investigaciones sobre El Sistema en lo referido a explorar la trayectoria de los participantes a través de la voz de los actores que constituyen el núcleo y a la falta de trabajos que aborden el recorrido y desarrollo de los estos luego de salir del mismo- nos damos cuenta que este trabajo cumple con su objetivo de ser una investigación que ayuda a llenar una parte de ese déficit registrado por estos autores. Ya que expone, desde la óptica de los participantes, su recorrido no solo en el núcleo sino después de este. E inclusive aporta en dar una visión interna a la formación de violinistas dentro de El Sistema, tópico que además de ser bastante específico cuenta con muy poca cobertura dentro de la literatura.

Asimismo, los resultados revelan puntos importantes de los cuales hay poca o ninguna investigación en la literatura, como, por ejemplo: Los conservatorios, el IUDEM (actualmente UNEARTE) y otros caminos alternativos de formación instrumental y teórica en Venezuela (tanto paralelos como más allá del núcleo) de los cuales El Sistema también se servía. Estos, aunque son nombrados por algunos autores, como por ejemplo Verhagen, Panigada y Morales (2016) en su artículo, no cuentan con una relevancia ni representación significativa en la

literatura; o, otro ejemplo, la inquietud que surge por tener un estudio más profundo sobre la cátedra de violín de Simón Gollo en Venezuela, la que a pesar de haber existido durante un periodo corto de tiempo dentro del país, muestra ser relevante en el contexto de esta tesis debido a su trascendencia en las experiencias de dos de los tres participantes (P1 y P3) y de mí mismo como autor de este trabajo. Además de tener que resaltar sus frutos, en vista de que su propuesta pedagógica ha generado resultados relevantes para una generación de violinistas venezolanos, por cuanto un gran número de sus alumnos terminaron estudiando en el exterior en escuelas en Alemania, Francia, Suiza y diversas universidades en los Estados Unidos; y posteriormente actuando como violinistas profesionales en orquestas y agrupaciones de cámara alrededor del mundo.²⁰

En este punto es importante reflexionar también acerca de cómo mi propia experiencia dentro de El Sistema ha podido influenciar la interpretación de los datos recolectados, ya que al compartir muchas de las experiencias de los participantes, podía sentirme identificado con algunas de las afirmaciones que estos expresaban. Al mismo tiempo, conocer tan bien el contexto ayudó en el proceso de encontrar sentido a los relatos y experiencias de una manera más exhaustiva. Vale la pena mencionar que en algunos casos las informaciones recogidas en las entrevistas fueron sorprendidas (como lo expreso en los resultados) y mostraron perspectivas interesantes que no eran tan evidentes para mí sobre la formación dentro de El Sistema, mostrando así de nuevo la flexibilidad que este posee. Otro factor relevante que debe ser señalado es el hecho de que este trabajo refleja una imagen muy concreta y focalizada dentro de El Sistema, la de los violinistas y específicamente aquellos que pertenecieron a esa generación contemporánea con el boom de la Orquesta Simón Bolívar y la Orquesta Teresa Carreño. Debido a factores políticos, económicos y sociales que llevaron al movimiento emigratorio más importante de la historia de Venezuela, el panorama en el país cambió radicalmente y sin duda El Sistema no estuvo exento de esa realidad. Por esta razón, vale la pena señalar que la realidad actual de El Sistema puede distar en algunos puntos de lo expuesto en esta disertación. Lo que lleva a proponer investigaciones adicionales que contemplen un número mayor de participantes o una muestra más variada para poder tener otra perspectiva o comprobar lo generalizable de estos resultados. Sin embargo, para fines del presente estudio es importante establecer que el examinar ese periodo tan relevante de El Sistema nos ayuda a

²⁰ Información que puede ser consultada en la página web: <https://simongollo.com/teaching/>. Último acceso 18 de diciembre de 2023.

obtener, sin duda, una radiografía muy significativa a la hora de entenderlo y plantearlo como base para la formación de violinistas de competencia profesional dentro de proyectos sociales en otros contextos.

A pesar de esas limitaciones, es emocionante pensar en algunas potenciales implicaciones que esta investigación podría tener al ayudar a entender el proceso general de cómo fueron formados algunos violinistas dentro de este proyecto social, hasta los mismos llegar a un nivel de competencia profesional. Pudiendo servir de base para otros investigadores e inclusive para otros proyectos sociales que pueden hallar en este escrito inspiración y un panorama general de como El Sistema elaboró y desarrolló ese proceso formativo relatado desde un análisis exhaustivo de la literatura y desde la voz propia de algunos de sus protagonistas. Resaltando que los principios y conceptos que surgen de este trabajo pueden ser aplicados no solo a la formación de violinistas sino de instrumentos de cuerdas en general. Y llegando a una reflexión final, es importante que notemos que ninguno de los entrevistados fue formado de manera absoluta dentro de El Sistema, todos ellos cursaron estudios en el exterior y todos sin excepción reconocen que fue esa última etapa de formación que los terminó de preparar para el escenario profesional. Sin embargo, reconocemos que la formación base y la plataforma que El Sistema les proveyó, los preparó no solo para poder acceder a este tipo de oportunidades educativas sino para tener las herramientas que les permitieron navegar de manera satisfactoria ese mundo universitario en Europa y los Estados Unidos.

REFERENCIAS

ABREU, J.A. (2013:1), **The El Sistema music revolution - Jose Antonio Abreu**. Video. Recuperado el 20 de octubre de 2021, disponible en el canal de TED-Ed <https://youtu.be/rYXK8TZADws?t=113>. Ultimo acceso 23 de marzo de 2022.

ABREU, J.A. (2013:2), **El Sistema musical venezolano: un ejemplo para el mundo**. Video. Recuperado el 20 de octubre de 2021, disponible en <https://youtu.be/JxcLk4uJalk?t=158>. Ultimo acceso 23 de marzo de 2022.

ALEMAN, Viviana. **Rol Estético Y Rol Ético Del Repertorio En Los Sistemas De Orquestas: El Caso Del Sistema De Orquestas Infantiles Y Juveniles De Jujuy – Soj**. Dissertación de Maestría. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura E História (ILAACH), 2018.

ALTENMÜLLER, Eckart; WIESENDANGER, Mario; KESELRING, Jurg. **Music, Motor Control and the Brain**. Oxford University Press, 2006.

APONTE-MORENO, Marco. Transformational Leadership: Lessons From The Venezuela's System Of Youth Orchestras. **Journal Of Leadership Studies**, Volume 12, Number 3, University of Phoenix, 2018.

BAKER, Geoffrey. Antes de pasar página: conectando los mundos paralelos de El Sistema y la investigación crítica. **REVISTA INTERNACIONAL DE EDUCACIÓN MUSICAL**. No 4, 2016.

BAKER, Geoffrey. El Sistema, "The Venezuelan Musical Miracle": The Construction of a Global Myth. **Latin American Music Review**. Volume 39, Number 2, Fall/Winter, p.160-193. University of Texas Press, 2018.

BAKER, G. Frega, A. L. Producing musicians like sausages: New perspectives on the history and historiography of Venezuela's El Sistema. **Music Education Research**, volume 20:4, p. 502-516. 2018.

BOOTH, Eric. 2017. *"The Fundamentals of El Sistema: Which Inform and Guide El Sistema-inspired Programs"*. Disponible en <https://ericbooth.net/the-fundamentals-of-el-sistema/>. Ultimo acceso 23 de octubre de 2021

BOOTH, Eric; TUNSTALL, Tricia. **Playing for Their Lives: The Global El Sistema Movement for Social Change Through Music**. W. W. Norton: New York, NY. 2016.

BOOTH, Eric; TUNSTALL, Tricia. Five Encounters With "El Sistema" International: A Venezuelan Marvel Becomes a Global Movement. **Teaching ARTIST JOURNAL** 12(2), 69–81. 2014.

BORZACHINNI, Chefi. **Venezuela en el cielo de los escenarios**. Bancaribe: Caracas, 2010.
CARLSON, Alexandra. The Story of Carora: The Origins of El Sistema. **International Journal of Music Education**, Vol. 34, Issue 1, 64–73, 2016.

CREECH, Andrea; GONZALEZ-MORENO, Patricia; LORENZINO, Lisa; WAITMAN. **El sistema & sistema inspired programmes: a literature review**. Sistema Global, California, 2016.

DOBSON, Nicolas. Hatching Plans: Pedagogy and Discourse within an El Sistema-Inspired Music Program. **Action, Criticism & Theory for Music Education**, Vol 15, No 1. 2016.

EL SISTEMA (2018) “El Sistema felicita a Ronner Urbina por obtener beca en destacada universidad brasileña”. **elsistema.org.ve**, 2018. Recuperado el 22 de diciembre de 2018, disponible en: <https://elsistema.org.ve/noticias/el-sistema-felicita-a-ronner-urbina-por-obtener-beca-en-destacada-universidad-brasilena/>. Último acceso en: 28 de diciembre de 2023

EL SISTEMA (2021:1), “El Sistema en el mundo: Programas inspirados en El Sistema de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela” Recuperado el 20 de octubre de 2021, disponible en <https://elsistema.org.ve/historia/>. Ultimo acceso 21 de octubre de 2021.

EL SISTEMA (2021:2), “Fundación Musical Simon Bolívar” Recuperado el 21 de octubre de 2021, disponible en <https://elsistema.org.ve>. Ultimo acceso 27 de octubre de 2021.

EL SISTEMA (2023:1), “Programas inspirados en El Sistema manifiestan su acuerdo mutuo de crecimiento social y académico”. **elsistema.org.ve**, 2023. Disponible en: <https://elsistema.org.ve/noticias/programas-inspirados-en-el-sistema-manifiestan-su-acuerdo-mutuo-de-crecimiento-social-y-academico/>. Acceso en: 09 de noviembre de 2023.

EL SISTEMA (2023:2) “Programas inspirados en El Sistema manifiestan su acuerdo mutuo de crecimiento social y académico”. **elsistema.org.ve**, 2023. Disponible en: <https://elsistema.org.ve/noticias/programas-inspirados-en-el-sistema-manifiestan-su-acuerdo-mutuo-de-crecimiento-social-y-academico/>. Acceso en: 28 de diciembre de 2023

EL SISTEMA (2024), “Coro de Manos Blancas”. **elsistema.org.ve**, 2024. Disponible en: <https://elsistema.org.ve/agrupaciones/coro-de-manos-blancas>. Acceso en: 26 de Febrero de 2024.

ERICSSON, Anders; KRAMPE, Ralph; TESCH-RÖMER, Clemens. *The role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance*. Psychological Review, 1993.

FREGA, Ana; LIMONGI, Jorge. Facts and counterfactuals: A semantic and historical overview of El Sistema for the sake of clarification. **International Journal of Music Education**, Volume 37 (4), pg. 561 – 575. 2019.

HSU, T. **El Sistema USA: an exploratory study of the pedagogical approaches in beginning violin classes**. DMA (Doctor of Musical Arts) thesis, University of Iowa. 2017

GERLING, Cristina; SANTOS, Regina. Pesquisas qualitativas e quantitativas em práticas interpretativas. **Horizontes da pesquisa em música**. (Organizadora: FREIRE, Vanda Bellard). Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda, 2010.

GIL, Antonio C. **Métodos e técnicas de pesquisa Social**. 6ta edición. São Paulo: Editora Atlas, 2008

HIGUERA B, Miren G. **Acciones socioeducativas de las orquestas sinfónicas españolas y de Gran Bretaña**. Tesis Doctoral. Universidad del País Vasco. 2015.

HURTADO, J. **Metodología de la Investigación Holística**. Caracas: Instituto Universitario de tecnología de Cariñito y Sypal. 2000.

JUSLIN, Patrick; SLOBODA, John. **Music and emotion: Theory and research**. Oxford University Press: Oxford. 2001.

LEHMANN, Andreas; SLOBODA, John; WOODY, Robert. **Psychology for musicians: Understanding and acquiring the skills**. Oxford University Press. 2007.

MAJNO, Maria. From the model of El Sistema in Venezuela to current applications: learning and integration through collective music education. **Annals Of The New York Academy Of Sciences**, 1252, p. 56-64, 2012.

MARTINEZ, P. El método de estudio de caso: Estrategia metodológica de la investigación científica. **Pensamiento y Gestión**, N° 20. Universidad del Norte, 165-193, 2006 .

MINEC. “La Universidad Experimental de las Artes (Unearte) cumple 12 años”. <http://www.minec.gob.ve>, 2020. Disponible em: <http://www.minec.gob.ve/la-universidad-experimental-de-las-artes-unearte-cumple-12-anos/>. Acceso en: 28 de Diciembre de 2023.

PALMER, Katherine. **Social Reform Through Music Education and the Establishment of a National Identity in Venezuela**, Tesis de Maestría, Arizona State University, Tempe, Arizona, 2013.

PARNCUTT, Richard; MCPHERSON, Gary E. *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. New York: Oxford University Press, 2002.

PERUJO SERRANO, F. **Pesquisar no laberinto: A tese, um desafio possível**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial. 2011

POWERS, K. (2014) **Longy and El Sistema—giving classical music a chance to thrive for another generation**. Wbur (8 September). Retrieved from <https://www.wbur.org/artery/2014/09/08/longy-el-sistema>

RAE (2024:1). “Método | Definición | Diccionario de la lengua española | RAE”. **Real Academia Española**. Disponible en: <https://dle.rae.es/método>. Acceso en: 26 fev. 2024.

RAE (2024:2). “Modelo | Definición | Diccionario de la lengua española | RAE”. **Real Academia Española**. Disponible en: <https://dle.rae.es/modelo>. Acceso en: 26 fev. 2024.

ROMERO, Francisco. Entrevista a Eduardo Méndez, Director Ejecutivo de la Fundación Musical Simón Bolívar. **Revista Internacional de Educación Musical**, N°4. Granada, España. 2016

SALTRON, Joel. **Importancia Del Maestro José Francisco Del Castillo En La Escuela Violinística Moderna En Venezuela: Antecedentes Históricos**. Tesis de Grado. Caracas: UNEARTE, 2016.

SAGLIMBENI, José. F. **Organización secuencial del repertorio para las orquestas juveniles**. Fundación del Estado para el Sistema Nacional de las Orquestas Sinfónicas Juveniles e Infantiles de Venezuela (FESNOJIV). 2001.

SARROUY, Alix D. **Atores da educação musical: etnografia comparativa entre três núcleos que se inspiram no programa El Sistema na Venezuela, no Brasil e em Portugal**. Tese de Doutorado em Sociologia, Universidade do Minho. 2016.

SÁNCHEZ, Fredi. El Sistema Nacional para las Orquestas Juveniles e Infantiles. La nueva educación musical de Venezuela. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, V. 18, 63-69, out. 2007

SCRIPP, Lawrence. **The Need to Testify: A Venezuelan Musician's Critique of El Sistema and his Call for Reform**. New England Conservatory and the Center for Music and the Arts in Education. 2016.

SILBERMAN, Lauren. **GLOBALIZING EL SISTEMA: Exploring the growth and development of El Sistema inspired programs around the world**. Disertación de Maestrado. University of Oregon. 2013.

SLOBODA, John; DAVIDSON, Jane; HOWE, Michael. Innate talents: Reality or myth?. **Behavioral And Brain Sciences**, No. 21, p. 399-442. 1998

TUNSTALL, Tricia. **Changing lives: Gustavo Dudamel, El Sistema, and the transformative power of music.**: W. W. Norton: New York, NY. 2012.

UY, M., Venezuela's National Music Education Program El Sistema: Its Interactions with Society and its Participants' Engagement in Praxis. **Music and Arts in action**, Volume 4, Issue 1. Merton College, Oxford, 5-21, 2012.

VERHAGEN, PANIGADA, MORALES: El Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela: un modelo pedagógico de inclusión social a través de la excelencia musical. **Revista Internacional de Educación Musical**, N°4. Granada, España. 2016.

WILLIAMON, Aaron. *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

WILLIAMON, Aaron; GINSBORG, Jane; PERKINS, Rosie; WADDELL, George. **Performing Music Research**. Oxford: Oxford University Press, 2021.

APÉNDICES

APÉNDICES

APÉNDICE I – Guía de entrevista semiestructurada

Introducción:

Saludar al entrevistado y hacerlo sentir bienvenido, expresar el agradecimiento por hacer parte de esta investigación. Exponer de nuevo la pregunta central de esta investigación ¿Cómo podríamos entender el modelo de El Sistema como base para la formación de violinistas de competencia profesional dentro de proyectos sociales?

Consideraciones Éticas

Reiterar al entrevistado que sus respuestas serán totalmente anónimas, garantizando de nuevo la confidencialidad; Informarle que la entrevista será grabada. Plantearle la posibilidad de que el mismo podría elegir un seudónimo si así lo desea. Es en este punto que indicaremos el comienzo de la grabación, asegurándonos de contar con su consentimiento.

Pregunta Inicial

¿Cómo describirías tu formación violinística dentro de El Sistema? Cuéntame un poco de tu experiencia

Sección Principal

Preguntas generales para entender el contexto del entrevistado

- ¿A qué edad comenzaste a recibir clases de violín?
- ¿Cómo fueron tus inicios?
- ¿Tus clases comenzaron dentro de El Sistema?
- Si no, ¿en qué momento entraste a El Sistema?

Teoría y Lecto-escritura musical

- ¿Cuál fue tu formación teórica?
- ¿Aprendiste a leer dentro de la orquesta o tuviste clases exclusivas de solfeo, teoría, armonía, etc.?
- ¿Esas clases teóricas eran parte de la formación de El Sistema, o eran parte de otro programa adicional, como conservatorio o escuela de música?

- ¿Qué importancia le darías a esa formación adicional dentro de tu formación integral como músico?

Formación Violinística / Academia Latinoamericana de Violín

- ¿Cómo describirías la influencia de la ALV en tu formación como violinista?
- ¿Quién fue tu profesor principal (o profesores) en la ALV?
- ¿En qué ciudad recibiste tus clases principales de violín?
- ¿Cómo describes la importancia de las clases de violín individual en tu experiencia?
- ¿En tu experiencia considerarías la educación “colectiva” como parte de la filosofía de El Sistema?
- ¿Tuviste en algún momento clases colectivas de violín?
- ¿Sentías que en tus clases existía una motivación para perseguir el violín como instrumento solista o simplemente la formación se focalizaba en ser “un buen músico de orquesta”?

El Sistema

- ¿Cómo definirías el método de El Sistema?
- ¿Qué ventajas crees que te dio tener una formación orquestal desde tan temprana edad?
- ¿Cuáles podrías destacar como factores fundamentales en tu éxito como violinista?
- ¿Te consideras un “Egresado” de El Sistema?
- ¿Tuviste alguna formación adicional a la obtenida dentro de El Sistema?

Enfoque Personal y Social

- ¿Tu crees que en otro escenario tu familia hubiese podido costear estudios musicales a ese nivel?
- ¿Cuál crees fue el papel de tus padres en tu éxito?

Pregunta(s) de seguimiento

- ¿Hay algún otro punto acerca de tu formación violinística dentro de El Sistema que te gustaría añadir?
- Hacer seguimiento con alguna pregunta que haya surgido de la conversa con el entrevistado que sea relevante para el tema. O pedir más detalle se piensa que algún punto debería ser más profundizado.

Finalización de la Entrevista

Datos Demográficos

- ¿Cuántos años tienes?
- ¿Eres originario de que ciudad?
- ¿Cuántos años de experiencia con el instrumento?

AGRADECIMIENTO

APÉNDICE II – Hoja de información del participante

Hoja de información del participante

Título del Proyecto

FORMACIÓN DE VIOLINISTAS PROFESIONALES DENTRO DE PROYECTOS SOCIALES: Un análisis comparativo de múltiples casos de egresados de El Sistema que hoy actúan profesionalmente en Orquestas alrededor del mundo.

Ronner Urbina, Proyecto de Tesis doctoral para la UFRGS. Diciembre 1, 2021.

Invitación

Hola, has sido invitado a participar en mi proyecto de investigación. Antes de decidirte, es importante para mí que entiendas el porqué de esta investigación y en qué consistirá específicamente. Agradecería si pudieras tomar el tiempo necesario para leer detenidamente este documento e incluso consultarlo con otras personas si así lo deseas. Pregúntame si hay algún punto que no está claro o si deseas ampliar alguna información. Te invito a que tomes tu tiempo para decidir si te gustaría o no participar. Esta hoja informativa será entregada para ti y puedes conservarla. De antemano muchísimas gracias por leer esto.

1.1. Resumen del Proyecto

El objetivo de este proyecto es describir y analizar los factores técnicos y pedagógicos que influenciaron la formación de violinistas que pertenecieron a El Sistema y que, habiendo sido formados principalmente dentro del mismo, hoy se encuentran ejerciendo como violinistas en orquestas profesionales alrededor del mundo. Para esto pienso seguir el método cualitativo de **estudio de caso múltiple**, usando la entrevista como instrumento de recolección de datos, por eso mi idea es entrevistar a varios violinistas que fueron formados principalmente dentro de El Sistema y que hoy en día ejercen profesionalmente fuera del mismo, para intentar identificar y analizar los factores comunes o no entre ellos, e intentar responder mi interrogante de ¿Cómo podríamos entender el modelo de El Sistema como base para la formación de violinistas profesionales dentro de proyectos sociales?.

Las entrevistas serán realizadas a través de una video llamada, y serán grabadas tanto en audio como video, tu como participante, tendrías todo el derecho de negarte a participar, ser grabado, o a que la grabación sea reproducida total o parcialmente en la presentación de este proyecto, si así fuese necesario.

1.2. Características de los participantes

Como está delineado en el planteamiento de este proyecto, los participantes deben ser violinistas que hayan sido formados principalmente en El Sistema y que ejerzan ahora como profesionales fuera de Venezuela, perfil que sin duda se enmarca en tu trayectoria y exitosa carrera. Por lo menos otras 10 personas estarán participando en esta investigación.

1.3. Participación Voluntaria

La decisión de participar o no en esta investigación es totalmente voluntaria y exclusiva del participante. Si no deseas participar, o si cambias de opinión sobre la participación habiendo aceptado hacerlo, no se te penalizará de ninguna manera. Si decides participar, se te dará esta hoja de información para que la conserves y se te pedirá que firmes un formulario de consentimiento. Aunque aceptes participar, eres libre de retirarte en cualquier momento y sin necesidad de dar explicaciones. Puedes retirarte abandonando físicamente y/o retirando el consentimiento para que yo utilice cualquier contribución que ya hayas hecho a la investigación. De nuevo, no serás penalizado de ninguna manera, bajo ninguna circunstancia.

1.4. Naturaleza de la participación

Esta investigación está destinada a ser presentada y defendida durante el primer semestre de 2023, la participación en las entrevistas, sin embargo, estará limitada en principio a una sola entrevista de aproximadamente 1 hora de duración, cuya realización se espera sea durante los primeros 2 meses del año 2022, en una conversación vía Zoom o Google Meet conmigo.

1.5. Riesgos potenciales para los participantes

No se observa ningún riesgo potencial para los participantes de esta investigación, inclusive garantizo la absoluta confidencialidad del nombre de los participantes en el trabajo al menos que los mismos indiquen expresamente lo contrario.

1.6. Beneficios potenciales para los participantes

Aunque en principio no se espera que los participantes de esta investigación experimenten beneficios directos como resultado de su participación, yo espero que esta tesis aporte en una descripción más clara de las propuestas de El Sistema para la formación de violinistas profesionales, y que pueda servir para futuras generaciones dentro de El Sistema mismo o para otros proyectos que pudieran encontrar paralelismos e inspiración dentro de esas propuestas.

1.7. Confidencialidad y anonimato

Toda la información que será recopilada sobre los participantes para efectos de esta investigación se mantendrá estrictamente confidencial. La información que proporciones sólo será atribuirá por tu nombre si tuviese tu permiso y solicitud explícita. Ni los nombres ni el perfil de los entrevistados serán compartidos con terceras partes o usado para otros fines sin la autorización

1.8. Almacenamiento de datos personales e información

Tus datos personales y cualquier información que proporciones para los fines de la investigación se almacenarán de forma segura de la siguiente manera, un archivo de video MP4 en una carpeta privada en DROPBOX, y será conservada por un periodo de 7 años a partir de la grabación de esta. En el caso de que desee reutilizarla para fines de profundizar este tema en otra investigación, artículo o libro dentro de este período, pediré tu permiso para hacerlo. Al final de este periodo, la información será eliminada permanentemente.

1.9. Resultados

Los resultados de esta contribución serán usados dentro de la investigación en cuestión, pudiendo al mismo tiempo ser referidas en ponencias, presentaciones de conferencias,

informes, artículos académicos, de revista o libros, pero siempre manteniendo el anonimato expuesto en el §1.7.

1.10. Detalles de contacto

Si tienes cualquier duda o necesitas información adicional puedes contactarme a través de los siguientes datos: Ronner Urbina, Doctorando de la Universidad Federal de Rio Grande del Sur.
Email: ronner.urbina@ufrgs.br

¡Gracias!

Agradezco que hayas leído este documento hasta aquí y sobre todo agradezco profundamente tu participación en esta entrevista y este proyecto, tu colaboración es extremadamente valiosa.

APÉNDICE III – Formulario de consentimiento

Formulario de consentimiento.

FORMACIÓN DE VIOLINISTAS PROFESIONALES DENTRO DE PROYECTOS

SOCIALES: Un análisis comparativo de múltiples casos de egresados de El Sistema que hoy actúan profesionalmente en Orquestas alrededor del mundo.

Ronner Urbina

Código de Participante

- Marque*
1. Confirmando que he leído y comprendido la hoja de información del participante con fecha del 1 diciembre de 2021, junto con la invitación para el proyecto de investigación en el que se me ha pedido que participe y que he tenido la oportunidad de hacer preguntas.
 2. Entiendo que mi participación es voluntaria y que soy libre de retirarme en cualquier momento sin dar ninguna razón.
 3. Doy permiso al investigador para que recoja información sobre mí y de mí para los fines del proyecto de investigación, siempre que toda la información sobre mí se mantenga confidencial, se almacene de forma segura y se destruya después de 7 años
 4. Autorizo / No autorizo [marque con un círculo lo que corresponda] a que la información sobre mi persona sea atribuida a mí por su nombre.
 5. Autorizo / No autorizo [marque con un círculo lo que corresponda] a que se reproduzcan grabaciones de audio o vídeo de mi persona para que se reproduzcan en el transcurso de la investigación.
 6. Estoy de acuerdo en participar en el proyecto mencionado.

Nombre del Participante

Fecha

Firma

Investigador

Fecha

Firma

APÉNDICE IV - Transcripción de las entrevistas

A. Entrevista Participante 1 (P1)

Entrevistador: Entonces amiga, de nuevo, bienvenida. Gracias por aceptar la invitación. Gracias por estar aquí. Para mí es un placer encontrarnos de nuevo y conversar un poquito y saber un poco más de tu trayectoria, de lo que estás haciendo, de cómo estás, de cómo te está yendo. Y de verdad me alegra mucho poder entrevistarte. Gracias por el tiempo dedicado. —

Participante: Gracias a ti, Ronner. Gracias a ti por la invitación. —

Entrevistador: Entonces. Bueno, la primera pregunta con la que quiero comenzar aquí... Quiero abrirte el micrófono aprovechando que estás inspirada y es ¿Cómo describirías tu formación violinística dentro de El Sistema? A ver, cuéntame un poco de tu experiencia en general. ¿Cuál es tu perspectiva hoy? eh, varios años después de que pasaste por allí y con mucho más repertorio de vivencias en tu equipaje. —

Participante: Mira qué te cuento... Mi formación como violinista en El Sistema nunca fue para ser la mejor violinista... Nunca estudié en el sistema para convertirme en el en el mejor ejecutante ¿No? ¿Pero? Eh, mira, empecé en el núcleo en Guarenas, en el núcleo Guatire, se llamaba Vicente Emilio Sojo y luego en Guarenas se llamaba... ¿Cómo se llamaba mi núcleo en Guarenas? (pregunta para si misma). Se me olvidó el nombre de mi núcleo en Guarenas, pero yo me voy a recordar... Y nada, empecé como todos los niñitos en la orquesta, eh... Duré un año más o menos aprendiendo el lenguaje musical y todo eso, y entonces después tuve un profesor individual que me formó por un par de meses. Y mi profesor era un fagotista (risas) pero él me montó el violín... Entonces, bueno... Fue violinista antes, antes de ser fagotista, pero después se cambió a fagot y nada estaba en la Bolívar como fagotista por mucho tiempo. —

Entrevistador: Claro, pero pregunta de nuevo. O sea, tú entraste en el núcleo, tú comenzaste... ¿No viste clases de violín al inicio, si no que viste un año como de teoría, de iniciación? ¿De qué fue ese año? —

Participante: Un año de lectura rítmica, aprenderse las notas... Yo recuerdo que fue un año de coro. Este tienes... Yo tuve... yo tuve mucha teoría y solfeo. Yo estaba en

una clase de adultos que era una clase en la que mi papá se quería meter. Pero entonces no tenía con quién dejarme allá en Guatire. Entonces él iba a sus clases, no sé, digamos los lunes y viernes. Entonces, yo me iba para allá, yo estaba sentadita ahí en el salón con él y pues, ahí eran un montón de adultos. Pero resulta que yo estaba pin pin pin (hace señas con las manos mostrando que estaba registrando) y efectivamente, un día el profesor Carmelo Sánchez, profesor famoso en el en El Sistema... Yo estaba calladita, sentada ahí dibujando no sé qué y me dijo: "Danielita, párese y cante una escala". Y yo me paré, me asusté, porque... Yo como que sabía, pero como que no estaba prestando atención bien, pero sí sabía... Entonces me dijo: "Aquí está el tono donde usted va a empezar y de ahí usted sube". Entonces bueno, así empezó. Y entonces él se dio cuenta que el oído, que no sé qué, que las notas, que ya yo me sabía la escala... Entonces él le dijo a mi papá: "No, ¡esta niña tiene que estar en la clase!".

Y entonces yo empecé a hacer los exámenes, habían exámenes semanales y había que aprenderse las lecciones del libro "Solfeo de los solfeos" y yo ese libro mira... Me lo comí porque, o sea, las canciones eran pegajosas. Entonces mi papá también se las tenía que aprender, y yo lo escuchaba a él estudiando, pero ya yo me sabía eso... Entonces él se las aprendía más rápido también porque yo se las cantaba a él y fue muy chévere. Eso fue un año lindo. Y después tengo como un periodo borroso ahí donde hubo un rollo en los núcleos de Guarenas y Guatire, entonces se unieron, yo estaba muy pequeña... Se unieron estos dos núcleos y formaron la orquesta Francisco de Miranda. Empecé a tocar violín (asiente como recordando) en algún momento, en alguno de estos dos núcleos cuando estaban separados y después esto se unió y lo que tengo recolección es de mi primera orquesta infantil... Eh, nada, aprendiendo Marcha Eslava, Danzón, la serie 32, ¿tu sabes todo esto no? No sé si ustedes tocaban eso en las orquestas... —

Entrevistador: También, también, claro. —

Participante: Este... Todas estas piezas se utilizaban como para... Bueno, desarrollar de manera técnica todas las cuestiones básicas de cómo tocar el instrumento ¿No? Estaba todo hecho para que se establecieran las bases técnicas de cómo tocar el instrumento ¿no? En todo sentido. Y eso eran... Bueno, todos los días

de mi vida, todas las tardes de mi vida, allá estaba yo a las 3:00 de la tarde emocionadísima. Para mí la orquesta era todo.

De hecho, yo tuve una vida un poquito complicada en el colegio, porque a mí no me gustaba mucho la escuela. A mí lo que me gustaba era ir a la orquesta en la tarde. Ahí estaban todos mis amigos, estaba mi prima, estaba mi papá, estaba todo el mundo ahí. Entonces yo ahí me encontré muy... Me encontré bien. Yo sentía que yo tenía un talento que era visto. Yo me sentía vista ahí ¿No? Yo siempre sentí que la gente me tomaba en cuenta. Yo sentí que alguna forma de talento tenía con el instrumento también, porque me ponían al frente, este... Cosas así. Yo fui poco a poco entendiendo que había una jerarquía, que que habían niños que la agarraban más rápido. Mira, había primeros, segundos, terceros y cuartos violines. ¡Y yo empecé en los cuartos! Y de ahí rodé hasta los primeros, como todos los niñitos hicieron.

Entonces cuando llegabas a los primeros violines, entonces te pasaban como de prueba a la orquesta juvenil allá atrás, a los segundos violines, con los más grandes, con los muchachos más grandes. Y para mí eso era. Pues que te cuento, eso era lo máximo.

Ya la otra orquesta estaba haciendo sinfonías de Mozart y esas cosas, ¿no? Entonces bueno, ahí es cuando me acuerdo que hubo como un un bache, una interrupción en los núcleos y apareció este líder, Andrés González, violinista... Que por cierto sería una persona que sería súper buena idea entrevistar también, no sé. Un súper líder, no solamente en el violín, sino como maestro, como mentor. Y de repente se convirtió en una persona muy importante en el sistema At Some Point.

Él creó la orquesta Francisco de Miranda y unió estos dos núcleos porque él no quería que estos núcleos estuvieran separados, sentía que se estaban perdiendo recursos y él lo organizó y José Antonio lo apoyó. Entonces empezó la orquesta Francisco de Miranda y esos fueron mis años de formación más importantes. Los que más, más recuerdo, los que mejor recuerdo. Él me... A muchos... Había un grupo al que él delegaba en hacer talleres, en hacer... En preparar a los chamos de la siguiente generación. Cada persona tenía cuatro o cinco estudiantes semanales y yo veía niños todos los días. Tocaba en la orquesta... –

Entrevistador: O sea, ¿tú dabas clases a esa edad? —

Participante: (Asiente con la cabeza) Si estábamos ya.. Como a los 14, 15 años, yo empecé a dar clases. —

Entrevistador: Y ¿dabas clases de violín? ¿O solamente talleres? —

Participante: De violín y talleres, talleres. También me ponían a hacer talleres. Yo me acuerdo chiquitica, que hacían intercambios nacionales, que venía la Orquesta de Barquisimeto, por ejemplo. Y yo me acuerdo chiquita con mi papá sentado ahí al lado. Porque como yo era tan pequeña, los muchachos más grandes me mandaban gallo, pero yo estaba ya enseñando las piezas que ellos se tenían que aprender ¿no? Y yo las podía tocar (risa) guataquerísima como siempre ¿no? Entonces mi papá lo que hacía era que él se sentaba ahí, al lado mío, con cara de bravo y serio, y yo daba mi taller... Y entonces la gente mira (hace señales de silencio con la mano) calladita. Porque yo era muy chiquita. Entonces, eh, nada... ¿La importancia del padre ahí no? Y la presencia que mi papa tenía en el núcleo y que la gente ya sabía, ese es el papa. —

Entrevistador: Claro, claro. —

Participante: Bueno, así como era en el núcleo, era en la casa y mi papá me ponía a estudiar bastante. Yo tuve una profe de violín en esos años, Dorian Lefevre, cantante de ópera. —

Entrevistador: ¿Ella era cantante de ópera y profesora de violín? —

Participante: Correcto. Ella fue violinista, ella tuvo sus bases de violín, pero ella es cantante de ópera, cantante lírico y bueno, cuando la busques, si no conoces de ella, te vas a dar cuenta que también tuvo una carrera preciosa. Antes de que su carrera explotara, antes que ella en Venezuela se convirtiera una cantante famosísima... —

Entrevistador: Sí, me suena mucho su nombre... —

Participante: ...Ella era estudiante y tenía un sueño. Y yo recuerdo de Dorian. Yo estaba pequeña, pero yo recuerdo de Dorian hablándole a mi papá y diciéndole que su sueño era ser cantante y estar en escenarios grandes en el mundo. Entonces. Bueno, ese era mi profe de violín y con ella duré unos cuatro o cinco años y Dorian a mi me metió mira: Hans Sitt, Schradieck, me metió este Hrimali, las escalas.. Estudios... Cosas que yo ni me acuerdo si hice o si no hice. No sé,

no tengo como conocimiento porque esa era una parte muy pequeña de lo que yo hacía. O sea, mi vida era la orquesta. —

Entrevistador: O sea, ¿tu vida era la orquesta o el núcleo? Porque me estás describiendo un núcleo muy activo. —

Participante: Era todo... Era todo, era nosotros en Guatire y en Guarenas, que es como a 50 minutos de la capital, no funcionaba tan bien como en la capital, pero teníamos muchos recursos. O sea venían maestros todo el tiempo, venía toda la cosa, entonces era... Todo el tiempo había una cosa, una cuestión pasando, todo el tiempo había una muestra, todo el tiempo, no, que José Antonio viene el mes que viene ¡todo el tiempo había algo!. Entonces al mismo tiempo traían estos profesores y yo con Dorian, si mal no recuerdo, yo estuve con ella unos tres o cuatro años. Nada... transiciones entre orquestas, se formaron más orquestas, se dividieron más los niveles y bueno, uno siempre va avanzando ¿no? —

Entrevistador: Claro... —

Participante: Después de Dorian, cuando se formó la Francisco de Miranda, Andrés González, el director de la orquesta y violinista, él me vio y nos vio a varios y dijo ustedes tienen que empezar a ver clases en el Conservatorio Simón Bolívar. Y él nos conectó con su profesor de violín, Edgar Aponte, profesor de la Escuela Latinoamericana de Violín. Claro, Edgar daba clases en el Conservatorio Simón Bolívar todos los martes a las 15:30 de la tarde. Yo tenía mi clase, yo salía de mi liceo y mi papá me llevaba a mi clase al paraíso. Y después. Y bueno, siempre los ensayos de la Francisco de Miranda comenzaban a las 18:00 de la tarde.

Entonces los martes eran días ocupados, donde yo pasaba toda la mañana en la escuela. Mi papá me llevaba a mi conservatorio, yo veía clases en el Paraíso, en Caracas, y esa fue como mi primer, eh, mi primer contacto con, digamos, el mundo violinístico fuera de un núcleo, fuera de la orquesta. Ahí yo escuchaba chamos estudiando, ahí yo veía por primera vez cubículos equipados para que no se le saliera el sonido. —

Entrevistador: Claro. Y ¿qué edad tenías ahí? —

Participante: Mira cómo... No sé, 13, 14, o a lo mejor 12, pequeña. Estaba muy chiquita y todo pasó muy rápido, todo. Recuerdo que todo fue como una orquesta tras otra, un profe tras otro, una transición tras otra ¿no? O sea, tan rápido que ya

a los 15 fue cuando conocí a Simón (Gollo) y Simón fue al núcleo de la Francisco de Miranda, que era núcleo de Guarenas, invitado con Víctor Vivas y con Pedro Moya. Mmm... Porque nuestro director de orquesta, Andrés González, había sido invitado a dirigir la orquesta del Festival Nuevo Mundo. Bueno, en ese momento ¿no recuerdo si se llamaba así no? —

Entrevistador: Sí, sí, Nuevo mundo. —

Participante: Entonces, eh, Andrés fue un año a ese festival, dirigió y dijo: "Conocí unos maestros que tú tienes que conocer" pero antes de eso yo estuve con Edgar Aponte, estudié con Andrés González. Andrés González mira, a mí me agarraba todas las tardes, ese condenado y él quería que yo aprendiera a tocar conciertos de violín y él simplemente por.. De verdad, yo no tengo otra explicación en mi vida que: por amor al arte, a la educación y al al futuro de los niños. Este muchacho me agarraba todas las tardes y me ponía a estudiar ahí sentada con él en la oficina. Y yo chamo metiéndole... Me me enseñó Martelé, me enseñó Ricochet, me enseñó escalas, me enseñó las las digitaciones de Pardi, me enseñó a estudiar caprichos. Él me enseñaba como cuatro compases de caprichos ¿No? En este capricho tú solamente te vas a aprender este pentagrama y de este capricho te tienes que aprender este. Él nunca me enseñó la pieza completa, pero sí me daba como que lo más importante de cada una de estas piezas, porque no teníamos mucho tiempo y él se estaba dando cuenta que la edad estaba pasando, que esta chamita con un poquito de talento, o sea, tenía que meterle y yo no estaba recibiendo como que toda la información que yo necesitaba en ese momento. Y en ese momento, alrededor de ese tiempo fue que apareció Simón.

Cuando Simón llegó al núcleo yo le dije: Maestro, qué tal, yo voy a estudiar con usted, porque a mí mi profesor me dijo... Y claro, atrevidísima siempre (risas) Simón siempre se sintió así, como que ok, esta niñita tiene como claro lo que tiene que hacer, pero era que a mí me estaban ya diciendo: No, usted tiene que agarrar a ese Profesor. —

Entrevistador: Claro... —

Participante: Entonces cuando Simón me agarró para ir a estudiar en Mozarteum casi a mis 16 años, yo quería entrar a la Bolívar, o sea, al mismo tiempo... Ya, ya pasó lo que tenía que pasar, ya yo cumplí mi tiempo aquí y yo le dije Andrés, si yo me voy a estudiar con este señor, necesito que me firme la carta para hacer

mi audición en la Bolívar y que me prepare para la audición. Y Andrés lo hizo, Andrés me hizo mi carta, me la firmó, me preparó a mí a dos niños más para hacer la audición en la Bolívar y al mismito tiempo, esto lo puede corroborar Simón, yo estaba empezando mis clases en Mozarteum. Y yo recuerdo que era un poquito de conflicto porque Simón estaba como que bueno, pero ¿tú qué quieres? O sea, si vas a entrar a la Bolívar, es la Bolívar y si te vas a dedicar al violín, es el violín. Y yo le dije que yo necesitaba esa plata y que yo quería estudiar violín. (risas) —

Entrevistador: ¿Pero entraste en la Bolívar entonces, en ese momento?. —

Participante: Sí, sí entré, entré en ese momento. —

Entrevistador: ¿Con 16 años todavía?. —

Participante: Si con 16, estaba bien chiquita, bien chiquita. 16 años, pero eso fue en el año 2007... Y bueno, aquí empezó lo que yo... de lo que yo tengo más estructura, con el violín. Era importante que supieras esos... Todos esos chunks... porque eso es una de las... A pesar de que, bueno, uno siempre pasa de un profe a otro o de una escuela a otra. Eso es normal. El sistema a mí no me dio una estructura desde el momento de entrar, o sea, nunca supimos, ni nos enteramos cuál era la secuencia. Lo que sabíamos era que todos los meses había una audición de orquesta y lo que yo tenía claro en mi cabeza era que yo quería estar de concertina, porque a mí me gustaba estar sentada ahí en el frente. Yo nunca le vi mucho sentido a los profesores estos que me veían una vez a la semana. Como que sí, me gustaba, pero no mucho... —

Entrevistador: ¿Hablas de profesores de violín? —

Participante: (Asiente con la cabeza) Yo nunca entendí muy bien eso. —

Entrevistador: Claro... —

Participante: Yo no iba al núcleo a ver clases con esta gente. Yo lo que quería era mi orquesta. —

Entrevistador: Entonces tú...¿Tú piensas que sin duda el centro de todo el movimiento era la orquesta? ¿El centro del núcleo era la orquesta?. Incluso ¿el centro de tu formación era la orquesta? —

Participante: Sí, sí. Era estar con mi gente, aprender las piezas, hacer los seccionales. ¡Y sí! Yo iba a mis clases, mira... De hecho no recuerdo, no recuerdo mucho disfrutar mis clases de violín con Edgar. También que era una una edad complicada, o sea, de los 12 a los 14 años. Es medio complicado ser un

teenager en high school y no sé qué. Entonces mi papá me lleva pa' todos los y no me dejaba sola. Mi papá me protegía mucho. Y entonces yo quería también como hacer otras cosas y lo que siempre tenía ganas era de volver al núcleo, no de ir a esas clases.

Y yo hablo de estas clases así, porque era así como yo lo pensaba, yo no decía: "mi clase de violín" como algo importante para mi rendimiento y mi formación. Era como: la clase con este señor que no es la orquesta. Entonces, ahí lo que faltó fue eso, como un framework, como decir: mire señor Benjamin, mire niña, esto sirve para esto, con esto vas a llegar aquí (gesticulando con las manos)... O sea, nunca hubo como una secuencia, un currículum que uno dijera: ah, pero es que yo voy por aquí y si sigo esta fórmula voy a llegar a la otra.

Eso no existió. Y eso quizás es lo que pasa, o lo que pasaba con mucha gente antes. Entonces, a pesar de que estábamos cerca de la capital, donde había gente como Luis Miguel González, donde estaba una Virginie (Robilliard) trabajando en Mozarteum, donde había muchos maestros en la capital, que uno dice: pero por qué a mí no me metieron ahí ¿no? Sin saber... Cuando una familia viene de un pueblo como del que yo vine. Y dicen: bueno, pero este núcleo... dicen: Ya la muchachita está en el escenario todo el tiempo en los conciertos, ¡eso es la que la gente ve! Y eso es lo que uno cree que es bueno... Y es bueno, es muy bueno, pero cuando ya tú empiezas a ver en otras direcciones, entonces de repente viene el tal profesor de Suiza que te dice: mira, pero tú tienes un talento más bonito... Y puedes seguir soñando y puedes hacer estas cosas ¿Por qué no te atreves a esto? Allí es cuando uno dice: pero ¿por qué no me dijeron? ¿Porque nadie me orientó y me dijo: mira, si te aprendes estas cositas aquí vas a vas a estar así, no? —

Entrevistador: Cuando hablas de estas cositas ¿hablas de cuestiones técnicas? —

Participante: (Ríe y asiente con la cabeza) Sí, sí (risas) esas cositas... Esas cositas que si tú las aprendes más temprano pues (risas) te ayudan en algunas cosas. —

Entrevistador: (Risas) Te van a ayudar en otras cositas... —

Participante: Sí, sí (risas)... Entonces yo siempre pensé que esas clases de violín aparte, eran como para complementar lo que se hacía en la orquesta. Yo nunca pensé que eso era tan importante, ¡hasta que supe! Hasta que supe... Y ahí fue

cuando me di cuenta que: claro, ya cuando uno... Ya me vi metida en el asunto, ya yo dije no hay vuelta atrás y de aquí con competencia y con ganas. Entonces, ahí empezó, cuando entré a la Bolívar y empecé a estudiar con Simón, literalmente tenía dos vidas. —

Entrevistador: ¿Cómo así que tenías dos vidas? Interesante esa perspectiva. —

Participante: Tenía la vida en la orquesta de 10:00 a 17:00 de la tarde, todos los días. —

Entrevistador: Okay. —

Participante: Y tenía mi vida con el violín aparte. Que ya Simón me había sembrado una semilla importantísima, importantísima. Porque no fue desde el principio que a mí me gustó eso. Sí, me gustó que me prestaran atención, que me dieran cierta información que no me daban en el otro núcleo y tal. Pero... A mí me tomó un poquito de tiempo entender lo valioso de eso, porque yo no fui formada para entender que eso era valioso at all. ¿Entiendes? Entonces como que... Muy bonito que toquen aquí con este este grupito, pero es muy pequeño y no es la orquesta, no suena igual, yo no fui entrenada en eso... —

Entrevistador: Claro, tu universo era la orquesta hasta ese momento. —

Participante: Total, total. —

Entrevistador: Y ahí entonces, tú dices que cuando comenzaste a ver clases con Simón, entonces fue... digamos, ¿fue cuando comenzaste a exponerte a otra información? —

Participante: ¡Total! A la información que tenía una secuencia, una información que a mí me dio una estructura mental y yo dije: ah, así se hace desde el principio. —

Entrevistador: ¡Claro! Mira, yo yo tengo varias preguntas. He estado escuchándote porque está muy interesante tu historia, pero sigo teniendo varias preguntas que quiero ir tocando ¿no? Para entender mejor. Porque quiero poder hacer, digamos, un mapa. Y me parece súper interesante la forma como lo expusiste y como expusiste tu recuento ¿no? De cómo tú creciste. Y es en varias áreas ¿No? porque... Yo sé que tocaste por lo menos la cuestión de que comenzaste con clases de teoría, solfeo, ritmos. Pero realmente, y te pregunto ¿cómo tú ves que fue tu formación teórica? O sea ¿tú le debes tu formación teórica al núcleo? Por ejemplo, o tú dices: no, yo tuve que hacer otras cosas por afuera o ¿Cómo era esa experiencia teórica? A lo que me refiero básicamente es a ¿cómo aprendiste a leer partituras? ¿Cómo fue que tuviste clases de teoría y

solfeo? Y ahí comenzaste... Aunque hablaste un poquito de eso, pero así: ¿teoría, armonía? Porque yo sé que para entrar a una universidad afuera necesitabas esa información. ¿Entonces cómo fue? —

Participante: Sí, eso me lo salté. Mira... Y creo que es importante decir que la información que tuve antes de tocar el instrumento con este libro de solfeo de los solfeo, me dio una base... O sea, me entrenó el oído de una manera loquísima ¿no? Según mi mamá y mi papá, yo siempre tuve un oído bastante desarrollado, o sea, podía seguir el ritmo, podía imitar el pitch. —

Entrevistador: Ok, tú tenías un buen oído... Pero eso, volviendo un paso atrás. ¿Eso fue a que edad? ¿a qué edad tú tienes el contacto con la música? Y ¿a qué edad?... O sea, cómo fueron tus inicios, en el sentido, ¿Iniciaste dentro de El Sistema? ¿O cuando tú llegaste al núcleo ya tenías cierta experiencia con la música? —

Participante: Nada, nada. En el núcleo fue todo. —

Entrevistador: ¿Y a qué edad fue eso? —

Participante: Seis, seis añitos. —

Entrevistador: A los seis años. —

Participante: Y yo recuerdo que el primer día, yo de eso tengo memoria, imagínate, fotográfica, de entrar al núcleo, porque yo siempre andaba como asustadita. Y yo me acuerdo de la sensación de entrar al núcleo y de escuchar un montón de instrumentos que no sabía qué eran. Nada. Yo lo que conocía era la salsa, el merengue, lo que ponían en la casa. Mi papá ponía música venezolana, pero ni te cuento, que yo crecí con el joropo a millón. O sea, a mí... En la escuela tuve esas cosas, esas participaciones culturales con los bailes y tal, y yo cantaba... Pero yo no sabía nada de lo que era leer música ni nada. Fue con mi papá en este núcleo, en Guatire, en estas clases de adultos. Pero eran unas clases de adultos, ni siquiera eran para los para niños. Entonces ahí fue que yo desarrollé mi capacidad de lectura. Yo aprendí a leer notas en el pentagrama y aprendí la altura y el timbre de las notas, básicamente. Entonces aprendí que: bueno, si las notas iban hacia abajo pues uno bajas y tal. Y ahí me enseñaron a cantar. No sé si tú has visto ese libro de "Solfeo de los solfeos"... cantas segundas, terceras y así... —

Entrevistador: Tengo recuerdos, Yo nunca lo usé. Yo estuve en otro sistema, pero... —

Participante: Para mí fue particularmente bueno, porque yo soy una persona que aprende haciendo ¿no? O sea, tu me lo explicas, puede que lo entienda, pero puede que no te haya prestado atención en absoluto... Pero era que yo me tenía que parar ahí y contar cuantas rayitas y espacios habían entre una y otra y entonces ahí ya yo sabía que era una tercera, era una cuarta y tal ¿no? —

Entrevistador: ¡Fantástico! —

Participante: Entonces era buenísimo porque tú tenías que cantar todas las cuartas en Do mayor (canta) Do, fa, re, sol, mi la, fa si, sol do... Y con solfeo.... todo cantado. Entonces en esta clase donde todos estos adultos estaban pifiando literal, a mi eso se me hacía muy fácil. Entonces claro, este profesor puso la cosa ahí ¿no? Después en el núcleo, me acuerdo, entramos... Cuando mi papá me dijo: un instrumento, hay que tocar un instrumento. Entonces me preguntaron ¿y qué instrumento quiere la niña? Me acuerdo hasta la persona que me lo preguntó, que era un padre de otra niña que estaba ahí. Estaba como en un escritorio ahí en la entrada ¿Y que instrumento quiere tocar usted? Y yo, bueno, yo no conocía otro instrumento. A mí me habían dicho que el violín. Violín, dije, ese ahí. "Ay bueno, no tenemos violín de su tamaño, entonces vamos a ver" Entonces bueno, pasaron unos meses hasta que llegaron unos violines y yo en esos meses yo estuve... Me metieron en un coro, me recuerdo que había una clase de rítmica, entonces era en un salón, nos sentaban a todos y nos ponían un ritmo ahí (señala como a haciendo referencia a una pizarra). Y entonces a uno lo ponían a aplaudir, a stomping, a zapatear, a hacer ruiditos... a las negras le llamaban sol, a las otras les llamaban Chipi no sé qué... O sea, un montón de herramientas para tu aprender. Eventualmente entendí como se leía el ritmo, pero esa parte rítmica no la entendía antes. —

Entrevistador: Claro. ¿Y estás hablando ahí de la niña de seis o siete años todavía? —

Participante: Sí. Chiquita, Chiquita. O sea que nada de violín en este momento. Y al mismo tiempo, eh... No me acuerdo muy bien el timeline ahí, pero yo recuerdo que la directora del núcleo un día le dijo a mi papá, lo llamo y le dijo: "Llegó un violín y lo tengo en mi casa. Si usted quiere viene y le damos una clase de iniciación a la niña", y resulta que vivían en la urbanización de al lado. Entonces mi papá y yo fuimos a la casa de la maestra y entonces cuando llegamos nos recibe el hijo de la maestra, que en ese momento tocaba violín, pero también ya se estaba cambiando a tocar *Bassoon*. Entonces él me dio

una clase como de dos horas, y yo me acuerdo en ese calor en Guatire, afuera, en el patio de ellos, que él me puso el violín aquí (señalando hacia el cuello) y eso me dolía y eso era un fastidio. Y o sea, yo bostezaba y me picaban los zancudos. Yo me acuerdo perfectamente de esto, el primer día de que me pusieron el violín. —

Entrevistador: ¿Qué edad tenías? ¿Qué edad tenía esa vez? —

Participante: No se, allí como 7, 7 u 8. Por ahí. Exacto. Ahí mismo. En ese mismo tiempo. —

Entrevistador: ¿Entonces ese fue el fagotista que fue tu primer profesor de violín? —

Participante: Sí. —

Entrevistador: Pero él ya tocaba fagot en el momento. O tocaba violín. —

Participante: Yo creo que se estaba cambiando. Pero él tocaba violín. Tocaba violín. Lo que pasa es que, bueno, tú sabes como es eso, que en El Sistema todo el mundo hace de todo. Y él también era el hijo de la directora, entonces como llegó un violín le dijo: Ay, ¿será que le puedes dar una clase a la muchachita esta nueva? Para que entonces entre en la orquesta. Así es, no hay mucha estructura, no hay mucho como que: de aquí vas pa acá y aquí vas pá allá, es como que no, usted le mete y cuando se meta a la orquesta ahí se sigue cantando y se sigue aprendiendo el ritmo y perfecto. (risas) —

Entrevistador: ¿Tú recuentas un poquito cómo era... Cómo era una clase así de esas primeras clases? ¿Te acuerdas de alguna historia? —

Participante: Eh, no mucho, pero sí me acuerdo que me hizo caminar con el violín puesto aquí (señala para le costado del cuello) y que lo tenía que sostener así (levanta el hombro como sosteniendo algo entre su cuello y su hombro) sin hombrera y que no se me cayera. Y eso sí dolía. Como incómodo esta cosa aquí. Entonces me ponía a agarrar el violín que yo tenía que desarrollar un callito aquí (señala al cuello de nuevo), que era lo que iba a hacer que no se me cayera el violín. ¡Échale pierna! Que te estoy contando esto y no me lo creo (risas). Entonces yo me acuerdo que nos llevábamos el violín para la casa y mi papá, el dictador ese, me hizo caminar con el violín como por una semana. O sea, y yo, bueno, yo hacía caso. Yo a pesar de que era un poquito rebelde, pero también yo... Mi papá, bueno, con mi papá hasta el fin del mundo.

Entonces, bueno, me imagino que te podrás dar cuenta que mi relación con la música es muy estrecha a la relación que tengo con mi papá, porque mi papá pues... Guataquero de oído y de corazón pero cantante, toca cuatro, toca guitarra, toca... El instrumento que le des lo va a tocar y lo va a averiguar. Entonces él siempre estuvo ahí, pues, siempre fue el que me hizo practicar, el que... Sin saber mucho, él sabía que con disciplina era que por ahí va la cosa. Entonces bueno, las clases de violín, muy cortas las clases, muy corto el periodo de clases con este chico, se llamaba... Se llama Luis Miguel, no me acuerdo el apellido. Pero ellos me llevaban a la casa otra vez de la profesora y me enseñaron a agarrar el arco. —

Entrevistador: O sea que tú nunca, ¿tú nunca tuviste, digamos, clases grupales, por ejemplo?

—

Participante: Después, al tiempo, sí, pero mucho tiempo después. Yo tuve una orquesta infantil antes de la orquesta Francisco de Miranda, cuando los núcleos estaban separados, hubo una orquesta infantil y era con un maestro que se llama Henry Rojas y él era el director de la orquesta, pero él, un señor que toca... Mira, tocaba instrumentos como el cuatro, la bandola, la guitarra... Entonces a él, yo no sé cómo, a él le dieron una orquesta y él era uno de los mejores profesores que he tenido. La energía... Nos enseñó la serenata de cuerdas de Mozart, nos enseñó disciplina. Y él, él nunca ha tocado violín en su vida pero con él estábamos. Ese era la formación de tocar bien y de hacer conciertos. —

—

Entrevistador: ¿Y él era tu único profesor en esa temporada? ¿de violín? —

Participante: Él era el profesor que nos dieron en esa orquesta infantil. Toda mi generación que sigue tocando el violín en estos tiempos, fue formada por ese profesor de música popular. —

Entrevistador: Qué interesante ¿Y en qué momento entonces entra aquella profesora, eh, Dorian? ¿Eso fue después, no? —

Participante: Sí, después—

Entrevistador: Entonces, Tú ves clases con este fagotista por un año... —

Participante: Ajá. —

Entrevistador: De ahí entras a ver clases con el profesor Henry Rojas. —

Participante: Sí, esa era así como... como una orquesta. Orquesta de cuerdas. Era una orquestica de cuerdas. Con él nos aprendimos varias piezas, pero nunca

fueron clases individuales. Yo no tuve clase individual desde que empecé a tocar hasta que llegué con Dorian. Que sí dijeron: Uf, hay unos problemas ahí. Técnicos ¿no?. —

Entrevistador: Ay. Encontramos ciertos problemitas. —

Participante: (Risas) Si, ciertos problemistas que el profesor de música popular no pudo resolver. Entonces, bueno, como quedamos así, entonces hay que contratar a una profesora. —

Entrevistador: Entonces bueno... Fue prácticamente así, comenzaste con clases grupales ¿hasta qué? Hasta ¿Un año? ¿Dos años? ¿Tres años? ¿Qué edad tenías cuando comenzaste a tener clases individuales? —

Participante: Cuando comencé con Dorian, mira, yo le quisiera poner unos... Okay, digamos que comencé con Dorian a los 12, 12 añitos. Entonces ya tenía unos, conchale, tres años tocando por lo menos. —

Entrevistador: ¿O sea que comenzaste a los nueve? ¿O comenzaste antes? —

Participante: Comencé antes, comencé como entre siete y ocho. Lo que pasa es que está como confuso el periodo para mi, no recuerdo si entré directamente en la orquesta o si me estaban dando clase mientras continuaba con la clase de de teoría y solfeo, el coro. Yo recuerdo que tuve un buen año en coro ¡aburridísima! Que casi, casi que no quiero más. Entonces creo que en eso fue que: ¡Ay llegó mi instrumento! No sé qué.

Está un poquito borrosa la cuestión ahí al principio (risas) pero con Dorian... O sea. Y yo recuerdo que bueno, en la Orquesta habían talleres. Habían muchachos de la Orquesta Juvenil que nos hacían talleres. Nos enseñaban unas piezas de la orquesta infantil y yo no recuerdo sentirme particularmente buena, pero yo sabía que la gente me prestaba atención y que algo pasaba ahí. Yo no sabía mucho del asunto. —

Entrevistador: Y luego cuando tú entras con Edgar (Aponte), más adelante tenías que ¿unos 15 años me dijiste? ¿14 o 15 años? —

Participante: Yo le quiero poner 14. —

Entrevistador: 14 años. ¿Venías de Dorian, no? pasaste de Dorian... —

Participante: Uhum... —

Entrevistador: Y luego comienzas a hacer clases con Edgar. Cuando tú veías clases con Edgar, ¿eso era parte de la Academia Latinoamericana de Violín? O ¿Era simplemente el conservatorio? —

Participante: (Niega con la cabeza) No tengo... No creo que haya sido parte de la Academia Latinoamericana de Violín. Fue Andrés, que fue su estudiante por muchos años. Y le dijo: Mira, tengo un par de estudiantes que quisiera mandarte. Entonces nos mandaban al conservatorio y yo recuerdo que el conservatorio en el Paraíso se pagaban como... No sé, como 30 bolívares al año, una cosa así ¡baratísima! Que ni siquiera sabría cuánto es eso ahorita, no te puedo dar un cambio. —

Entrevistador: Claro. —

Participante: Pero, yo recuerdo que mi papá al año pagó un monto que era muy muy bajo. Yo recuerdo que mi papá decía... —

Entrevistador: Irrisorio, claro. —

Participante: Si, decirme así como que: wow, qué baratas son estas clases. —

Entrevistador: Y entonces ¿cómo describirías tú la influencia de la Academia Latinoamericana de Violín? ¿Tuvo alguna influencia en tu formación o no? —

Participante: Sí... Mira, con Edgar. Edgar me puso a hacer escalas, como continuando lo que... Edgar fue el que me enseñó las escalas de Pardee, de Margaret Pardee. El estudió con Pardee y él me habló mucho de esa señora, de esa figura enigmática que en mi vida que no se... Yo me imaginaba como se veía la señora Pardee, pero nunca vi una foto de la señora Pardee en ese tiempo ¿no? (rie) Pero yo tenía el libro de números de la señora Pardee, entonces bueno, ese era el que yo me llevé... No se, mi mamá me lo tenía pegado en la cabeza. (Risitas sin control) Con Edgar me aprendí el Mozart 5. Mi papá le rogó a ese señor que me que me que me enseñara el Mozart 5 porque antes de tocar violín, cinco años, cuatro años, mi papá tenía una colección de cassettes de la Deutsche Grammophon. ¡Cassettes! Era un... Mira, era una colección preciosa. Un estuche de cuero que tú abrías y olía riquísimo. Viejo. Así, antiguo. Y entonces todos los cassettes allí, todos los cassettes tenían una foto en ellos. Y mi papá, no sé, dice... Cuenta, que yo agarré el que tenía un violín. No era un violín, era un cello. Entonces del lado A tenía el concierto de Schumann de Cello y del lado B tenía el concierto de violín por Oistrakh, el número cinco. Y entonces él dice que él me ponía eso todo el tiempo y yo me aprendí ese concierto. O sea, yo lo cantaba así como sin saber. Entonces cuando yo empecé a estudiar con Edgar, que no dudo que mi papá le haya

pedido a Dorian que también me lo enseñara y seguramente Dorian le dijo: "Señor Benjamín, pero por favor, ¿cómo se le ocurre?" Entonces mi papá, recuerdo, le dijo que él creía que ya yo me sabía ese concierto. Entonces claro, cuando me dan la partitura y ya lo estoy leyendo, uno se emociona. Me comí el concierto, me aprendí las notas, ¿no? Entonces recuerdo de Edgar estar muy emocionado porque la niña se aprendió el concierto en menos de un mes (rie). O sea, ¿que es eso? Claro, yo lo tenía en el oído demasiado bien. Y ahí, para muestra el método Suzuki, que obviamente yo hice un poquito de Suzuki cuando estaba pequeña. ¿Pero sabes esa cosa de que en (el método) Suzuki tú escuchas las grabaciones y te aprendes la música? —

Entrevistador: Claro, claro. —

Participante: Tanto que después al aprendértelas ya está familiarizado con ellas. —

Entrevistador: ¿Y Dorian te enseñaba con el método Suzuki? —

Participante: No, no, no puedo decir eso. Dorian agarraba una hojita aquí y la imprimía y me daba. Y eso tenía una escala y otro día me daba otra cosa. No te puedo decir que me enseñaron con ese método. Ahí había de todo. —

Entrevistador: De todo. Claro, claro. ¿Y tú por casualidad tuviste algún contacto con... Con algún curso de estos de Mérida, de la Academia? O sea, con la Academia Latinoamericana ¿no tuviste nada de contacto? —

Participante: (Niega con la cabeza con seguridad) —

Entrevistador: ¿Era totalmente el núcleo y el conservatorio? —

Participante: (Asiente con la cabeza) Yo recuerdo que ya yo estaba entrando a mis 14, 15 años y como te dije, las clases con Edgar a mí no me no me emocionaba particularmente. Un Señor muy tranquilo que yo recuerdo, tan bello, como un doctor. Y uno llegaba ahí, y el sentadito con sus lentecitos. —

Entrevistador: Yo vi clases con el ¿Sabes? Yo vi un año de clases con el. —

Participante: ¿En serio? —

Entrevistador: Sí, cuando estudié en el IUDEM él era mi profesor, Lo fue durante el primer año más o menos, paralelo a Simón. —

Participante: Me acabas de acordar eso, porque yo también entre en el IUDEM mucho más tarde y todavía estaba Edgar allí. —

Entrevistador: Entonces, volviendo, ¿estudiaste dos años con Edgar? —

Participante: Uhum, más o menos... —

Entrevistador: Y de ahí tú pasas... O sea, recapitulando la historia que me cuentas: como a los 14 entraste con Edgar y a los 16 ¿te cambias de Edgar para Simón directo? O ¿tuviste más profesores? —

Participante: No, hubo un tiempo ahí, entre Edgar y Simon, con el que estuve con Andrés González, el director de la orquesta de la Francisco de Miranda. Que él, no fue nunca mi profesor individual, o sea, si... Pero fue uno de los profesores más consistentes que he tenido. O sea, y lo que te digo, el tipo me agarraba y era literalmente ¡vamos a estudiar! Y era estudiar. Él me enseñó a estudiar. Él fue la persona, la única persona en mi vida que ha pasado horas escuchando que yo repitiera un pasaje y cada vez que lo repetía me estaba entrenando a cómo escuchar el problema y a buscar la solución. —

Entrevistador: Claro. —

Participante: Él fue la única persona que inclusive en ensayos de orquesta, paraba ensayos y decía: Ronner ¿Cuál es el problema que está teniendo fulanito en la trompeta? Entonces, todo el mundo... "Bueno, el problema es tal" - "No. Eso es uno... Eso es un problema consecuencia del problema Ruta. ¿Cuál es el problema? ¿Cuál es la raíz del problema?" Andrés hacía eso. Con Andrés pasábamos horas con una escala. Yo recuerdo que me estaba enseñando el Capricho 5 de Paganini y yo me aprendí las notas separadas y no sé qué. Pero después me empezó a enseñar el golpe de arco de tres y uno ¿no? Tres y uno y Pom... Pom... Pom... Pam (Muestra con la mano derecha como imitando un arco). O sea, uno al minuto literalmente. ¿Entonces, eh? Y a él lo recuerdo todavía, de hecho, todavía cuando estudio a veces me acuerdo de cosas que Andrés me decía. Él me formó ese cerebro de cómo escucharse y cómo resolverlo. Entonces, yo soy muy así cuando trabajo con los niños y cuando, bueno, cuando estudio yo misma, estoy siempre buscando... De hecho me cuesta mucho ir a conciertos porque yo siempre estoy escuchando el pedo... A mí me cuesta mucho disfrutarme la vaina tranquila, porque uno siempre está como en búsqueda de la situación que está haciendo que algo no funcione. —

Entrevistador: Claro. —

Participante: Normalmente no es lo que está en la superficie, sino ¿cuál de verdad es el problema? ¿Cuál es el problema técnico aquí? —

Entrevistador: Y tú ¿En algún momento sentiste alguna motivación en tus clases para perseguir el violín como un instrumento solista o...? —

Participante: *Never...* No tengo ni una sola memoria de pequeña de ni siquiera pensar que esto se podría estudiar. —

Entrevistador: ¿Toda la formación era ser un músico de orquesta? —

Participante: ¡Si! Entrar a la Bolívar. El sueño era entrar a la Bolívar. Entonces, de hecho tengo una anécdota un poco funny que... Yo estaba de concertina de la orquesta, de la Francisco y yo siempre fui muy chiquita ¿no? Entonces nos ponían las chaquetotas y mi mamá ponía unos lazos y una cosa. Entonces por alguna razón Chávez, en sus tiempos, se enamoró de la Francisco (la orquesta), entonces, ¿sabes? Siempre tenía una orquesta en las cadenas, en la cosa, entonces él siempre pedía la Francisco allá en Caracas. Entonces nos llevaban desde muy temprano al Panteón Nacional, a las instituciones, a la Asamblea Nacional, donde se hacían los conciertos. Y uno ahí pasaba horas... Sin comer, sin el refrigerio, sin la vaina, pero con la chaqueta, el sudor, la vaina... El instrumento.

Entonces yo me acuerdo que Andrés, en esos tiempos y de hecho José Antonio estaba sentadito al lado de uno, ahí fue cuando yo más tuve como acceso a José Antonio. —

Entrevistador: Al maestro claro. —

Participante: Y Andrés... Yo estaba chamita... Y Andrés me ponía a practicar los pasajes, como te decía, de esos pasajitos de los caprichos que él me estaba enseñando. Yo me acuerdo que me puso a estudiar las terceras del Paganini 1, del concierto (Canta el pasaje)... So, yo me estaba aprendiendo eso, notica por notica, no sé qué, y él se sentaba (Andrés) y como había tanto tiempo entre tener que esperar y la cadena y todo eso... Bueno, ahí uno estudiaba, los chamos se paraban, la gente hablaba, la gente se dormía, José Antonio se quedaba dormido... Y uno ahí (hace señas imitando que toca violín). Entonces en uno de esos conciertos, cuando llegó Chávez, después de las 4 horas esperando, había que tocar no sé cuántos himnos. Entonces Chávez se acercó a la orquesta, estaba el maestro, estaba un gentío, ahí estaba Eduardo Méndez, etc. Entonces yo estoy ahí tranquilita y Chávez se me acerca y me dice: "mi niña linda, ¿usted qué quiere estudiar cuando sea grande?" Y yo le digo: música. Entonces el maestro... O sea, Chávez está aquí, yo estoy aquí y el

Maestro me está viendo así y me está como que viendo así (lo imita) para ver que digo, y yo como entre ojo lo vi (a Abreu) y él me sonrió "¿Pero qué carrera quiere estudiar?" (preguntó Chavez) "¿Ingeniería, Arquitectura, qué carrera?" Y yo lo veo y le digo: "Música" (rie a carcajadas) No entendí la pregunta. —

Entrevistador: (Ríe) No entendí Música. (La imita) —

Participante: Y Jose Antonio lo interrumpe, se le acerca, lo agarra, le dice: "Mi querido, es que ya música es una carrera como ingeniería y como arquitectura en Venezuela" —

Entrevistador: Claro—

Participante: Y todo el mundo viendo. O sea, todos los músicos de la orquesta, todo el mundo así (con caras de sorprendidos). "Ah bueno, que maravilla" y entonces cambio (Chavez) "¿Y usted qué va a estudiar?" Y todo el mundo decía: música. Entonces claro, después se fue Chávez y yo creo que esa fue... De hecho... Otra experiencia: Me mandaron una entrevista de la BBC de Londres, donde me hacían una entrevista y yo estoy en la orquesta Francisco de Miranda. Entrevistaron a la concertina de la cosa y entonces ellos me... —

Entrevistador: Ah ¿Tú fuiste entonces la concertino de la orquesta? —

Participante: Ajá. Por bastante tiempo. Bueno, por un par de años. Entonces, recuerdo que me hacen una pregunta que es música para ti. Y entonces yo también dije... Por ahí está la entrevista, yo te la puedo mandar. Entonces dije algo así como: "bueno, música es la vida, es la familia, es la carrera, es respeto por tus amigos, es todo" ¿No? Yo veía eso como un conjunto de de todo. ¿No? Entonces. bueno, el hecho es que me da... Me da risa que estemos hablando de esto, porque yo no creo que en algún momento yo pensé que yo iba a ser músico, pero eso ya era parte de lo que uno era... —

Entrevistador: Estaba implícito en ti.. O sea, no, no lo pensabas, pero era algo tácito. —

Participante: (Asiente con la cabeza) Yo no lo veía como que: ay, yo voy a ir a la universidad a estudiar música, porque no te enseñan así en El Sistema. Es como que tú eres, existes en ese ecosistema y tú tienes ambiciones personales. Pero, lo más importante es que lo que hagas en la orquesta funcione. Lo más importante es que el colectivo respire juntos, que el colectivo camine en la misma dirección. Eso es un poquito... Bueno, obviamente, bastante socialista en todo sentido, pero ahorita yo digo: coye, es que yo nunca tuve una idea de

que esto podía ser algo... *You know? Like an opportunity for life, not at all.* —

—

Entrevistador: Claro. O sea, no, no de la forma tradicional Como quizás terminaste teniéndola. Sino era parte de una oportunidad de de la niña de 12 años que estaba... —

Participante: (Asiente repetidas veces con la cabeza) Si... Era la vida. Era el salario. —

Entrevistador: Y entonces, en ese contexto ¿Cómo definirías entonces tú el método de El Sistema? —

Participante: Cónchale esa vaina es un desastre pana (risas) —

Entrevistador: (Risas) táchame eso... (los dos ríen). Pero eso, me encanta... Me encanta... Puedes ser totalmente honesta... —

Participante: Si bueno... Yo creo que lo que yo viví fue muy distinto a lo que se vive ahora. Mis años fueron otros. De hecho, ya cuando yo estaba en la Bolívar, yo entré a la Bolívar a los 16 años y ya cuando yo estaba en la Bolívar que yo empecé a ver a los chamos que venían de la Teresa, de la Caracas y de otras orquestas. Que eran de mi generación pero que no eran... o sea, yo estaba en la orquesta incorrecta. Básicamente. Yo entré a la orquesta de los adultos, yo quería estar ahí ¿no? Pero en realidad yo tenía que haber entrado en la otra orquesta, en la Teresa, que era la siguiente, el siguiente nivel. Pero ese paso yo me lo salté. —

Entrevistador: Ah, claro que era el siguiente nivel de en el camino que tú venías. —

Participante: Exacto, como de manera secuencial o curricular de lo que yo venía haciendo, lo que venía era la Teresa. —

Entrevistador: Entonces tú sientes, sí, que había ¿cierto currículum, cierto orden implícitos? —

Participante: (Hace gestos de indecisión) Por así decirlo, por así decirlo. Yo entendí cuando entré a la Bolívar que habían sabes, como que: ah, ok, tú pasas de una orquesta a otra, claro, vas creciendo, pero yo sí sentí que yo era muy joven para la Bolívar. Yo desde que entré, me sentí como fuera de lugar ahí. Porque esta era una orquesta que había tenido una generación distinta, mayor a la que yo pertenecía. Que tenían ya su comunidad y su cosa ahí, pero yo no era parte de eso. —

Entrevistador: Claro. —

Participante: Entonces yo sentí que sí había una generación a la que yo tenía que ser parte. No era esa, era la Teresa, básicamente. —

Entrevistador: Claro, claro. —

Participante: Pero la Teresa era como la equivalente a la Francisco. Lo que pasa es que la Francisco no estaba en la capital. Entonces ya no se podían manejar esas cosas. Tú de la Francisco, no te vas para Teresa porque ¿qué es eso? ¡Traidora! (risas) Pero, de alguna manera.. Que te digo, o sea, hay una especie de secuencia. Pero tendría que... Si quisieras que te dijera exactamente cómo se ve eso. Me toca pensarlo bien. —

Entrevistador: No, pero así, en lo que cuentas ¿Tú piensas...? Déjame cambiar la pregunta. ¿Tú piensas que existe un método en El Sistema? Tú definirías... ¿Tú podrías definir algo? O sea, de tu formación, que tú digas: Mira, yo creo que El Sistema funciona así y este es el método de El Sistema y esto es lo que hace que El Sistema funcione y funcionara. —

Participante: Ok, ok, ya entendí. —

Entrevistador: Y esto es lo que... Cambiemos incluso la frase de nuevo: Esto es lo que hizo que El Sistema funcionara en mi experiencia... —

Participante: Ahora sí lo veo, ahora sí lo veo. Bueno, para mí, como te digo: el entrenamiento orquestal. Mientras nosotros teníamos orquesta, habían muchos seminarios. Todos estos años entre Francisco de Miranda, núcleo aquí, núcleo allá, hubo muchos seminarios. Y los seminarios, como tú bien sabes, eran fines de semana, viernes, sábado y domingo de entrenamiento intensivo como un bootcamp. Y yo creo que ahí era donde uno crecía más, o sea, uno dormía y comía para tocar, ¿no? Pero no solamente por el tema de la orquesta. A veces habían seminarios de desarrollo de arco, entonces agarraba Andrés, el director de nuestra orquesta y se traía a Igor Lara de Caracas. Igor Lara pasaba tres días internado con nosotros en un hotel.

Y entonces pasábamos en clases todas las horas de la... Así como hacía Simón con nosotros, pero 50 chamos en un salón, hablando del arco... Ahora vamos a hablar de la distribución, ahora vamos a hablar de como se hace el vibrato... Entonces tu tenías a todos los niños pegados a la pared haciendo su cosa (imita tocar violín). Todos al mismo tiempo. Bastante ruidosa esa situación... Pero todo el mundo funcionaba, porque estaban buscando y se estaban guiando por un método y un profesor. —

Entrevistador: ¿Y eso era solo violines? O sea que era como una especie de clase colectiva de violín. Clase colectiva de técnica. —

Participante: (Asiente con la cabeza) Si, Si, yo recuerdo que se hablaba mucho del arco, del sonido, de la mano derecha, en varias instancias recuerdo que hicimos eso.

—

Entrevistador: Y ¿tú crees que eso se debía de alguna forma, a que faltaba eso en otro nivel de tu formación? —

Participante: ¡Claro! Se estaban llenando vacíos allí. Por lo menos en la generación con la que yo crecí no fue una generación que tuvo clases individuales así consistentes. Cuando te hablaba de clases con Edgar Aponte, o sea, eran buenos periodos de clases pero como te digo, no era como entendido que eso era necesario para nuestra formación. —

Entrevistador: ¡Claro! O sea que ¿tú de alguna forma ves las clases, digamos individuales, las ves como algo que fue esencial en tu desarrollo del violín o no tanto? O tú dices: No, mira, yo podría haber vivido sin clases individuales. —

Participante: No, yo más bien tenía que haber tenido más, pero simplemente no existía esa estructura, por eso te digo es difícil construir, digamos, hablar del método de El Sistema cuando todo fue tan inconsistente ¿No? O sea, a mi nunca cuando llegué por primera vez al núcleo de Guarenas, mira: "Ella va a pasar un año estudiando coro y solfeo y tal, y luego que pase el año, ella va a tener orquesta infantil y la van a enseñar a hacer tal cosa y tal cosa. Y después entra a una orquesta intermedia entre la infantil y la juvenil"... Que eso fue lo que pasó de todas maneras. Pero no existe esa congruencia ¿no? Entonces, que si para el Paraíso, que entonces después vino Simón Gollo ¿sabes? o sea, todo fue así como que "agarre lo que venga" —

Entrevistador: Todo se fue dando naturalmente. —

Participante: Agarre lo que venga mi querido, no importa. Entonces ¿Cuál es el método de El Sistema? Bueno, las orquestas, las clases de formación, los seminarios como una parte super importantísima, de hecho, no habían seminarios solamente para tocar, habían seminarios también de entrenamiento armónico. Y yo recuerdo que hubo una generación, que fue la mía, que ya nos estábamos graduando del *Highschool*, de Bachillerato y Andrés supo que varios de nosotros queríamos ir al IUDEM pero no teníamos el entrenamiento para pasar las pruebas para entrar en la carrera. Y entonces él agarró [inaudible] de las pruebas del IUDEM y yo no sé si conoces a Ron Álvarez. —

Entrevistador: Claro. —

Participante: Bueno, Ron Davis, somos del mismo núcleo, Ron Davis ya estaba estudiando en el IUDEM y era preparador de armonía de Violeta Larez. Y Andrés contrato Ron Davis y Ron Davis todos los sábados en la mañana, por un buen tiempo, como unos, digamos, seis meses, digo yo, nos dio clases de intervalo, de no sé qué, pero ya de manera teórica. Yo me acuerdo que esas clases eran super divertidas para mí. O sea allí yo aprendí muchas cosas —

Entrevistador: Claro. —

Participante: Retuve mucha de esa información. Si no hubiera sido por eso, bueno.. no hubiese podido entrar en el IUDEM, yo tuve un tiempo en el IUDEM, en la Bolívar y en el IUDEM al mismo tiempo. —

Entrevistador: Ahora, uniendo esos puntos ¿no? Bolívar, IUDEM, orquesta, eh... y viajando un poco más al frente: ¿Qué ventaja crees tú que te dio tener una formación orquestal desde tan temprana edad en tu carrera futura? ¿Te dio alguna ventaja? —

Participante: Todas, si, demasiadas [inaudible]. De hecho, las vi más obviamente estando fuera de El Sistema. Cuando entre a un *studio*, cuando por primera vez toque en una orquesta de la universidad aquí (USA) yo como que (Cara de sorprendida) cuando me di cuenta que hay chamos que en el *studio*, por lo menos un Ruso o algo así, que estaban tocando una cosa que yo no podía tocar: Paganini, o Tchaikovsky o *whatever*. Entonces los veías en el *studio* y tocaban eso y decías: Guau, y a la siguiente clase les tocaba orquesta y era... Cónchale, como que no escuchaban como yo escucho. O sea, no tenían ni el 0.3% de capacidad de entender como engranaba lo que él estaba haciendo con lo que yo estaba haciendo en el atril. Y mucho menos con lo que hacía la sección. Ni mucho menos con las cuerdas o cómo eso compaginaba con los vientos. Y al mismo tiempo ver al director. ¡Todas estas cosas que yo no sabía que sabía!. Ahí fue donde yo dije: ¿*What?* ¿Qué pasó? Allí fue donde yo dije: "ah no, pero un momentito, yo si se hacer alguna cosa, espérate." Al mismo tiempo, me sentía un poco atrasada en otros sentidos... Digamos, de manera ya más personal, técnicamente... Yo sabía lo que yo no tenía. Gracias a que Simón nos había dado una estructura bien importante para entender dónde estábamos, dónde teníamos que estar y qué teníamos que hacer para llegar a ese punto. Y desde ese punto que iba a pasar. El nos

entrenó muy bien para eso. El sí me dio esa... A todos creo... Nos dio esa estructura de decir... Y cuando llegues aquí, mosca, tal, esto puede pasar, todo eso. —

Entrevistador: Claro. Tuvo ese cuidado ¿no? —

Participante: Sí, O sea, Ahí fue cuando dije, yo creo que yo era.. yo estaba desarrollada musicalmente muchísimo. O sea yo cuando entré a *Michigan State* a los 23 años, ya había tocado todas las sinfonías de Mahler, todas las sinfonías de Beethoven, todas las sinfonías de Shostakovich, un montón de sinfonías de Mozart, o sea la Bolívar también fue una rolo de escuela. —

Entrevistador: Claro. Me identifico. —

Participante: O sea, [inaudible], ya yo conocía música latinoamericana rara y aquí ponían música nueva y o sea, ya yo tenía un sentido desarrollado sobre lo que un "good taste about music". —

Entrevistador: Claro. —

Participante: Yo sabía lo que era buena orquestación, yo sabía cómo funcionaban unas arcadas y como no. Yo tenía muchísima educación sobre lo que significaba un sonido de cuerdas muy bien ensamblado. Yo sabía cómo solucionar problemas de ensamble. Y yo me di cuenta que muchos directores que estaban parados ahí no tenían ni %%% idea de lo que estaban haciendo. Y me impresionaba muchísimo. Porque uno viene aquí con una perspectiva como que... ay, allá (señalando hacia arriba) esa es gente que sabe lo que hace ¿no? Entonces, eh, Yo tenía... De hecho, me sentí demasiado aventajada. Lo que tenía también era edad. Yo tenía una experiencia que la mayoría de las personas que estaban allí no tenían, ni siquiera la gente que estaba haciendo DMA.

Claro, la gente cuando me preguntaba, la gente se daba cuenta ¿no? Sobre todo en orquesta y en Chamber Music, porque se dan cuenta de... Why do You know how to do this this way? Ahí fue cuando yo misma también empecé como a entender que si había algo muchísimo más grande detras de lo que yo estaba haciendo. —

Entrevistador: Guao, bueno, ahora quiero ya comenzar a cerrar la entrevista. Pero la entrevista la quiero cerrar ya con un enfoque un poquito más personal, como una cuestión más íntima ¿Tú crees que en otro escenario? Porque eso hace parte de entender todo este fenómeno, ¿no? —

Participante: Mhm. —

Entrevistador: Pero tú crees que en otro escenario... O bueno, antes de ir para allá ¿Tu tuviste alguna formación adicional a la obtenida dentro de El Sistema? Aquí yo conozco la respuesta, pero es para tenerla registrada ¿Tuviste alguna formación adicional a la obtenida dentro de El Sistema? O sea, ¿después fuiste a estudiar? ¿Cómo fue eso y qué significó eso también en el contexto de tu carrera? —

Participante: Sí, bueno, después de El Sistema, eh, como te conté... En el 2013, me vine a los Estados Unidos y ahí fue donde más entendí que El Sistema no te enseña a vivir fuera de El Sistema. El Sistema me había enseñado todo excepto lo más importante, que es que eso solamente funciona y sucede en Venezuela. Y eso no iba a ser mi realidad de ahora en adelante. Pero también aprendí que todo lo que yo había hecho ya de cierta forma estaba reconocido por muchas entidades en el mundo, muchas instituciones en el mundo. Y que lo que yo estaba haciendo era absolutamente necesario, o sea, lo que estaba haciendo después de haber salido de El Sistema, educarme, crecer de otras formas, otras perspectivas, interesarme por otras culturas, cómo lo hacen aquí, cómo lo hacen allá, cómo lo hacen acá, era esencial. Y gracias a eso, bueno, soy una de las pocas personas en los Estados Unidos, muy pocas personas. Mira: Allison, Fredy, Leo, Gerson, o sea, son contadas las personas que tienen ese perfil como lo tienes tú, que saliste de El Sistema y tienes una carrera internacional y entonces todo lo que tú eres es un complemento de todas estas escuelas. Hay escuelas de violín, perteneces tú. Eso es imposible para nosotros decir eso, porque en el mismo sistema ya, ya había un... Bueno, era maravilloso saber que el franco-belga, que no sé qué, que esto que entonces después llegó Simón. Entonces después el ruso me cambió la vaina. O sea. Y de hecho Dimitri (Berlinsky) me dijo muchas veces, me obligaba a hacer todo de varias formas y eso era complicado. Entonces, eh... Yo creo que mi historia obviamente fuera muy distinta. Si yo hubiera empezado con este lado individual y después colectivo. Esa es la mayoría de las historias que tú sabes, la gente estudia y se desarrolla individualmente y luego forman parte de un de un colectivo que puedan servir. Para mí fue... para mí ha sido (ríe) creo que la pieza más importante, el elemento fundamental de quién soy yo, el haber crecido completamente opuesto. —

Entrevistador: Te formó... Le dio forma. —

Participante: Sí... La cuestión colectiva y cómo eso influenció la formación individual. Y a eso muy poco se le hace hincapié ¿no? Eh... O por ejemplo la importancia de yo de haber tenido oportunidades de enseñar desde tan pequeña. —

Entrevistador: Eso dijiste, desde los 14 años estás dando clases. —

Participante: Ese es un elemento... Y que yo ahora lo pongo a prueba aquí. Y cuando, casi siempre cuando uno hace propuestas de que los chamos que tienen un año enseñen los que están entrando, las partes administrativas, las partes ejecutivas, la gente en posiciones así, se ponen nerviosas. O sea, hay un conflicto. Es como un cruce eléctrico ahí, porque no es todavía aceptado inspirar y motivar a los niños a que enseñen. Todavía. Como que si eso fuera un peligro ¿no? Tiene sus cosas, pero ahora yo me pongo a pensar. O sea, yo tenía estudios de violín de niña a mí, O sea, cuántos errores no cometí, cuántos niñitos no... Pero imagínate. O sea, son tantas cosas Ronner, mira, el otro día llegué a Miami la primera semana de enero llegué en Miami; estábamos celebrando el cumpleaños de mi esposo, bajándonos del avión del aeropuerto, se paró un taxi, me dice "profe" y yo veo pero no reconozco la persona. "Profe"... se me olvidó el nombre del niñito y cuando lo veo así como más de cerca digo... (Se lleva las manos a la cara) O sea, se me fueron como todo un cruce de memorias así. (Reproduce ruidos de una cinta rebobinándose) Allá atrás. O sea, chamita chamita. Yo no veo a este niño desde hace años, no solamente por los años, sino que ¿quién era yo? Y este chamo me dice Profe hoy... Cuando...

Yo. Así como que... (gesto de quedarse sin palabras) No Puedo explicarte eso. Que hay chamos que todavía lo siguen a uno, que te escriben y... Profe... Pero fui su profe cuando tenía 13, 14. Y uno no entiende la magnitud de esas cosas en ese momento. Entonces. Cónchale. Yo me... De verdad, ahora que he aceptado todo lo que mi formación ha significado en mi vida y quién soy como persona... En quién me he convertido como ser humano y como músico gracias a todas estas vivencias, me considero una persona excesivamente afortunada de tener esa oportunidad. Y que la sigo estudiando, yo todavía ahorita, todavía sigo entendiendo ciertas cosas. —

Entrevistador: Sí, como cuando el profesor te dice algo y años después es que tu dices... Oh, Verdad, era por eso... —

- Participante:* Si es que es cuando uno está listo, es cuando uno esté listo... —
- Entrevistador:* Y ahora en el lado personal, que era lo que te quería preguntar antes ¿Tú crees que en otro escenario? En otro escenario no sistemático—
- Participante:* Mjm. —
- Entrevistador:* ¿Tu familia hubiese podido darte o costear estudios musicales a ese nivel y ofrecido una experiencia del tipo que tuviste dentro de El Sistema? —
- Participante:* Definitivamente no. Definitivamente. —
- Entrevistador:* En otro contexto. Digamos... —
- Participante:* (Niega rotundamente con la cabeza) No, Mi familia no hubiera podido. Mi familia hubiera hecho todo lo posible por yo tener ciertas oportunidades. Pero si por ejemplo, El Sistema no hubiera existido, si El Sistema nunca hubiera sido una opción... Quiero situarme un poquito por allá en 1996, Mmm. No recuerdo, eh, habían actividades culturales en el colegio, habían cosas así, pero no recuerdo otras cosas. Recuerdo la mariscal de Ayacucho, a la que mi mamá me llevó en el centro La Estancia y yo recuerdo... Eso fue antes. No tengo memoria de eso, pero sí me ha contado mi mamá que antes de ellos intentar cualquier cosa con la música. Yo me senté en frente de la muchacha que estaba en la primera silla de los violines y era una muchacha, que ahora yo sé quién es y la conozco, una maestra. Y yo le pedí a mi mamá que yo quería ese. Y recuerdo que mi familia también intentó clases de ballet y intentaron otras cosas, pero... Pero era como que... Bueno, sabes, con los niños, con los niños hay que intentar, ¿No? Y yo siempre me orienté por la pate artística, pero si no hubiera existido El Sistema, no sé qué hubiera sido. Algo hubiéramos encontrado, algo... Yo sé que existía la José Ángel Lama, la Lino Gallardo en Caracas, eh... Todavía están esas escuelas y esas escuelas más bien se enriquecieron del crecimiento de El Sistema... pero no lo hubiera... No lo veo, no lo veo y no veo un país como el país que tenemos ahorita, la Venezuela que tenemos ahorita, ser como es, sin El Sistema. Tampoco, eso es como una imposibilidad en mi cabeza. —
- Entrevistador:* Si, El Sistema... El Sistema fue una pieza central entonces en el país ¿no? —
- Participante:* Musicalmente, pero culturalmente. Sí, o sea, no entiendo esas realidades, ni siquiera me las planteo. —
- Entrevistador:* Ahora te hago otra pregunta así ¿Y cuál fue entonces, o cuál crees tú que fue el papel de tus papás en tu formación y en tu éxito? —

- Participante:* Cónchale Ronner, todo. Todo. Mi papá y mi mamá... hubiera sido imposible sin ellos. —
- Entrevistador:* Qué bonita tu experiencia. Tres preguntas muy demográficas, ya que con esto quiero dejarte descansar por lo menos de la entrevista, podemos seguir conversando porque está muy buena la conversa, pero ¿cuántos años tienes? ¿De dónde eres exactamente? ¿Y cuántos años tienes de experiencia con el violín? ¿Cuánto tiempo ha durado esa carrera? —
- Participante:* Bueno, tengo 32 años. Hoy, 20 de julio de 2023. Yo nací en Caracas y crecí en una ciudad que se llama Guatire. Y bueno, con el violín empecé. Mira, vamos a ponerle... Para ponerle una edad, porque no la tengo muy, muy cierta, ahí entre los siete y los ocho años. —
- Entrevistador:* Eso, perfecto. Bueno, qué te puedo decir, ha sido ha sido una entrevista enriquecedora en muchas áreas y ha sido súper bonito reencontrarnos y saber de ti y ver que te está yendo bien me alegra muchísimo. Muchísimas gracias.

B. Entrevista Participante 2 (P2)

Entrevistador: Bienvenido entonces, ahora si oficialmente, y bueno, quería... quería abrir así con una pregunta inicial y... saber ¿Cómo describirías tu formación violinística dentro de El Sistema? y que me contaras un poquito tu experiencia así, libremente, de cómo fue, de cómo tu hoy la recapitulas también, ahora en perspectiva —

Participante: Bueno, este... bueno pues, cómico, hace poco tuve... hice... por un proyecto allí que tenía [...] hice, como una historia, un poco (risas) de todo lo que fue mi vida hasta ahora —

Entrevistador: Genial —

Participante: Este... entonces está como todo ahí más o menos fresco ¿no? respecto a esa parte del violín, este... pues no, imagínate, o sea, cuando empecé en el violín yo tenía ocho años, es... y en aquel momento, bueno, o sea, como en El Sistema, más gente y más gente, ¡no había tanta gente como hoy en día! pero... las clases eran... yo no tenía... tuve clases individuales sino como hasta los tres años que tenía tocando violín —

Entrevistador: O sea, tu comenzaste con clases colectivas el violín —

Participante: Colectiva, exacto —

Entrevistador: ¡Que interesante! —

Participante: eran clases colectivas, este... pfff, estamos hablando de hace más de 20 años, que no recuerdo de verdad, no recuerdo el momento en que alguien me agarró y me puso el violín en las manos, no te re... no te podría decir exactamente cómo fue todo eso, sí tengo recuerdos de esas clases colectivas, este... hasta que exacto, la directora del núcleo me dijo que ella me iba a dar clases de violín... —

Entrevistador: ¿Qué ciudad era eso? —

Participante: En Caracas —

Entrevistador: En Caracas, en la misma Caracas —

Participante: En el núcleo San Agustín —

Entrevistador: En el núcleo San Agustín (tomando notas) ¿Quién era la directora en ese momento allá? Eh... no era... —

Participante: Irene Capriles —

Entrevistador: Irene [tomando notas] —

Participante: (sonríe) no se si llegaste a escuchar de Irene Capriles... Pero... ella era como la directora general, pero la que se encargaba de la parte de Violín era Tupac —

Entrevistador: Tupac [tomando notas] —

Participante: Tupac Rivas (afirma) —

Entrevistador: ¡No la conocí! —

Participante: Y después estaba dando clases en el IUDEM y eso... bueno ya ella fue la que me empezó a dar... a poner clases individuales de violín con ella misma, hasta que me preparo para entrar en la Academia Latinoamericana de Violín, que la profesora María Fernanda Montero empezó una cátedra [...] Y la idea de la cátedra era con niños pequeños, o sea, para ese entonces yo ya tendría como 11 años más o menos... —

Entrevistador: ¿Comenzaste a que edad con el violín? —

Participante: Ehh... a los 8. —

Entrevistador: A los 8 —

Participante: A los 8, bueno, o sea, a los 8 empecé en el coro exacto, y a los meses ya con el violín (rasca su cabeza) ... Y bueno, hice mi examen, entré en la cátedra de ella, donde dure unos dos años mas o menos, este... después se presentó una oportunidad con Alexis Cárdenas, que supuestamente iba a abrir una cátedra, en la academia, donde yo audicioné, y me acuerdo que me dijo que sí, que le gustaría darme clases [...] me quedé esperando como dos meses (risas) y me llama María Fernanda Montero: "mira, este, no has venido mas a clase, yo supuse que habías hecho la audición y el te dijo que sí, pero o sea, ven a clases porque eso no se va.. no va a pasar pues, o sea, no van las clases" y yo ah bueno, vale (ríe) ... Y nada, o sea, empecé... yo creo que la ventaja para mí y mi formación es que realmente siempre tuve un profesor —

Entrevistador: ¡Claro! Tuviste... —

Participante: A diferencia con mucha gente, yo conozco [...] después más adelante en la orquesta, la Teresa Carreño, gente que duraban un par de años sin profesor o sabes... —

Entrevistador: Claro —

Participante: Yo de verdad tuve esa buena oportunidad de que siempre yo tuve un profesor de violín. —

Entrevistador: O sea, desde que comenzaste clases individuales, ¿siempre tuviste un profesor de violín? —

Participante: (Asiente) creo que eso... eso podría haber sido un punto muy importante en mi formación como violinista, ya claro, ya después de... cambiando de profesores y eso, o sea, después de María Fernanda empecé ver clases con Mercedes Salazar [...] y duré un año [...] que fue la... siempre digo, ¡fue la profesora como que me puso a estudiar realmente! fue la profesora que yo llegué y [...] me partía horrible y me hacía sentir horrible (ríe a carcajadas)... y eso... eso, quizás no es la mejor forma pedagógica, pero ese hecho era como que, lo que me retaba ¿sabes? ¡a estudiar! este[...] afortunadamente fue nada más un año (ríe) que dure con ella, hasta que pase con Sergio Celis, que[...] —

Entrevistador: Y todo eso, ¿todo eso será parte de la academia verdad? ¿Todo eso era parte de la Academia Latinoamericana de Violín? —

Participante: Todo, exacto, es que... esa otra cosa, siempre estuve en la academia. En la academia, entonces siempre, desde más o menos desde Mercedes, siempre estaba en los cursos que hacían de verano en Mérida, este... los recitales que se organizaban, ¿sabes? siempre estaba como ahí. Esa es otra ventaja muy grande... lo que fue esa academia [...] lo que es la academia, o era, no se. —

Entrevistador: Claro, claro, después vamos a hablar un poquito más de eso, porque me parece un punto interesante yo creo que es un punto que vale la pena profundizar, porque eso... a pesar de El Sistema ser El Sistema, yo... yo veo que hay una señal importante en lo que es la Academia y después quisiera que me contaras un poquito: ¿como tú ves la academia en el contexto de El Sistema y si ves que eso fue un diferencial que... me lo estás diciendo ahorita, pero, si ves que eso es un diferencial dentro de la formación, porque... la experiencia varia también dependiendo incluso de la ciudad, obviamente Caracas era la capital y había todo... y había toda una estructura en ese sentido, eh... pero entonces, sígueme contando, después volvemos a ese punto, lo voy a anotar aquí... el punto de la academia —

Participante: (Ríe) bueno, entonces, claro, entonces después de allí el primer curso de Mérida que fui, creo que, vi clases con Sergio Celis y él decidió meterme en su cátedra, donde estuve como tres años más o menos. Yo creo que el... el punto más importante de mi experiencia con él fue la cantidad de repertorio

que hice, eh... dejando un poco al lado el nivel de detalle [...] pero fue la... o sea me puso a hacer programa que quizá en ese momento era muy difícil para mí, pero igual era como que programa tras programa, pieza tras pieza, concierto tras concierto ¿sabes? y era como (señal de continuación con las manos) entonces, creo que ese ese aspecto, creo que fue lo que me dio la capacidad de poder leer algo rápido ¿sabes? de que no necesito un año entero para poder aprenderme un concierto o ¿sabes? sino que era... con él eran tres meses y ya... tres meses y el otro.. y así... fue la época, creo, donde hice más repertorio de violín, de piezas, de conciertos y así. Este... ya llegó un momento donde necesitaba algo más y ya claro ya yo estaba más maduro, estamos hablando ya de que, tenía ya más o menos 17 años... —

Entrevistador: ¿Cuántos años pasaste entonces Sergio? ¿4? —

Participante: Eh... 3, yo creo que como 3, como 3 años más o menos, este... ah bueno, en esa época también con él, hice el concurso Juan Bautista Plaza en el Friedman, que también fue un momento importante, porque justamente, o sea, me preparé para eso por no sé cuánto tiempo, gane tercer premio y paralelo a eso hubo la audición para formar la Teresa Carreño, donde quede de Concertino asociado en esa audición. Y fue el mismo programa, o sea, fue como que me cayó como anillo al dedo, entonces fue como que... realmente los 17 años, un punto bastante importante en mi formación en El Sistema, por eso. —

Entrevistador: Y en ese punto entonces tenías unos 9 - 10 años ya de haber... 9 años ¿no? entraste a los 8... —

Participante: Entré a los 8. —

Entrevistador: ...tenías unos 9 años de haber comenzado y tenía unos 6 años de haber comenzado clases individuales entonces. —

Participante: Claro (asiente) mjm... —

Entrevistador: Y ahora, después que tú entras a la Teresa Carreño ¿que significó la orquesta para ti en el contexto del violín también? —

Participante: Este... o sea, obviamente me enfoqué en la parte violinística, obviamente siempre estuve en la orquesta, este... antes de la Teresa Carreño estuve en la Infantil de Caracas, que fue lo que pasó a ser la Teresa Carreño después... este... claro, en el momento en que pasa a ser Teresa Carreño, para mí fue... en un principio, todavía obviamente orquesta juvenil, ya no era orquesta Infantil [...] y obvia... y en los programas se hacía un programa en tres meses

y algo, y se tocaba y así. Este... el director en ese momento era Ulises Ascanio, que fue otro punto, o sea, estar en la Teresa Carreño, realmente fue un punto muy importante para mí hoy en día, porque así como... exacto... así como con Sergio hice mucho programa individual, ya después en la Teresa Carreño y ya, o sea, yo estuve siete años en la Teresa Carreño más o menos... La cantidad de repertorio orquestal que hicimos es bárbara ¿no? o sea, toda la experiencia orquestal que formé... o sea, esa fue mi escuela realmente orquestal ¿no? toda la experiencia que tuve ahí, este... la experiencia como concertino también, sin duda, estar ahí... O sea, hay muchas cosas... o sea, dar una entrada para mí, eso era... ¡no tenía idea! ¿sabes? me costaba mucho, o liderar.... yo era muy tímido y también, o sea, fue de pana un momento donde me tocó aprender muchas cosas [...] eh Ulises Ascanio como preparador de orquesta es sin lugar a dudas un maestro, o sea, aunque su técnica es bastante... no quiero dictatorial pero... (risas) o sea, era... todo el mundo tenía que estar con él y todo el mundo igualito... y era, o sea, yo a veces veo vídeos de aquella época y me impresiona demasiado como de juntos y de iguales tocábamos todo... y ese nivel de exigencia quedó marcado para mí siempre, o sea, ya después cuando Ulises no estaba, si no estaba Christian, y nosotros mismos preparábamos los talleres y eso, o sea, nosotros éramos muy exigentes con nosotros mismos, muy muy exigentes, y creo que esa exigencia pues ¡al día de hoy todavía está! —

Entrevistador: Claro, y era heredada, ¿tú lo ves como algo que fue heredado también de esos... se esos primeros años con Ulises? —

Participante: Exacto, totalmente, totalmente. Es que, para nosotros nunca era... quizás era demasiado, pero es que nunca era suficiente, o sea, siempre, siempre se podía hacer mejor y siempre se tenía que mejorar, y creo que es era una cosa que se notaba en la Teresa Carreño en su momento ¿no?...

Este... Y bueno en su momento también ahí en esos años, pues cambie de profesor, con Luis Miguel González, quien... ok, a pesar, bueno, a pesar de todo lo que hablé, llegó un momento en que yo ya tenía... era muy inseguro tocando, era muy inseguro tocando, recuerdo que hicimos una vez con la Teresa Carreño Pascua Rusa con Gustavo Dudamel y a mí me tocaba hacer los solos de Pascua Rusa y era que yo, o sea, no podía con los nervios [...] —

Entrevistador: Te congelabas —

Participante: ...y tocaba, o sea, era muy inseguro, era muy inseguro porque... en esa época, me acuerdo, que tuve muchas master clases y eso, y... todos los profesores me decían siempre lo mismo: "que la afinación, que no era suficientemente detallista con la afinación, que dejas pasar mucho, que tocas desafinado" entonces, ¿sabes? eso estaba siempre allí y por eso mismo, fue una de las razones por la cual decidí cambiar de profesor y empecé a ver clases con Luis Miguel, que el punto clave con en el, en mi formación con el, con el duré casi... cinco años más o menos... fue la confianza que el hizo crear en mí mismo, y al momento de pararme a tocar, estar confiado y seguro en el trabajo que hice, porque obviamente el trabajo era diferente: era mucho más detallado, o sea, no era dejar pasar las cosas por alto, era siempre ¿sabes? buscar lo mejor, y... y bueno eso llegó a un punto paralelo con todo lo que aprendí en la orquesta, con Ulises y eso, que ya era realmente mucha más concienzuala momento de estudiar y ya realmente, o sea, cuando tú estudias bien y te sientes bien tú no tienes por qué ponerte nervioso, es que, o sea, nervioso sí, pero no de que te frene, ¿sabes? —

Entrevistador: ¿Qué edad más o menos comenzaste a ver clases con Luis Miguel? ¿Qué edad tenías? —

Participante: Con Luis Miguel, tendría entre 18 y 19. —

Entrevistador: Entonces con el tuviste los siguientes 4-5 años, 5 años me dijiste... —

Participante: 5 años (asiente) —

Entrevistador: ...de formación y tú definirías entonces tú... porque así, lo que... digamos, el mapa que veo hasta ahora muy interesante, ehh... porque si, primero hablas de la experiencia dentro la orquesta como una experiencia... que te define también, ¿no? (participante asiente) y obviamente que te ayuda... que te ayudó hasta el día de hoy, y de allí yo quería rescatar una pregunta, antes de llegar al tema de Luis Miguel, qué era: ¿Cual tu crees que fue...? o cómo tú crees que esa experiencia, porque creo que la experiencia en orquesta, es una experiencia al hacer tanto repertorio... es una experiencia musical obviamente, tú crees que esa experiencia musical de tener tanto... de tener tantas sinfonías de Beethoven, de Tchaikovski, de Mahler... bajo ¿sabes? en tu repertorio, sin importar incluso que el nivel haya sido desde el primer momento el mejor, pero... lo conocías, estabas en contacto, ¿crees que esa

experiencia musical influyó en la madurez que tú pudiste obtener después? ¿crees que eso te dio un diferencial? ¿qué piensas de ese de esa relación? —

Participante: Pues, o sea, no sé... yo creo que, obviamente sí... (risas) como decirlo... por lo menos comparando, exacto... ya que hablamos obviamente lo que fue el efecto de El Sistema y estando ya aquí, y comparando con jóvenes de la universidad y eso, que jamás han tenido esa experiencia, o sea, ¡Si! ¡sí! por qué es que ya al momento de yo tener una partitura en frente, primero muchas veces o ya la conozco, o hay muchas veces que me las sé de memoria, o sea, hace poco hicimos quinta de Beethoven, que para mi 5ta de Beethoven es como ¿sabes? creo que fue la primera sinfonía completa que toqué, exactamente, en la infantil de Caracas y aquí era: tocarla de memoria, aunque tenía años sin tocarla otra vez, eso quedó tan... tan bien grabado, tan bien estudiado, que yo prácticamente estaba tocándola de memoria, ¿sabes? y es eso, simplemente es el no.. el no asustarte o no ver algo, yo creo que es otro punto ¿sabes? el no ver algo como que: Oh, eso es Beethoven, eso es una sinfonía de Mahler, ¿sabes? es como: ¡Que importa! una nueva obra, sin miedo a entrarle. —

Entrevistador: Genial, genial... —

Participante: No sé si eso responde tu pregunta —

Entrevistador: ¡Si, si! realmente lo que me interesaba era ver tu punto de vista también, digamos, provocar esa discusión de ese punto, porque es un común denominador, incluso, obviamente en entrevista intento no tintar mucho con mi experiencia, porque yo también tengo mi experiencia dentro de El Sistema, y también tuve mi experiencia estudiando fuera, y como *Konzertmeister* de una orquesta en Alemania, y algunas cosas, pero intentando no... no tintar mucho por mi experiencia sino no conociendo y queriendo provocar esas discusiones porque pueden dar informaciones muy valiosas, ¡porque cada experiencia es un mundo literalmente! y me gustó mucho eso... o me interesa mucho eso que hablamos de Luis Miguel, porque tú me comentaste que Luis Miguel se convirtió en ese momento entonces en un factor importante dentro de tu formación, tú dirías que él hasta algún punto... ¿tiene una responsabilidad mayor o igual de lo que había pasado hasta ese momento en tu formación como violinista? —

Participante: Claro, lo que pasa es que... exacto, como te dije: cada uno de los profesores que he tenido ha tenido algo, o por lo menos es lo que yo he querido, como que agarrar lo que yo saqué de esa persona, ¿sabes? con sus cosas buenas o cosas malas, creo que siempre hay algo... incluso por eso que yo dije, por lo menos de Mercedes, que me sentía horrible, pero fue la que realmente hizo que me pusiera a estudiar, ¿sabes? a que empezara a tomar el violín más en serio, ¿entiendes? a pesar de que bueno, lo que sea, y con Sergio lo mismo, este.. con el repertorio que hice y eso de abordar más repertorio, y con Luis Miguel el punto, bueno uno de los puntos más importantes es ese que te dije, de la confianza en mí mismo, y creo que es lo que... el atreverme a hacer cosas y realmente hacerlas ¿sabes? y dar... buscar hacerlo lo mejor posible, este... yo creo que es un punto que fue muy importante... no te voy a decir que fue como que la etapa más importante, ¡pero fue muy importante, realmente fue muy importante! y especialmente también, porque claro, en ese tiempo fue también cuando empecé como concertino de la Teresa y bueno al tiempo que empezamos a tocar prácticamente semanalmente... a veces tenía solos y eso, entonces ¿sabes? esa desconfianza que tenía antes, ya una vez habiendo trabajado todo eso con Luis Miguel, pues a me ayudó mucho también en la parte orquestal. —

Entrevistador: Y ¿Luis Miguel pertenecía también a la Academia Latinoamericana? —

Participante: Sí, sí (asiente con la cabeza) [...] cuando empecé con él, fue porque el empezó una cátedra en la academia, justamente. —

Entrevistador: ¿Entonces tú estuviste en la academia toda tu temporada en Venezuela? o sea, ¿fuiste parte de la academia toda...? —

Participante: Desde siempre (asiente)... desde los 11 años... —

Entrevistador: Y ¿cómo fuese ese salto, o como fue ese camino, porque no creo que haya sido un salto, ese camino para llegar a Alemania y comenzar a estudiar allá? —

Participante: (Hace una pausa) bueno este... (sonríe pensativamente) a pesar de todo lo que me ayudó Luis Miguel y eso, igual también llegó un punto en que sentí que ya no estaba aprendiendo más, porque bueno, el estudio aquí en Londres y todo, y se graduó, el hizo muchos programas y eso, pero él empezó... tenía como ese gusanito de hacer programas que nadie hiciera, él tenía esa línea, incluso sin él haberlo hecho. Entonces yo empecé a hacer programas...

concierto de Britten, concierto de Nielsen, Szymanovski, o sea, conciertos que él jamás había tocado, pero entonces yo los estaba estudiando, pero claro, él no me podía decir mucho porque no los conocía y simplemente era... entonces ya al final, como que el último año, año y medio ya yo me sentía un poco independiente en esa forma, entonces, pero al mismo tiempo me sentía: o sea este no puede ser ya mi top ¿sabes? o sea, yo en ese momento, antes de venir yo tenía que ¿24 o 25 años? y ya me sentía con un tope, de que ya eso era todo, y era como imposible, ¡imposible que yo no puede seguir aprendiendo, que no puede seguir mejorando! entonces eso fue como que lo que me hizo... ya como que ya en Venezuela no iba a conseguir algo... eso que necesitaba. Aparte que bueno, mi hermano consiguió un trabajo en Alemania y él también me empujo como que: "Bueno, yo me voy, tu también te tienes que ir, ¡tu no te vas a quedar aquí!" y yo y que: ¡Bueno! (risas). Y nada, así fue como empecé a buscar dónde estudiar en Alemania, le escribí a mucha gente, audicioné en varias universidades, y como te digo, la puerta se abrió donde se tenía que abrir, y que fue en Graz en Austria. —

Entrevistador: Ahh, ¡wow! —

Participante: Exacto, con Andrej Bielow, es como se llama mi profesor, este... que fue muy cómico también porque en esa universidad había como doce profesores de violín, yo le escribí a todos, y él fue el único que me respondió. Y me acuerdo de que yo le respondí después y yo llegué a audiciones y había puesto su nombre. (Ríe) Que también tuve suerte en ese sentido, porque tú sabes cómo son las cosas aquí, de que yo jamás lo contacté, yo jamás le había tocado antes, o sea, yo le había mandado vídeos cuando le escribí y eso, pero... y sin embargo ¡aceptó tomarme! ¿Sabes? Este... y bueno así fue, así fue como que el paso entre como decidí, por qué lo decidí pues, un poco así. —

Entrevistador: Y llegaste entonces a Europa, a Graz y allí como fue tu... tu... cómo fue ese choque de entrada a Europa, a otra cultura, viéndolo incluso desde el punto de vista... obviamente desde el punto de vista personal siempre: una nueva lengua, un nuevo reto; Pero, desde el punto de vista instrumental también, violinístico, ¿cómo lo sentiste? ¿Sentiste que te habías preparado bien? Sentiste que... ¿Viste que había demasiado por aprender todavía? cómo fue... —

Participante: (Interrumpe con risas) ¡Si! —

Entrevistador: ¿Cómo fue ese choque? —

Participante: ...o sea, exacto, sobre todo en lo personal, exacto, fue muy complicado, este... pero exacto, violinísticamente también fue como... (risas) al principio me sentía que no sabía qué hacer, o sea, yo no sabía que era tocar violín, ¡yo no sabía nada! o sea, de verdad el nivel de exigencia era tan... ¡tan alto! que a veces yo me sentía: o sea, ¡yo no puedo! ¿Sabes? los primeros dos años más o menos fue como... Pff... que me acuerdo que, o sea, exacto, como te decía: yo estaba bien tocando Britten, estaba tocando Nielsen, Paganini 1 con orquesta, o sea, estaba haciendo (gesticula con el rostro)... y llegó aquí y él (el profesor) me pone Bruch, que en Venezuela Bruch es un concierto para 14 años, 15 años ¿sabes? y estudiando era como que no podía llevarlo al nivel que él quería, o sea, ¡me costaba muchísimo! y me sentía frustradísimo era porque ¡es Bruch! ¿sabes? o sea, como no voy a poder tocar Bruch después de tocar todo lo que hice, todas las sonatas de Ysaye ¿sabes? era como: (gesticula con un rostro representando confusión) ... claro, ya después fue como que, cambiando mi forma de estudiar obviamente, porque no estaba funcionando ya, este... para realmente explotar el máximo potencial ¿no? y de ahí simplemente darme cuenta de que aunque ya tenga casi 7 años en Europa, ¡eso nunca para! —

Entrevistador: Claro... —

Participante: Siempre... siempre hay que estar ahí. —

Entrevistador: Tocaste un punto muy importante que... que resuena mucho ¿no?, que es el tema de estudiar ¿tú crees que una de las cosas que realmente cambió tus resultados fue cómo practicabas? ¿cómo organizabas tu estudio? —

Participante: ¡Si! totalmente, totalmente, o sea, la forma de estudiar es realmente, o sea, es una cosa minuciosa, o sea, realmente no te puedes dejar pasar nada, o sea, desde un principio, ¡desde el momento en que agarras una partitura y la lees! porque es lo que decía, claro, con Sergio yo leía y esto, y un capricho, y aquí y allá, una pieza; Ahorita, o sea, desde el momento en leo, tiene que ser la mayor precisión posible, porque si no es perder tiempo, ¿sabes? —

Entrevistador: Súper interesante, resuena mucho porque, incluso, yo siempre dije que una de las cosas que yo fui a Europa fue a aprender a estudiar, (El participante asiente con la cabeza) lo veo como el gran leitmotiv de... —

Participante: ¡Si!, es que si... —

Entrevistador: ...incluso de las entrevistas, cuando hablo con gente, todos me hablan exactamente lo mismo (ambos ríen a carcajadas) —

Participante: Es que ¡claro!, es que, para obtener los mejores resultados, tienes que hacer el trabajo de la mejor forma posible, ¡sí!, es que realmente... y bueno, obviamente de todo el estilo, y saber cómo tocar Bach, cómo tocar Mozart, que también es otra cosa, pero es eso, ¡eso!, es el nivel de detalle en el que te tienes que enfocar, ¡desde un principio! —

Entrevistador: Quiero hacer un paréntesis, quiero abrir un tema que quizás sea interesante, que es un poco el contexto también teórico, porque yo sé que entrar en una universidad en Europa te pide una profesión una proficiencia [competencia] teórica importante, en una proficiencia en armonía, en *Gehörbildung* y todo ese tema (ríen ambos) ¿Cómo fue para ti la formación teórica?, o sea, ¿tú veías clases de teoría dentro de El Sistema? tu hiciste algún tipo... ¿Cómo fue para ti esa parte?

Participante: Bueno eso es otro punto que en mi formación, cuando estaban en el núcleo en San Agustín, estamos hablando, exacto, antes de entrar a la infantil de Caracas, o sea, realmente los primeros años, yo tenía clases de lenguaje musical todas las semanas, con una profesora Yanelda... no me acuerdo el nombre, no me acuerdo; este... ¡muy buena! realmente recuerdo que era muy buena, con la parte de dictados. Armonía quizás no vi tanto en ese momento, pero todo lo que era teoría musical, dictados, todo eso realmente era muy bueno. Después de ahí estuve como un tiempo sin ver clases, porque no sé, ¡no estaba ningún lado para ver clases! no estaba en el conservatorio, estaba en la academia, que en la academia es nada más violín —

Entrevistador: Y ¿estamos hablando más o menos de cuánto tiempo? si lo recuerdas, ¿lo recuerdas? —

Participante: Este... ¡Sí, sí! estamos hablando de unos 5 años por lo menos, donde yo no tuve absolutamente nada de teoría musical —

Entrevistador: Y... sigo, sigo ese paréntesis porque me parece muy interesante, ¿Dónde entonces tú crees que fue que comenzaste o que aprendiste a leer? ¿fue dentro del orquesta? o sea, tu formación de lectura ¿fue dentro de la orquesta? o tú dices: no, no, yo aprendí a leer más con esta profesora, o... —

Participante: No, fue dentro de la orquesta (decidido) es que en la orquesta era la práctica, en la orquesta, claro, obviamente estamos hablando de muy al principio y

estamos hablando de que tocábamos la misma pieza no sé cuánto tiempo, o sea, era como que... que me acuerdo, o sea, ¿no se si tu llegaste a tocar la marcha del primer dedo? —

Entrevistador: ¡Claro, claro! (Ambos ríen fuertemente) —

Participante: Es que recuerdo que (entre risas) ...es un recuerdo así porque, la primera vez es un ensayo ¡que me salió! (Ríe a carcajadas) no sé cuánto tiempo habría estado ensayando, pero hubo una vez que la tocamos de arriba abajo y me salió, y me recuerdo la alegría, ¿sabes? y yo creo que fue todo así, realmente en la orquesta, simplemente ¡tocando!, no de pararme a leer, sino de tocar, a ver cómo resuelves (risas) —

Entrevistador: ¡Interesante! o sea que en tu experiencia fue... la orquesta fue tu escuela de lecto-escritura musical. —

Participante: ¡También, claro! —

Entrevistador: ¡Que interesante! y luego más adelante tuviste algún... ¿algún tipo de clases? me dijiste que luego después de 5 años... —

Participante: Si claro es que hubo un tiempo, exacto, como ya después de salir del liceo, empecé a estudiar en el IUDEM... —

Entrevistador: Ah, claro... —

Participante: Empecé a estudiar en el IUDEM, y ahí tuve profesores excelentes, o sea, Violeta Lares en armonía, que aprendí ¡muchísimo!, o sea, y otros profesores de lenguaje musical, de entrenamiento auditivo... que realmente eso fue lo que me dio la base para poder pasar un examen aquí en la parte teórica ¿no? Este... ¡sí! ahí fue realmente donde empecé a estudiar, pero estamos hablando de que ya tenía ya 17, entre los 17 y 20 años. —

Entrevistador: Y entonces tú terminaste ¿terminaste tu licenciatura en Caracas? —

Participante: ¡No!, no, no, no, porque ahí fue cuando cambiaron a UNEARTE —

Entrevistador: ¡Si, yo recuerdo eso!... —

Participante: ...y yo estaba en el quinto semestre y me dijeron que tenía que empezar desde el principio, y yo: ¡Chao! Al fin y al cabo, mis clases individuales eran en la academia, no eran en el IUDEM. —

Entrevistador: ¡Claro! —

Participante: Y en ese momento para mí lo importante eran las clases de violín, (ríe) ¡no me importaba la teoría ni nada de eso! —

- Entrevistador:* ¡Claro! pero interesante ver como eso fue... fue lo que te preparó tan bien, digamos, y el IUDEM en ese momento ¿era parte de El Sistema? —
- Participante:* (Larga pausa pensativa) Eh... ¡Si! o sea, tenían... ¡obviamente si! Tenía mucha... yo creo que en un principio quizás no era tanto, pero ya llegó un momento en que si tenía mucha relación. No sé exactamente cómo, pero... —
- Entrevistador:* O sea, no era una parte directa, pero era como un resultado natural, que ibas a parar en el IUDEM y ibas a... —
- Participante:* (interrumpe) ¡Exacto, exacto! (asintiendo con la cabeza) —
- Entrevistador:* Y ¿ese era un camino que muchos, de lo que tú recuerdes de tus compañeros, seguían? ¿O era un camino que pocos exploraban? —
- Participante:* Pocos (con semblante reflexivo) realmente no muchos, ¡Pocos! Bueno, yo tuve también... yo no... esa no era también mi meta, realmente creo que nunca fue, el IUDEM, pero mis padres estaban: que yo tenía que estudiar algo, que tiene que estudiar algo y ok, que si era música, ¡tenía que estudiar en la universidad música! pero tenía que estudiar, y se que eso también fue una influencia en que... me lancé a hacer. —
- Entrevistador:* Y entonces, en ese contexto, a ver, ¿cómo tú definirías el método de El Sistema? ¿tú crees que hay una forma de definirlo? y si es posible definirlo, ¿lo llamarías método? o dirías que es un modelo? o sea, ¿qué es lo que tu hoy en día recolectas de esa experiencia de más de una década dentro del sistema? —
- Participante:* A ver, obviamente El Sistema es un organismo que evoluciona y evoluciona, este... y los métodos van cambiando y yo creo, honestamente, creo que yo tuve como que la suerte de: en el momento que yo estuve, la forma en que se hacía en ese momento. Hoy en día... hoy en día hay demasiados integrantes de El Sistema, este... entonces ¡no puede haber una atención individual como yo la tuve! (Pausa) —
- Entrevistador:* O sea... (participante intenta retomar su respuesta) perdón (el entrevistador hace señales para que continúe) —
- Participante:* Y yo creo que esa... esa atención individual fue un punto muy importante en mi desarrollo como músico hasta el día de hoy, que incluso... exacto, Ulises Ascanio cuando era el director de la Teresa, llegó un momento en que él exigió que para estar en la orquesta ¡había que tener profesor individual! sino

no se podía estar en la orquesta, ¿sabes? porque obviamente él sabía, a pesar de que bueno, para él siempre decía: "primero orquesta, segundo orquesta, tercero orquesta..." eh... las clases individuales eran muy importantes, eran muy importantes. Hoy en día, o sea, yo estuve hace... hace un par de años allá, y clases individuales prácticamente no existen ya, son clases grupales, o clases donde están todos los alumnos y entonces se para uno toca, 20 minutos, media hora y luego el otro. Entonces aprenden escuchando a los demás, lo que se le dice a los demás. Esta es otra forma, no sé qué tan eficiente realmente es, porque no la he vivido, no la viví en mi formación... —

Entrevistador: Claro... —

Participante: Creo que, exacto, en mi formación cómo fue, ese aspecto de tener profesor individual siempre realmente fue un punto muy importante, un punto ¡muy importante! y... ¡y ya! decisivo en mi formación ¡sino hubiese sido todo muy diferente! —

Entrevistador: Entonces tú me dices que... que tú ves la formación individual como un pilar de tu formación (El participante asiente con la cabeza repetidamente) y del resultado que tuviste? —

Participante: Del resultado ¡indiscutiblemente! y por lo mismo... por lo mismo es que la Teresa fue una de las orquestas más importante en Caracas en su momento, precisamente por eso, porque es que todos, todos estaban en esa en esa línea de las clases individuales y a su vez en la exigencia como músico orquestal. Que yo recuerdo que había... por lo menos, una vez llegó un tallerista, este... no, un seccional era, y él después del receso nos comenta que le impresionó mucho la diferencia entre nosotros y otras orquestas que él daba seccional, que en la pausa la mayoría la gente se quedaba estudiando las partes. Que en otras orquestas la pausa es la pausa, y la gente se va, o sea, el nivel de exigencia era muy alto, era realmente muy alto y creo que es otro punto, exacto, ese es tu otro punto muy importante en mi formación a nivel de exigencia orquestal. Que ya después que si éramos demasiado cuchillos todos, que si alguien se equivocaba era señalar con el arco, ¿sabes? o sea, bueno, vale (Risas). Pero, o sea, realmente creo que eso fue lo que hizo también que la Teresa llegara a ser lo que fue en su momento. —

Entrevistador: Si, el nivel de exigencia individual y el nivel de exigencia orquestal. —

- Participante:* ¡Colectiva! Incluso en los talleres de nosotros, cuando los hacíamos nosotros mismos, muchas veces hacíamos lo que era el "uno por uno", pero no en el sentido de, ¿sabes? de juzgar, o para ver si te sale; sino de ver que cada uno realmente estuviera aportando algo como grupo. —
- Entrevistador:* Claro... —
- Participante:* No era en plan de que, exacto, de juzgar, si no era: ¡vamos! así como el concertino está tocando, el que está sentado de último, o sea, todo el mundo tiene que estar ahí, dando lo mismo. —
- Entrevistador:* ¡Al mejor nivel posible!... Y entonces tú sentías... porque me hablas de la orquesta ¿no? y de la importancia de la orquesta dentro de tu formación y de la importancia los profesores individuales dentro de tu formación, o sea, esas, digamos, esas dos vías que conversaban muy bien; Pero ¿algún momento sentías motivación dentro de tus clases, como decir, para perseguir el violín como instrumento solista? o piensas que tu formación era: no, ser un buen violín de orquesta, ¿cómo era eso? o sea, ¿Qué influencia?... ¿Cómo influía una cosa con la otra? ¿tú crees que hay alguna relación? —
- Participante:* Ah no claro, pero eso ya sería en mi última etapa con Luis Miguel, también porque en esa etapa fue cuando yo empecé como a tener oportunidades de tocar de solista, este... y la otra forma... otra cosa importante, ya hablando más técnicamente un poco, era la proyección. O sea, yo con Luis Miguel también cambié mucho mi sonido. Era de proyectar y él siempre era: "Imagínate que estas en la sala, en la Ríos Reina y el último que estás que esta allá sentado te tiene que escuchar", porque antes yo tocaba como que más pasito, bonito, pero sabes: chiquito. El también fue como que: "revienta ese violín" este, exacto, esa línea más solista, pero claro, era también como que... de que nosotros, porque su cátedra la mayoría estaba mi orquesta, y su cosa era que nosotros podríamos estar ensayando con la orquesta y después nos parábamos a tocar de solista. Esa era como que su meta como profesor de cátedra. De qué, exacto, de que, así como podemos ser muy buenos músicos orquesta, también nos podíamos parar a tocar de solistas sin ningún problema. —
- Entrevistador:* Excelente, ¿Quiénes eran tus compañeros? ¿recuerdas así, la gente que estudiaba con Luis Miguel? —
- Participante:* O sea, yo estaba con Lila, este... Allison estaba también ahí, Fabiola, Daniela, Daniela... becerra. Estaba Gustavo también por ahí, y después fue creciendo

más la clase, después estuvo Nahis, Patricia (ríe) de verdad casi todos los primeros violines de la Teresa estábamos en la catedral de Luis Miguel. —

Entrevistador: ¿Terminaron siendo alumnos de él? —

Participante: Sí. (asiente con la cabeza y sonrío) —

Entrevistador: Genial, es súper interesante porque ¿sabes? no... obviamente yo salí de Venezuela en el 2008, 2008-2009, y yo perdí bastante contacto con lo que seguía pasando allá y no tenía tanto a Luis Miguel en el radar, e incluso en la investigación no tenía tanto Luis Miguel en el radar y es un nombre que está saliendo mucho en las entrevistas lo que lo que hace ver también ¿no? que tuvo un papel importante sin duda en esa generación, en tu generación digamos, y en la gente que vivía en Caracas. ¿tú crees que el haber sido de Caracas, eh...ayudo en un momento? incluso, voy a cambiar la pregunta: ¿tú crees que para poder tener esa experiencia tenías que estar en Caracas? —

Participante: O sea, realmente no sé cómo era la situación en aquel entonces en el interior, o sea, obviamente por ser un país súper centralizado en todo aspecto, este... vivir en Caracas era una ventaja, ¿no? yo creo que eso influyó también obviamente en el hecho de haber tenido siempre profesor, de... porque claro, viviendo en el interior, por eso digo, no conozco la situación, obviamente habían profesores en el interior, en las otras ciudades, pero todo se centraba mucho aquí y por eso los mismos profesores de aquí tenían alumnos en el interior que viajaban no sé cuántas horas para ver clase ¿sabes? Yo creo que, exacto, estar siempre y haber estado siempre en Caracas fue un factor muy importante. Pero es una cuestión de simplemente cómo funciona el país. —

Entrevistador: ¡Si! de cómo funciona el país exactamente. ¿Tuviste alguna formación adicional a la que tenías en El Sistema? ¿o tu formación fue integral en El Sistema? hablando de tu periodo en Venezuela. —

Participante: Y formación de que: ¿Intelectual? O... —

Entrevistador: Musical, musical, hablo musical... —

Participante: No, no, todo fue en El Sistema, o sea, como te dije estuve fue en el IUDEM en algún momento y ya después simplemente orquesta y clase de violín. —

Entrevistador: y otra... otra pregunta que siempre me genera mucha curiosidad: ¿tú te considerarías un egresado de El Sistema? Tú crees que en El Sistema en algún momento se decía: A bueno ya, egresé de El Sistema o como tú ves ese...

(Interrumpen risas del participante) ¿Tiene un punto final esa formación? desde tu punto de vista. —

Participante: A ver, no usaría para la palabra regresado nunca, usaría... qué palabra podría usar (risas) o sea, porque pensé en "formado" pero tampoco, o sea, parte de mi formación, creo que es como lo describiría. No puedo decir que fue mi formación completa, porque no lo fue, y no puedo decir egresado porque egresado es como... O sea, yo soy egresado de la Universidad de aquí. —

Entrevistador: claro, claro, yo te entiendo. Por otro lado "egresados" se podría ver también desde el punto de vista de que: tú saliste del sistema; obviamente. —

Participante: Si, no... eso sin duda. Es que es que influenció mucho, todavía hasta el día de hoy, o sea, antes de empezar aquí a trabajar, en la orquesta aquí, o sea, que si en la orquesta de la universidad y eso, o sea, siempre los comentarios eran, o sea, me felicitaban, en algún momento llegué a tocar de concertino y era como: "guau, qué bien lo haces" y era: "obviamente lo hago así porque tengo cualquier cantidad de años de experiencia en El Sistema, ¿sabes?" para mí es muy natural el sentarme en una orquesta y tocar, y el liderar incluso. Y yo toco como toco estando donde sea que toque, lo que sea que toco, ¿sabes? siempre, ¡siempre he sido así! ¡ya eso quedó ahí! ¿sabes? —

Entrevistador: Entonces podrías decir... o que dirías tu, dirías que El Sistema fue... o que tu formación en El Sistema fue de que... busque o que quería estudiar que el sistema fue porque tu formación del sistema fue... de hecho déjame cambiar la pregunta y formularla mejor: ¿Qué importancia le darías a tu formación dentro de El Sistema, hoy como concertino de una orquesta en Alemania y actuando profesionalmente en una orquesta de ese nivel? —

Participante: Ya, lo que pasa es que yo creo que yo lo dividiría en dos, o sea, creo que sin lugar a duda yo te diría que El Sistema fue mi formación orquestal, ¡eso sin ninguna duda lo digo! formación violinística es diferente (sonríe) —

Entrevistador: Claro, o sea, ¿tú crees que tu formación como violinista necesitaba ser complementada obligatoriamente para llegar donde estas allá? —

Participante: Oh, sin duda, sin duda alguna —

Entrevistador: Y que tú piensas... porque esa es una discusión interesante, de nuevo intento, y estoy dando todas las vueltas para no influir en la respuesta porque voy obviamente yo tengo mi opinión al respecto ¿no? y probablemente vamos a estar bastante... bastante similares en opiniones, pero, ¿que tú piensas que

faltó? o sea, o ¿dónde tú dices que sea comenzaban a ver las carencias que obligatoriamente te llevaron a decidir que necesitabas otro camino? o hoy en día incluso después de profesionalizado decir: aja, no, esta área... eso que tú me dices... en el violín sin duda El Sistema fue una buena base, pero, no hubiese podido actuar profesionalmente sin esto. —

Participante: Claro, no, es simplemente (una risa reflexiva) es que no se... y realmente no sé por qué, porque la mayoría de los profesores, por lo menos en la academia, es gente que estudió aquí afuera, y yo supongo que la formación aquí afuera... aunque seguro ha evolucionado igual, pero siempre... siempre ha sido de alto, alto nivel, pero, supongo que en Venezuela, como el nivel en general no era tan alto como aquí, aunque obviamente hay gente que tocaba muy bien, pero en general no eran tan alto, yo supongo que cuando también salía alguien que sonaba bien ¿sabes? ya era como que, coye esta persona puede tocar algo, ¿sabes? esta persona puede hacer esto. Pero el nivel de exigencia, el nivel de detalle, es otra cosa, o sea, realmente aunque yo aprendí mucho, incluso después con Luis Miguel que fue el más detallista de todos, eh.. o sea, yo llegué... todavía a veces he visto un par de vídeos míos de esa época y ¡no soporto escucharme! porque es como: cómo podía dejar pasar tanto, ¿sabes? y aquí es otra cosa y es la diferencia, y simplemente es eso, simplemente era el nivel de exigencia conmigo mismo, o sea, de... literal de para saber qué hacer, por lo menos, ahorita estaba viendo unas clases y eso, y mi profesor: "bueno vente, vamos a escuchar esto a ver cómo lo hace Janine Jansen", ¿sabes? y era como, o sea, no, no compararte, pero como que buscar ¡ese nivel! y sonar lo más posible parecido a ese nivel. —

Entrevistador: Y aprender también porque... —

Participante: ...Aprender, exacto. —

Entrevistador: Es como el artista que comienza a ver los detalles y el por qué, y aja, vamos a ver qué es lo que está haciendo ella aquí, cómo, ¡ah interesante!, comienzas a tener una comparación diferente. ¿sigues viendo clases todavía? —

Participante: Sí, de hecho, ahorita estoy haciendo el *Konzertexam* —

Entrevistador: Ah ¡genial! ¿dónde? —

Participante: En Düsseldorf, donde estudié el *Bachelor*, también con el mismo profesor (ríe) yo estoy con el... de hecho yo no terminen en Graz, porque él empezó a

dar clases en Düsseldorf, entonces yo me mudé a Alemania y terminé el *Bachelor* fue aquí.

Entrevistador: ¿Hiciste *Bachelor* y de una vez estás haciendo ahora *Konzertexam*? o ¿Hiciste *Bachelor* e hiciste algo más? —

Participante: No, de una vez *Konzertexam*, que no sabía que yo, de hecho, tenía entendido que tenía que hacer el máster, pero aparentemente no. —

Entrevistador: Si, ¡depende de la universidad!, pero genial...y ahora, en una pregunta un poco más familiar, digamos, personal: en todo este contexto, tú crees que, en otro escenario, o en otro país, en otro escenario ¿tu familia hubiese podido costear estudios musicales a ese nivel? que importas tú crees que tuvo la accesibilidad de El Sistema en (accesibilidad económica me refiero) en cuanto a tu formación como músico? —

Participante: Bueno, empezamos en el punto de que: siendo Venezuela, ubicado en Sudamérica como tal, este, no hay cultura, no había cultura musical clásica ¿sabes? eso realmente... sí había (corrige), estaba la sinfónica y seguro había algunas orquestas en el interior, pero no había cultura de música clásica, eso lo explotó el maestro Abreu con este Sistema, este... llevando, exacto, precisamente la música a otros sectores que yo jamás... si no hubiese habido El Sistema, yo no creo que yo hubiese sido violinista, honestamente, hubiese hecho otra cosa. —

Entrevistador: claro, no era como: Ay mama, quiero estudiar violín (ríe) —

Participante: ¿Cómo, de dónde? mis padres no son músicos, o sea, nunca... nadie es músico en mi familia, o sea, jamás hubiese habido como esa idea, lo dudo muchísimo, lo dudo muchísimo. Seguro que... bueno yo siempre quise estudiar medicina, seguro quizás hubiese estudiado algo de eso, no sé. —

Entrevistador: Y ahora que nombras a tus padres ¿cuál crees tú que fue el papel de tus papás en tu éxito? —

Participante: (Ríe) este... simplemente su apoyo, simplemente su apoyo. Aunque hubo una época (ríe nerviosamente) hay una época en la que mi papá, como que no estaba convencido de que yo estudiara música, que me dedicara a la música, eh... no sé, tenía miedo de que yo terminara tocando en una plaza ¿sabes? y allí, que se yo. Este... y de hecho por ellos yo intenté, apenas salí del liceo, yo intenté varias otras cosas, de hecho, yo hice el examen de admisión para estudiar medicina, aunque no quede; yo empecé a estudiar ingeniería en

telecomunicaciones, que después de, ni siquiera terminó un semestre, fue como: ¡no!; Empecé a hacer un curso de aprendiz bancario también, o sea, ellos como que me estaban buscando opciones, hasta que yo dije: "es que no, es que la música es lo que lo que mi me gusta, es lo que me llena y lo que quiero hacer" y fue cuando: "bueno, entonces si lo vas a hacer, entonces tienes que estudiarlo en la universidad" y es cuando yo empecé... —

Entrevistador: y ¿qué dicen ellos hoy en día? después que... después que tienes una carrera y que ellos pueden constatar la decisión ¿no? o lo acertado de la decisión. —

Participante: (Sonríe) bueno yo le digo a mi papá: "Bueno pá, al final por aquí eh tocado en la calle" (ríe a carcajadas) y el: "hijo no digas eso". No, ellos están obviamente súper felices, ellos dicen que siempre vieron como que mucha... si, mucha pasión por lo que yo hacía ¿sabes? esa constancia, esa disciplina de siempre estudiar, de estar allí buscando y buscando mejorar, y que incluso ya después, exacto, buscar aquí y bueno y todo lo que he vivido aquí en estos seis años, que parecen una vida entera, hasta llegar a donde estoy ahorita o sea, ellos... realmente creo que fue su apoyo, en no... en desde ese momento en que dije que era lo que quería hacer, fue su apoyo incondicional, fue realmente estar allí y sí, yo creo que eso fue muy importante. Aunque ellos no saben nada de música iban a los conciertos y "hay que bonito" y yo: "¡Ay! eso salió horrible" ¿sabes? pero ellos felices de que yo estuviera haciendo algo que realmente me gustara. —

Entrevistador: Claro, ah [...] y ¿hay alguna otra cosa que te gustaría añadir de esa experiencia de formación violinística, que quizás no haya tocado? o que tu dices: ¡mira! yo creo que esto es importante y creo que sería valioso mencionarlo, ¿algo que se te ocurra? —

Participante: Si, yo creo que algo... hay dos cosas, digamos que... que hubiese... hubiese ayudado mucho también, mucho más, pero que lastimosamente no era... aunque los últimos años un poco mejor, pero igual... lo que es música de cámara. El aspecto de música de cámara no era muy... como que no tenía mucha posición ¿no? por lo menos en los años yo estuve ahí. Después ya si, venían cuartetos y eso, pero como siempre la importancia era la orquesta, la música de cámara siempre estuvo como que en otro plano. Que yo creo que es uno de los puntos, ya aparte de como violinista, como músico, que te deja mucho, que te enseña realmente mucho, el hacer música de cámara y

especialmente música de cámara con piano, que lastimosamente en Venezuela, pianista ¡no hay! son demasiado pocos los que hay y buenos te puedo mencionar uno ¿sabes? entonces, esa esa otra formación violinística de lo que son Sonatas, que también es otro mundo, es otro mundo y recuerdo que eso me marcó una vez que vine aquí justamente con Lila ¿tu si sabes quien es Lila no? —

Entrevistador: Claro, claro... —

Participante: Que nos vinimos y nos lanzamos para la *Krönberg Academie* (risas) en... no me acuerdo, creo que fue el 2009 o... no, 2012, algo así, no recuerdo, este... gracias a Dios el sistema cubrió todo (ríe) pero eso era llegar aquí, audicionar aquí y ver si te agarran ¿no? con Zakhar Bron, Chumachenco, o sea, tu sabes. Obviamente nadie nos agarró y eso, pero bueno, estuvimos viendo las clases y eso, y todo el mundo estaba tocando sonatas, era raro que alguien tocara un concierto, que en Venezuela era: concierto, concierto, concierto o pieza corta, y era como: ¡Que brutal todo este mundo de sonatas! ¿sabes? o sea, y recuerdo que nos compramos cualquier cantidad de sonatas, las partituras y todo, o sea... —

Entrevistador: Para no encontrar pianista después para tocar (ríen a carcajadas) —

Participante: (Entre risas) Si, para después no hacer nada porque bueno... pero eso fue un punto que aquí es que le empecé a sacar provecho y ¡me encanta! creo que es lo que más me gusta, incluso más... o sea, he tenido una que otra oportunidad de tocar con orquesta, que siempre lo voy a amar, pero tocar con piano es otra cosa, sonatas son otra cosa. —

Entrevistador: Claro, genial... genial, porque es totalmente cierto, yo lo veo también en mi experiencia es lo mismo, yo recuerdo en mi primera clase el maestro llega y me dice: mira "trae una lista de todo tu repertorio, de todo lo que has tocado y todo lo que tienes preparado hasta ahora" yo llegué con mi listica de repertorio, y el: "No puede ser que tu no has hecho sonatas, has hecho una o dos sonatas en tu vida, ¿qué has estado haciendo con tu tiempo?" (ambos ríen a carcajadas) "mira, este va a ser tu repertorio" y recuerdo que eran unas 5 o 6 sonatas solamente en los primeros dos años, y así: hacer Schubert, Schumann, eh, Brahms, todas las sonatas de Brahms, todas las sonatas... sabes, Beethoven, todo o sea, aquí, (golpeando en las manos) Pam, Pam, Pam, "¡Vamos! tienes que empezar a ser proficiente en ese lenguaje" que es un

lenguaje diferente y es un lenguaje que musicalmente es el que te va a formar ¿no? el que te va a formar más ¿no? pero si, concuerdo totalmente contigo en ese punto. Y bueno, para cerrar aquí porque yo creo que ya estamos sobre la hora, dejar registrado ¿cuántos años tienes? ya me dijiste que eras de Caracas y ¿cuántos años de experiencia ya tienes un instrumento? —

Participante: Bueno ya ahorita... bueno, en abril son 32 pero todavía son 31 (ríe) este... ¡wow!... Bueno, ya son casi, exacto, unos 22 años casi tocando violín —

Entrevistador: Comenzaste entonces a los 8 —

Participante: A los 8, exacto, son casi 22 años —

Entrevistador: No, son más, son 23 años, 23 años ya, casi 24 años. —

Participante: ¡Exacto! (con cara de sorpresa) Wow! (ríe a carcajadas) —

Entrevistador: No, yo digo lo mismo, yo comencé a los 6 y tengo ahorita 34. cumplí ahorita, o sea, que si, son unos 28 años. —

Participante: ¡Wow! (ríe) —

Entrevistador: Hermano qué alegría, gracias por este tiempo, por esta horita que... —

Participante: ¡Seguro!, ¿Seguro que no tienes más preguntas? que no tengo problema en responder. —

Entrevistador: Bueno, yo creo que cubrimos así los puntos principales...

C. Entrevista Participante 3 (P3)

Entrevistador: Quiero comenzar con una pregunta y quiero que comencemos la entrevista aquí con esta pregunta, que es: ¿Cómo describirías tu información violinística dentro de El Sistema, o sea, en tu experiencia, en tus palabras ¿Cómo podrías describir tu formación violinista? las cosas que fueron importantes, y todo, cuéntenos un poquito —

Participante: Yo... por la formación integral que he tenido hasta el día de hoy me doy cuenta de que... me doy cuenta hoy que mi información violinística fue enfocada en la orquesta y que eso puede parecer... se puede dar por sentado, pero, la formación integral de un violinista que llega una orquesta después de un sistema académico tradicional no es algo que tenga poco valor. Eso lo noto porque en Venezuela obviamente dentro de El Sistema uno crece a través de lo que se llaman seccionales, talleres, donde uno estudio enfocado en cómo resolver un pasaje de orquesta, en como estudiarse un cambio de posición y yo puedo experimentar hoy en día en mi formación violinística, que obviamente se ha integrado con con la formación tradicional de una Universidad, de un conservatorio europeo... puedo ver que tengo... me siento muy cómodo tocando en una Orquesta porque me siento capaz de poder resolver problemas fácilmente, de poder adaptarme a las dinámicas que uno se encuentra dentro de una orquesta. ¿Cómo lo describiría? Lo describiría como una formación que me da un... una *marcia in più* (risas) [Del italiano: "toque especial"] me da una... la capacidad de sentirme más cómodo dentro del contexto orquestal. —

Entrevistador: Y como fue... ahora, digamos que yendo a un lado de lo que es la formación, ¿Cómo fue tu experiencia? o sea, cómo conseguirías poner en palabras esa experiencia, o sea, ¿Cómo comenzó? ¿Cuándo comenzó? ¿Cómo fue el proceso hasta llegar hasta donde estás hoy? —

Participante: Claro... eh, bueno, yo creo que como mucho de nosotros, en algún momento nuestros papás... yo creo que la carrera de un músico generalmente no la decidimos nosotros, porque se comienza desde muy temprano y por ende, los padres tienen una gran responsabilidad porque aja, son los que te llevan, te inscriben, y bueno y a mi mamá le gustaba... le gustaba mucho cantar y la música y desde muy pequeño me empezó a llevar a lo que era un

conservatorio y funcionaba El Sistema de orquestas. La primera vez que uno ve una orquesta, el montón de niñitos tocando, eso para uno es muy motivante y bueno, yo creo que esa fue mi primera experiencia, mi primer choque, el sentirse motivado a estar, al confrontarse o al estar expuesto a lo que otros niños están haciendo, de tu edad, y bueno, yo creo que también estuvo en varias etapas: Yo creo que esa es la primera etapa, el primer choque es como: enamorarse de la música, de lo que empieza a ser una familia... y así lo fue porque hasta el día, con mucho de los de los que crecimos dentro de la orquesta somos grandes amigos y... pero después, yo debo decir que hubo también otra etapa, que El Sistema de Orquesta funciona a través de selecciones, ellos... se hacen audiciones para hacer unas elecciones con un... con el objetivo de profundizar, eh... de desarrollar aún más la formación orquestal con los niños que están más motivados y que obviamente producen resultados que los califican para esa selección. Y yo creo que eso empezó a marcar un antes y un después, me recuerdo en el 2004 que conocí a Claudio Abbado en una... en un encuentro Nacional de Orquestas, habíamos muchísimos, pero fue una de las primeras selecciones a las que califiqué y... ya eso marcó un antes y después, ya eso me hizo experimentar lo que significa hacer música, esa sensación indescriptible de tocar repertorio de Shostakovich, o repertorio de altísimo nivel, que hasta el día de hoy no sé cómo lo tocaba en ese entonces, pero era el hecho de estar en comunidad, de sentirse que estábamos todos con un único objetivo y la sensación, lo que uno experimenta, la gratificación de que... yo siempre lo digo hoy a la gente que con la que tengo la posibilidad de formar o de ayudar, que "un niño sabe cuándo está haciendo algo bien o cuando está haciendo algo excelente" y yo creo que éramos todos conscientes de que era excelente lo que estamos haciendo, y eso nos llenaba de una motivación muy grande.—

Entrevistador: Y este... —

Participante: (Interrumpe) yo creo que ese...—

Entrevistador: Perdón, perdón (haciendo señal para que el participante continúe su exposición) —

Participante: Ese fue el primer... una de las primeras veces que marcó un antes y un después. —

Entrevistador: Y este encuentro con Abbado fue... fue ¿donde? —

Participante: este encuentro fue en Caracas, porque se hizo una selección nacional para recibirlo, si no recuerdo mal era una de las que él venía a Venezuela, y bueno, se hizo una súper Orquesta para recibirlo y al final el dirigió... eh, no me recuerdo ahorita, si era la Festiva de Shostakovich —

Entrevistador: Y el resto... entonces, me dijiste que esa selección fue en Caracas, ¿tú eras de Caracas o eras de otro lugar del país? —

Participante: yo fui formado en Maracaibo, eh... bajo la dirección, digamos, quien me forma como músico de orquesta, yo tengo que agradecerle al maestro Ruben Cova, y... bueno, mientras vivía en Maracaibo, obviamente, ese tipo de selecciones se hacían a nivel nacional, digamos, esas selecciones importantes. Dentro de las ciudades habían también unas selecciones regionales, que de hecho, formé parte dentro de una orquesta regional, fui principal de los segundos violines por un periodo largo también; Y bueno, pasó más de una vez, porque esa fue, digamos, la que marcó el antes y el después, pero, eso es como lo que te llena el tanque de motivación, que yo lo diría que es como el combustible para un niño, que con el tanque de motivación lleno el niño empieza a apuntar, a definir cuáles son sus prioridades y su... y sus deseos, entonces, ocurrió más de una vez, en el 2008, después también, hubo una selección de lo que era la nacional infantil de ese entonces, 2007-2008, y tuve la oportunidad de ser dirigido por Simon Rattle, y bueno, y la experiencia... la experiencia era siempre la misma, pero cada vez... ese encuentro también fue en Caracas y obviamente cuando estos encuentros se hacían, después uno iba al núcleo de procedencia a seguir su formación. —

Entrevistador: Claro, e interesante, porque ¿qué edad tenías? o sea, hasta ahora me has hablado de dos grandes hitos ¿no? en tu formación, vamos a llamarlo "hitos", vamos a llamarlos dos grandes momentos que estás viendo que marcaron tu formación, pero ¿qué edad tenías cuando comenzaste a recibir clase de violín? y ¿qué edad tenías cuando comenzaste a participar en esos eventos? —

Participante: Si bueno, cuando digo que no sé cómo tocaba, sobre todo en ese primer encuentro en el 2004, es porque yo habría comenzado a tocar violín en el 2000 yo creo... —

Entrevistador: Año 2000 mas o menos, o sea, tenias 4 años con el instrumento. —

Participante: ¡Mas o menos! o sea yo habría tenido unos 12... pocos años de edad cuando fui a ese primer encuentro (risas) a tocar (obertura) Festiva de Shostakovich (Ríe) en los primeros violines me recuerdo. —

Entrevistador: Entonces comenzaste a los a los ¿que? a los 8 años comenzaste el violín. —

Participante: 8 años más o menos. —

Entrevistador: Y ¿cuál era la experiencia de estar tocando con junto a uno de los directores más reconocidos del planeta, o dos de los directores más reconocidos del planeta? creo que Abbado en ese momento incluso era todavía considerado de los mejores, de los Tops del mundo, ¿Y cómo fue esa experiencia de tener contacto con maestro así? y ¿la preparación? me interesa mucho esa parte de la preparación, porque me hablaste una selección nacional, eso quiere decir... que habían llamado personas de todo el país me imagino, y entonces, esa selección nacional: ¿Cómo fue la preparación de esa Orquesta para tocar para Abbado o para tocar con Abbado? ¿cuánto tiempo fue? ¿Cómo fueron los ensayos? —

Participante: es muy interesantes porque obviamente, para un músico que vive dentro del contexto de El Sistema, es normal, tanto para una audición de una orquesta, esforzarse mucho para superarla, porque el nivel competitivo es muy alto, pero superada la audición, a diferencia del digamos del sistema en el que me encuentro ahora por ejemplo, donde al superar la audición normalmente uno va y hace un encuentro de unos días, digamos en el sistema normal, pero en Venezuela, nosotros después de una audición éramos seleccionados a encerrarnos en algún hotel en Caracas o en algún otro lugar del país, y eran ensayos desde la mañana hasta las mil... (risas) ese era el termino que usábamos... y hasta que saliera. Y la formación era ir y hacer lo que nosotros llamamos "talleres de fila" que es... cada sección de la orquesta: los primeros violines, los segundos... con algún formador o más de uno, porque me recuerdo que cuando vino Rattle la fila era muy grande, éramos 100 violines entre primeros y segundos, si recuerdo bien, y entonces tenían que dividirnos... la fila de los primeros violines la tenían que dividir en dos y teníamos dos formadores por cada parte de la fila, o sea, eran cuatro responsables. Y era poner digitaciones, poner arcadas y trabajar pasaje, uno por uno, se comenzaban a trabajar los pasajes difíciles, eh... volvían a hacer

audiciones durante... durante este periodo... un nivel de exigencia muy alto, pero de mucha satisfacción. Además, habían ensayos generales, seccionales de cuerdas y digamos que mientras más se acercaba el día en el que quizás llegaba el maestro, se empezaban a hacer ejecuciones... podía venir quizás Gustavo en los últimos ensayos (Gustavo Dudamel) a terminar, digamos, a concretar la última etapa de formación. Pero estamos hablando de que podía pasar... bueno en mi caso, pudo haber pasado más de una semana de trabajo, desde muy temprano en la mañana hasta muy tarde en la noche, encerrados en un solo lugar, comíamos juntos, dormíamos juntos, cada quien en una habitación en un hotel, y bueno... —

Entrevistador: y tú te acuerdas ¿cómo era el programa más o menos? ¿Cómo era un día de preparación de una orquesta de ese perfil? o sea, comenzaba a qué hora, a qué hora desayunaba, tenían ensayo, iban a un ensayo general... —

Participante: Creo que ya, 7 o 7:30 uno ya podía empezar el desayuno, y creo que ya 8:30 o 9:00 más tardar 9, ya uno comenzaba su taller (risas) —

Entrevistador: ¿Empezaba el día con taller de fila? —

Participante: Normalmente taller de fila, al menos que fueran ya los últimos días... Su taller de fila, eso por lo general podía ser solo en la mañana o también la tarde y se cerraba al final del día con un seccional o con seccional y ensayo general. Yo creo que ese era el formato tradicional, digamos. —

Entrevistador: ¿Hasta qué hora eran los ensayos más o menos? —

Participante: Si eran los primeros días, ponle que como hasta la... se hacía una pausa en el almuerzo 12:30 a 1 y podíamos agarrar 2 y media - 3, hasta las 6 y después... si eran los primeros (días) era taller y taller; y después seccional, después de las 6 hasta la hasta las mil... que bueno uno le llamaba a "mil" porque podía llegar a las 11:00 11:30, en los últimos días 12, y una que otra vez superamos esos horarios (risas) no me recuerdo (riendo) —

Entrevistador: Y ¿cómo era para ti, un niño de 12 años ese tipo de ritmo? porque es un ritmo fuerte, pero ¿cómo lo sentías tú? Y cómo tú cuentas o ¿cómo tú verías los resultados después? —

Participante: Hay que ser muy inteligente para poder explicar algo difícil de explicar, que es la motivación a la que un niño, en ese nivel de exigencia, está expuesto; porque yo creo que todos, todos lo que formábamos parte de estas selecciones, estábamos convencidos de un... de lo grande que es la música y del nivel de

excelencia estábamos queriendo tocar y... como decía antes: cuando un niño está lleno su tanque de combustible, que es la motivación... para mí era: yo estaba en el mejor lugar del mundo, o sea yo me sentía... ¡Guau! por qué no podía vivir así todo el tiempo (risas) con todos esos maestros, con todas... además era gente que tenía mucha experiencia, que quizás uno no tenía la oportunidad el 100% de las veces a tener ese contacto cotidiano con tantos maestros, porque sí ahorita te mencioné ese caso, que habían cuatro formadores solo para la fila de los primeros violines, te puedes imaginar la cantidad de maestros que habían para toda la orquesta, más los directores; entonces... más el maestro (Abreu), que quizás se acercaba, escuchaba los ensayos y daba sus indicaciones. Entonces uno está expuesto a un gran nivel de información de un altísimo nivel, del más alto que se pueda, del que teníamos al menos a disposición en Venezuela, todo concentrado en un objetivo: en lograr tocar un repertorio del nivel más alto posible, no importa el nivel uno tuviera, obviamente para eso servían las selecciones, para hubiera un nivel base, pero... yo toqué mucho repertorio que era superior al nivel del técnico que yo podía en ese entonces. ¿Cómo lo hicimos? esa es la magia del sistema (risas) ¡se lograba! ¡se hacía! —

Entrevistador: Increíble... increíble esa experiencia... pero quiero volver un paso atrás, porque por lo que me cuentas esa experiencia entonces fue una experiencia que te selló, digamos, que te marcó y que marcó tu formación dentro de El Sistema ¿no? pero ¿cómo fueron tus inicios como tal? tu comenzaste, me dijiste, en un conservatorio; Pero ¿comenzaste dentro de El Sistema? ¿el conservatorio era de El Sistema? veías clases con profesores de El Sistema o con... ¿Cómo fue ese inicio? —

Participante: Sí yo creo que... yo crecí, como te decía, en Maracaibo, y... Maracaibo estaba viviendo una transición, yo me recuerdo muy bien que en ese entonces había ya un núcleo en Maracaibo, que era el núcleo del Centro de Educación Musical Popular, Santa Rosa, que quedaba en un sector a la periferia de la ciudad y me recuerdo que mi mamá me inscribió en el conservatorio porque había la formación académica tradicional con el solfeo y... y bueno la formación tradicional; y mi mamá me llevaba al centro educación musical popular porque me decía: "allí los hacen tocar desde que..." "así no sepan hacer nada los hacen tocar" entonces, eh... yo creo que mis inicios fueron un

poco híbridos, además de que la misma ciudad ya estaba viviendo una transición, porque pocos años después ya... bueno, en el interior del conservatorio había una orquesta infantil y una orquesta juvenil... pero pocos años después llega... para ser exacto habrán pasado dos o tres años, quizás dos, desde que yo comencé mis estudios de violín, que llega al maestro Rubén Cova a... digamos a consolidar a través de una selección regional, casualmente, el proyecto de El Sistema, entonces yo comencé viendo mi clase con profesores tradicionales del conservatorio, contemporáneamente con una formación, sin embargo, orquestal en este otro núcleo, que ya era digamos uno de los núcleos pioneros de El Sistema (en la ciudad de Maracaibo). Me recuerdo que, en el inicio, incluso, había mucho debate. Porque habían profesores que no recomendaban... todavía no había un trabajo de convencer inclusive al sistema tradicional de la validez del programa de El Sistema y nada, después... bueno, después llegó el maestro Rubén y nada, se comenzó un trabajo de seccionales, de talleres, como... digamos, le dio el sello característico de El Sistema. —

Entrevistador: Y... ¿tu viste clase con quién? o sea, digamos, comenzaste en el conservatorio que el conservatorio era una institución que no era directamente El Sistema, pero tenía, pero tenía que ver porque tenía Orquestas que pertenecían a El Sistema y comenzaste dentro del centro de Educación Popular en Santa Rosa que me cuentas que era entonces un núcleo del sistema, ¿Ese sí era un núcleo como tal de El Sistema establecido? —

Participante: Sí, sí...el Centro de Educación Popular de Santa Rosa era un núcleo, de hecho, allí yo tenía mi profesor de violín y tenía unos ensayos con otros profesores y yo tocaba desde... nos enseñaban en la orquesta, a pesar de que este centro tenía ... [ininteligible] me puso un profesor de violín que tocaba viola, pero, fue mi profesor. Y bueno allí yo tocaba en la orquesta, como es en El Sistema, tocar notas largas, blancas, redondas, negras y corcheas, todo junto; arriba y abajo... —

Entrevistador: y esa formación era... esas clases que me cuentas ¿eran clases colectivas o clases individuales? —

Participante: Eran absolutamente colectivas y sobre todo de mucha imitación —

Entrevistador: ¿Cuánto tiempo tuviste clase? O sea, ¿tú comenzaste a ver clases colectivas de violín al principio? o sea, ¿no veías clases individuales? —

- Participante:* Como te decía, como fue híbrida en este centro de Santa Rosa eran colectivas, colectivas; y en el conservatorio veía mis clases individuales. —
- Entrevistador:* ¿Y ahí tenías un otro profesor? —
- Participante:* Con otro profesor ¡sí! además que ese no era El Sistema y tenía todo un plan de estudio tradicional, tenía un pénsum. —
- Entrevistador:* Entonces si... si entonces allí fue... tu formación, digamos, teórica, ¿se dio en ese conservatorio? —
- Participante:* ¡Si! en el conservatorio yo tuve mi información teórica se podría decir, con un pénsum tradicional de que tenía que ver en cada año, contenido del material, de solfeo, incluso allí vi historia de la música, armonía, digamos, las materias tradicionales.
- Y que en El Sistema la experiencia que tuve en cambio en Santa Rosa era todo dentro de la orquesta, el aprender a leer, el saber por qué una redonda era una redonda y duraba, en ese tiempo pensaba que duraba 4 tiempos, y toda esa información fundamental se veía dentro de la orquesta. —
- Entrevistador:* Era una formación más empírica entonces, dentro de Santa Rosa, era más por la experiencia que... —
- Participante:* ¡Si! era más empírica, era más empírica. Y era... al menos en el inicio, de mucha imitación. De imitar lo que el maestro hacía o lo que los compañeritos más grandes hacían, porque eso es otro factor muy común de... uno normalmente estaba sentado al lado de alguien un poquito más grande, que sabía dónde meter los dedos y uno miraba a los dedos y lo imitaba (risas) —
- Entrevistador:* Entonces esas clases teóricas no... no eran parte de El Sistema, o sea, tu formación digamos de... lectura, lectoescritura musical; no fue una cosa que tú recibiste dentro de El Sistema, sino que te alimentabas también de ese pénsum tradicional del conservatorio, por lo que entiendo. —
- Participante:* Si, exactamente. —
- Entrevistador:* Y ¿qué importancia entonces le darías también a esa formación adicional dentro de tu formación integral como músico? —
- Participante:* Obviamente ¡fundamental! sobre todo en el futuro me di cuenta que para poder ingresar en un sistema educativo tradicional uno necesita tener ciertas basa, y bueno, y el conocimiento teórico, el solfeo; armónico, creo que

obviamente es fundamental y enriqueció mucho mi formación de El Sistema sin duda. —

Entrevistador: Muy muy interesante, y tengo una pregunta interesante, no sé si hacerla ahora o hacerla más adelante, pero... la voy a hacer ahora, y tiene que ver con El Sistema en el interior, porque cuando escucho los testimonios de muchos de los de los integrantes y ex integrantes de El Sistema, la mayoría de ellos hoy están fuera del país, todos, o la mayoría de ellos pertenecen a... o pertenecieron a proyectos dentro de Caracas, que es la capital, porque Venezuela sabemos que es un país que es bastante centralizado, pero ¿qué significó pertenecer a El Sistema en el interior del país? como tú crees que eso cambió, o te dio más o menos oportunidades, como eso... ¿qué piensas de esa experiencia de haber perteneció al sistema fuera de Caracas? y también preguntar si tu en algún momento paraste en Caracas, o sea, sí... porque tú durante el principio de la entrevista me hablaste que estuviste en Maracaibo por un tiempo... después ¿qué pasó? ¿tú fuiste a Caracas a estudiar? Cuéntame un poquito de ese proceso. —

Participante: Sí, sí, de hecho, no... creo que es un hecho que la formación en El Sistema se centraliza inclusive en Caracas, o sea, este hecho de que haya incluso selecciones es inclusive un filtro que digamos va a parar... es como una pirámide que va a parar a Caracas...

Es importante decirlo para quien no lo sepa obviamente... entonces, en el interior (del país) tenemos una formación que, en nuestro caso, Maracaibo quiso tener una orquesta que fuera un referente, de digamos... del nivel que podían alcanzar los núcleos del interior del país... y bueno eso tenía parte de la gestión autónoma que manejó nuestro director regional, digamos; pero, muchos de mis compañeros mientras íbamos creciendo se mudaron a Caracas, en el 2008 yo tuve la posibilidad, digamos... porque entré a la nacional infantil y la mayoría de mis compañeros fueron los que terminaron siendo después la Teresa Carreño, la mayoría de mis compañeros de esa orquesta terminaron siendo la Orquesta Teresa Carreño, que fue una de las orquestas pilares juveniles de El Sistema en Caracas, y yo en ese periodo entre al IUDEM, que era un... digamos, una universidad de formación musical tradicional, diría la que ofrecía una formación de más alto nivel en Venezuela (Hablamos de niveles académicos)... entonces... yo recuerdo que tomé la

decisión, por decisiones personales, por circunstancias e incluso gustos e intereses, de que yo no quería ir a Caracas y quise continuar mi formación en Maracaibo. En ese periodo... hoy en día entiendo que también motivado a la gran maquinaria que había creado El Sistema de profesores y de formadores que se requerían para ese gran camión de gente que se estaba formando, ofrecía oportunidades de trabajo gente que quizás tuvo una formación fuera del país y veía en Venezuela la posibilidad de ejercer su profesión; entonces en Maracaibo tuvimos, en esa generación, la posibilidad de ver clases con maestros que fueron formados en Europa. Y... eso enriqueció muchísimo también mi formación; entonces, decidí quedarme Maracaibo formándome con esta escuela de venezolanos que habían regresado a trabajar su profesión con la música... —

Entrevistador: Quienes fueron tus profesores entonces, en esta escuela, ¿quien era tu profesor de violín?, quienes fueron... —

Participante: Yo tendría que evidenciar dos maestros que fueron los que me marcaron importantes momentos en mi vida, en ese periodo cuando tenía como 15 años fue Pedro Moya y cuando tenía como 20-21 años fue Simón Gollo, casualmente ambos venían de Suiza, y bueno, vieron en Venezuela la posibilidad de poder trabajar y creían en su país... —

Entrevistador: ¿Todo esto dentro de El Sistema? o sea era El Sistema que... —

Participante: Todo esto dentro de El Sistema, porque El Sistema no solamente formaba músicos sino, por formar músicos, requería de un staff de trabajadores de más alto nivel cada vez, entonces ofrecía la posibilidad de trabajo, de trabajo para este tipo de docentes, o sea, yo en Venezuela me quedé en Maracaibo ¡queriendo ser formado por esos profesores! de hecho el último maestro que tuve, que fue Simón Gollo, siempre dentro de El Sistema, el organizaba un festival en Maracaibo en el verano y organizaba de los festivales en Mérida... siempre dentro de El Sistema, porque a él le habían dado una cátedra en Mérida. E inclusive viví un periodo en Mérida y en ese periodo fui concertino de la de la Orquesta Regional de Mérida que dirigía Jesús Pérez... siguiendo mi formación; yo quería absorber lo más posible de la escuela de Simón Gollo que a su vez vino de la escuela Tibor Varga en Suiza y me parecía muy válida e interesante. —

Entrevistador: Ahora, estamos hablando ya de tu formación violinística... ¿qué importancia o influencia tú ves de la de La Academia Latinoamericana de violín? ¿pertenece eso a la Academia Latinoamericana de Violín? o era un proyecto aparte regional. porque por lo que por lo que me cuentas había entonces cierta autonomía, pero seguía siendo parte de El Sistema. —

Participante: Sí, yo creo que... como lo veo actualmente... obviamente cuando tú necesitas formar tantas personas, se crea las posibilidades de desarrollar proyectos autónomos... eh... digamos que oficialmente nosotros formábamos parte de la Academia Latinoamericana de Violín, de hecho participé en varios cursos de verano en *Mucuratay*, que para todos los violinistas venezolanos forma parte de un de un icono (ríe) en su crecimiento violinístico, pero en Maracaibo existía un proyecto que... de hecho, dirigido por mi maestro Simón Gollo, de violín, que la versión marabina no era parte de El Sistema y la versión andina en Mérida era parte de El Sistema... —

Entrevistador: ¿Estás hablando de la cátedra o del festival? —

Participante: Del Festival Nuevo Mundo, que en Mérida ahorita no me recuerdo como se llamaba... pero era un festival que bueno, que mi maestro comenzó muy joven y tenía ya una trayectoria cultural cuando yo tenía ya la edad para poder participar en orquestal y tal, y eso enriqueció mucho mi formación porque tenía un corte camerístico y que sin duda la base la base de un buen músico de orquesta tiene también mucho que ver con su capacidad de escuchar y de interactuar que encontramos en la música de cámara... y yo considero también que eso contribuyó muchísimo a mi a mi formación como violinista y como músico de orquesta. —

Entrevistador: Entonces hasta cierto punto tu no percibes tanta influencia de la Academia Latinoamericana de violín tradicional que es digamos, la escuela del maestro José Francisco y todo eso, sino más influencia de esta nueva generación que estaba llegando a Maracaibo y que venía de... del exterior, de Suiza y todo eso... —

Participante: Sí, Maracaibo es una ciudad una ciudad que geográficamente queda bastante distante de la capital y yo creo que eso favoreció por un lado al que creciera este tipo de proyecto autónomos, que sin duda tenían contacto con El Sistema, porque los músicos éramos todos de El Sistema, pero por otro lado limitaba el hecho de que tuviéramos contacto con la escuela latinoamericana, la

escuela tradicional... digamos un contacto constante, porque si uno necesitaba tener un contacto directo con esa escuela, había el maestro que viajaba esporádicamente a nuestra ciudad desde la capital o desde el centro del país, viajaban esporádicamente a la ciudad, y bueno, era limitante porque: o tu viajabas a Caracas o esperabas que el maestro viajara a tu ciudad una vez... cuando te iba bien, una vez al mes. Entonces, yo creo que esa limitante provocó como solución, que había un gran terreno donde poder trabajar para esta nueva generación de maestros que llegaron de Europa, y bueno, yo fui parte de esa generación que fue formada por esa... por estos jóvenes maestros. —

Entrevistador: Y... tocaste dos puntos que me parecen interesantes y que quisiera profundizar un poquito más, voy a retomar el primero que fue al principio de la conversa... de la entrevista, que fue sobre las clases individuales; y el segundo acerca de la música de cámara. Las clases individuales ¿Qué importancia... o cómo describes la importancia de las clases individuales en tu experiencia? Tú crees que fue... ¿paraste de ver clase en algún momento? o ¿siempre tuviste clases individuales? como tú crees que eso... en tu experiencia, influyó o no influyó... —

Participante: Para entender mejor la pregunta: "¿qué influencia tuvo las clases individuales en mi formación? o como...—

Entrevistador: ¡Si! el haber tenido clases individuales, porque me cuentas que dentro del proyecto del núcleo, la mayoría de las clases eran colectivas, pero que tú adicionalmente estabas viendo clase individuales... ¿qué peso tú piensas que tuvieron esas clases individuales en tu formación? Tú crees que hizo alguna diferencia ¿o no? —

Participante: bueno cuando uno está creciendo dentro de El Sistema, obviamente el mayor fuerte es la formación colectiva lo que te crea una formación bastante empírica desde el punto de vista técnico, entonces la clase individual es fundamental en el momento en el que toda esa formación muy empírica de los elementos básicos del violín, vienen traducidos a una información concreta, obviamente viví varias etapas, porque uno tiene distintos maestros mientras va creciendo y digamos que la última etapa fue reveladora porque obviamente yo llegué con... el haber crecido con poca dirección desde el punto de vista al técnico-violinístico, en la formación orquestal e incluso

individual porque... fue así... hizo que en algún momento yo tuviera que reevaluar muchas cosas de mi formación violinística, hablando en la clase individual, y de mi formación técnica sobre todo. —

Entrevistador: entonces tú crees que al principio ¿tuvo una importancia a tu clase individuales sobre todo cuando comenzaste a crecer y comenzaste a entender otro...? —

Participante: Sí, yo creo que hay que también poner todo en contexto porque: 1) el hecho de que estábamos en Maracaibo, 2) el período histórico en el que yo crecí porque yo recuerdo que ya las últimas generaciones de los niños formados en El Sistema tenían una... los niños cuando ya yo era adulto, tenían desde la base una mejor información, porque se había optimizado el modo de enseñar incluso en las clases grupales e incluso en la calidad de los maestros que éramos muchos más porque, o sea, éramos ya las nuevas generaciones que estamos enseñando a los niños más pequeños. Entonces metiendo todo en su contexto, yo creo que obviamente no vivimos en un... no crecí... El Sistema no era no era un ecosistema rígido con ya todo completamente formado, sino que mientras íbamos creciendo él también fue evolucionando. Entonces poco a poco, las nuevas generaciones tuvieron la oportunidad de tener una mejor formación que yo no tuve en mi época y en mi ciudad. Entonces, yo me siento muy afortunado de haber coincidido con esa generación de maestros que llegaron de Europa porque en esa carencia que sin duda tenía mi ciudad, por lo que ya hablamos de la distancia geográfica y todo, esa carencia fue suplida por esos nuevos maestros que empezaron a trabajar desde las bases y en mi caso fue fundamental, yo creo que quizás en Caracas hubiera podido ser distinta la historia, por el tipo de maestros que hubieran allá, hubiera sido distinta en muchos aspectos, pero en Maracaibo fue fundamental esta posibilidad que El Sistema daba a que sus alumnos fueron formados también por el tipo de maestros que yo tuve. —

Entrevistador: Súper interesante, porque tu allí tocas un punto importante que me gustaría seguir preguntando, que es eso de El Sistema como estructura, como método... ¿tú definirías El Sistema como un método? o ¿tú piensas que hay alguna mejor palabra para eso? —

Participante: Eso es una es una lucha porque donde vivo actualmente se comparte como si fuera un método y la verdad es que no cumple, desde mi punto de vista, todos

los elementos para llamarlo así... yo lo llamaría una experiencia, yo lo llamaría una experiencia, porque además sin duda tiene sus principios, sus principios casi innegociables y es el hecho de la colectividad y del aprender haciendo, pero están en constante evolución y considero que... (en constante) adaptación inclusive al contexto. En mi ciudad lo vivimos, fue necesario que El Sistema se adaptara a nuestro contexto porque era... ¡fue necesario, fue necesario! Entonces no lo llamaría "un método" me permitiría llamarlo una "experiencia" no sé si es el término que lo define mejor, pero es una experiencia de formación musical. Y eso no quita que sea de un altísimo nivel.

—
Entrevistador: Claro, eso no quita que pueda ser de un alto nivel... Y yo sé que viendo tu currículum y tu experiencia yo sé que llegaste a ser director de un proyecto social en Italia ¿no? en el sur de Italia, y que ahora tocas con algunas orquestas, entre esas tocas con la Orquesta de Palermo; Cómo tú crees... y quiero dividir esa pregunta en dos partes, la primera de ¿cómo tú aplicaste esa experiencia de El Sistema en ese proyecto social que estuviste dirigiendo? ese proyecto musical-social que estuviste dirigiendo en Italia, y la segunda sería: ¿Cómo tu vistes que tu experiencia de esa formación orquestal desde temprana edad, te favoreció, o no, en tu en tu experiencia orquesta profesional ahora? —

Participante: Sí, eh... como director de un proyecto en el sur de Italia, bueno, el hecho de haber crecido por muchos años tocando en orquesta, yo creo que inclusive cualquier músico de orquesta, de cualquier orquesta del mundo, que tenga muchos años tocando en una orquesta, sabrá que uno desarrolla modos de poder resolver problemas, de cómo trabajar de... se adquiere una experiencia que el único modo de adquirirla es viviéndolo, y yo en Italia tuve la oportunidad de conocer quién es mi maestro hasta... hasta Julio lo va a ser, que terminó mi master, mi grado de maestría en violín, él es un concertino de una orquesta de la región y tiene muchísimos años tocando en la orquesta y tiene esa experiencia de cómo resolver problemas, entonces ¿cómo se aplica eso a la hora de ser un director? bueno, hay otros elementos que no sé si están incluidos en tu pregunta, que son los elementos organizativos... que yo agradezco a El Sistema, porque hasta eso es importante para ser un director de un núcleo, yo estuve en mi último periodo en Venezuela, se me dio la

oportunidad de ser formado en la dirección, y yo me imaginaba viendo clases ¿sabes? de funciona la mano y no se qué más, y mi primera clase fue que mi maestro me puso 2da de Mahler en las manos (risas) ya yo lo había tocado, pero el me decía: "La próxima semana, el sábado, es el ensayo" (risas). Y yo habré dormido en una semana 8 horas... (Risas) yo no dormía, me acostaba a las 12 y me paraba a las 3 de la mañana a estudiar, a estudiar, a estudiar. Y cuando iba con el, me sentaba en su oficina y yo veía que agarraba el teléfono y llamaba: "Fulanito, los talleres, que no sé qué, que no se cuándo" y agarraba para acá, y aja... me preguntaba... te estudiaste en la página tal, la entrada de la percusión, los tímpanis tienen que ser no sé qué cosa... Entonces, ese modo de aprender, yo estaba viendo un director que sabía gestionar, que estaba organizando... entonces, uno aprende viviendo... uno aprende viviendo, y bueno, y me tocó el ensayo de la orquesta, yo no sabía mover las manos, pero ya me había aprendido de memoria todas las entradas, todos los... y bueno la experiencia de mi maestro de decirme donde eran los puntos que yo tenía que enfocarme y trabajar.

Entonces, cuando yo me enfrenté a la experiencia de tener que aplicar eso, yo me sentí con una gran ventaja, porque delante de desafíos que normalmente un músico tradicional, porque tuve colegas del teatro de la ciudad aquí en Italia que colaboraban conmigo, delante de algunos desafíos ellos se quedaban, así como que: "No, ¡no se puede!, hay que hacer clases individuales" en cambio la experiencia a uno le da la convicción de que ¡si se puede! ¡Claro que se puede! y explicábamos cómo se hacía o mostrábamos como se hacía. Bueno y eso además te permite ganarte mucho el respeto de los colegas y todo eso, que da grande satisfacción, pero fue la ventaja de haber sido formado en El Sistema.

Por otro lado, como músico, bueno, viviendo aquí en Europa me tocó la posibilidad... una vez había necesidad de unos violinistas en una Orquesta Sinfónica en Palermo, una orquesta profesional de corte Sinfónico, porque en Italia no es tan común el corte sinfónico, normalmente se toca en operas en el teatro, eh... y bueno, apenas yo llegué primero me asombro del nivel altísimo de los violinistas, todos tocando a un nivel que decía: ahora donde estoy (risas) pero a la hora de estar sentado en un atril, es como que literalmente ya tú tienes años haciendo eso, ¡años haciendo eso! y no hay

ningún problema para comprender el lenguaje de los directores, cuando piden una indicación, de cómo traducir esa indicación en el resultado musical; de cómo tocar juntos, cómo mirar al que está adelante, mirar al concertino, la región del arco... Son toda una serie de elementos que ya tenemos años de experiencia, entonces una persona de veintitantos años se encuentra tocando con gente que tiene quizás 20 años tocando en orquesta, pero tu tienes también unos 15 años de experiencia tocando en orquesta, porque creciste musicalmente tocando en orquesta, entonces... para mí esa esa fue una gran ventana, considero que fue así. —

Entrevistador: Y ahora, había algún punto de tu formación... porque hasta ahora hemos escuchado bastante de la parte orquestal, pero ¿Hubo algún tipo de influencia que te, digamos, que te animara a seguir una formación más solística? o a hacer una formación más dedicada en el violín, a ¿salir de lo colectivo y entrar en algo más individual? —

Participante: Yo creo que a los 15 años, cuando llega esta nueva generación de maestros en Venezuela, yo fui desafiado a aprender a estudiar violín, y a conocer al instrumento como no como un número dentro de una orquesta, sino como una formación más profunda... Y bueno sí, yo creo que todos los que hoy quizás podemos ser músicos profesionales, en algún momento soñamos con ser solistas, y esa etapa de mi vida yo escuché mucha música, y creo que obviamente eso es fundamental, no solo orquestal sino también de grandes solistas y me enfoqué en querer resolver lo que en ese entonces eran mis problemas técnicos... y bueno, y poco a poco creciendo, me di cuenta que no podía ser el solista (ríe) y me gustó más la música de cámara (carcajadas) porque bueno, nada, de hecho creo que tocaste esa pregunta hace rato, y se que sin duda habrá influido siempre estos profesores que estuvieron en Maracaibo en ese periodo, después en Mérida, hacían venir a la ciudad de Maracaibo maestros de altísimo nivel, solistas, pero sobre todo de un grande corte camerístico... y estar expuesto a escuchar conciertos de cuartetos, tríos, quintetos, incluso forme parte de una caminata de ese Festival Nuevo Mundo en Maracaibo y después en Mérida... sin darme cuenta me dio la capacidad de adquirir un lenguaje muy camerístico en mi forma de tocar incluso hasta el día de hoy, yo tengo un cuarteto profesional y participamos en distintas estaciones de teatro en el sur de Italia, desde Napoli hasta Palermo, y sé que

fue un grande sello de la formación de Simón Gollo y de mis maestros allá en Maracaibo. —

Entrevistador: Y así entonces, ¿tú te considerarías... yo siempre hago esta pregunta porque me gusta escuchar las reacciones... un egresado de El Sistema? —

Participante: Mira, yo... este año me ha tocado tocar, he tocado en esta Orquesta Sinfónica con dos directores venezolanos, uno es Christian Vásquez y el otro es Diego Matheus, y sin lugar a duda hay una marca muy fuerte en mi formación que viene de El Sistema, porque, aún y si en algún momento yo salí de Venezuela y he tenido mis últimos 6 años viviendo en Europa y estudiando en un conservatorio también aquí y he tenido mi formación siendo enriquecida, hay algo en el lenguaje de cómo nosotros trabajamos que apenas he estado bajo la dirección de mis colegas, de estos maestros... que ¡me hace sentir en casa! entonces, considero que hay un sello muy fuerte, en mi manera de tocar, de cómo experimentamos la música que sin duda viene de El Sistema. Y... Uno no piensa mucho en eso, ahorita que me haces la pregunta lo pienso, pero yo creo que el *core*, el núcleo de mi de mi formación es de El Sistema y ha sido enriquecida por la información que Venezuela me permitió vivir, sin duda hubo mucha influencia de mí de mi formación académica con el maestro Simón Gollo en Maracaibo, y a eso le agradezco mi tendencia camerística y todo, pero, no puedo negar que el núcleo de mi forma de tocar, esta influenciada por El Sistema... —

Entrevistador: ¿Por la orquesta digamos? —

Participante: Por la orquesta, sí, ¡sí! —

Entrevistador: Y ¿hay algún factor o factores que tú puedas decir, no, esto fue fundamental en mi éxito como violinista o en mi éxito profesional? digamos, no se si éxito es la palabra, pero... —

Participante: Sí, sí, precisamente la formación individual de alta de alto desempeño que tuve con el maestro Pedro Moya y Simón Gollo en Maracaibo fue fundamental... yo hubiera quizás podido en Caracas conseguir una formación similar, no lo sabré nunca, porque no lo hice (risas)... pero en Maracaibo fue fundamental el haber tenido maestros como ellos, porque de no haber sido así probablemente no hubiera tenido una formación violinística en grado de poder alcanzar los objetivos que he alcanzado. —

Entrevistador: Excelente, excelente, y ahora digamos, un enfoque un poquito más personal-social ¿qué piensas de la accesibilidad de El Sistema a la educación musical? ¿tú piensas que, en otro contexto, en otro escenario, tú hubieses podido ser músico? Tú ¿crees que en otro escenario tu familia pudiese haber costado estudios musicales en ese nivel? o ¿pudiese haberte permitido tener una educación... una formación como la que has tenido tanto en Venezuela como en el exterior después? —

Participante: Yo tuve... yo tengo hoy en día la posibilidad de estar en contacto, obviamente, directo con el entorno musical general y me doy cuenta, es indudable, que el entorno musical aún en Europa al menos, esta reservado a una pequeña parte de la sociedad, porque la mayoría de las personas no se sienten que pueden, hablo económicamente, costear los gastos de instrumentos, clases de violín y todo lo que se requiere para ser un músico. Hoy en día soy consciente, porque en Venezuela yo daba por sentado mis clases de orquesta y todo, pero hoy en día soy consciente que yo jamás hubiera podido tener acceso al nivel de información que tuve en Venezuela en otro lugar, o sea, que yo hubiera podido asistir a un ensayo y ser dirigido por Claudio Abbado, o por un maestro de ese nivel, imagínate ir a una Masterclass hoy en día aquí en Europa con una orquesta de ese nivel en la capacidad económica que yo tenía en Venezuela, hubiera sido imposible. Y El Sistema... mi mamá se tenía que preocupar por pagar los pasajes, los costos del transporte público... —

Entrevistador: O sea que ¿tú nunca pagaste nada? por ninguna de tus clases, por nada ¿en ningún momento de tu formación? —

Participante: ¡No, no! Lo digo y me asombro hoy en día (carcajadas) pero ¡no!, dentro de El Sistema no. —

Entrevistador: Y ahora que tocaste ese punto de tus padres, ¿cuál crees que fue el papel de tus padres en tu éxito? ¿Tú crees que tuvieron alguna influencia o tu atañes más esa influencia a un factor externo? —

Participante: Yo creo que, sobre todo en la edad... en la pequeña edad, cuando eres un niño, ¡los papás son fundamentales! tienen que ser muy constantes en el llevarlos, en el traerlos... de hecho mi mamá a los 13 años... No mi mamá a los que años (ríe) cuando yo tenía 13 años, mi mamá eh... yo estaba un poco desmotivado por el hecho de que, casualmente, conectando un poco los temas,

en Maracaibo los maestros que viajaban desde Caracas viajaban con muy poca frecuencia, todavía, porque fue para mis 15 años que llegó esta nueva generación de maestros jóvenes, estaba muy desmotivado y yo ¡estuve a punto de dejar el violín! porque prácticamente no estaba viendo clases individuales, y ¡mi mamá en este momento fue fundamental! yo creo que los padres en la formación de... sobre todo cuando los niños no tienen esa madurez de ver a largo plazo... los padres son fundamentales en la constancia, en ofrecerles constancia a los niños, qué es lo que les falta, lo que les podría faltar cuando están desmotivados. —

Entrevistador: ¿Hay algún otro punto de tu formación violinística que te gustaría tocar que quizás obviamos en las preguntas o que no fueron tocados? —

Participante: Bueno, yo considero que, si yo hubiera tenido una mejor información desde el inicio, este... hubiera podido lograr otros objetivos quizás más temprano. No es una acusación, sino una constatación de que, como te decía antes, el entorno, el ecosistema musical en donde yo crecí, evolucionó mientras yo crecía y bueno, y de hecho están hecho mucho en los países sudamericanos, de muchos cambios y de que de una generación a otras cosas pueden cambiar drásticamente. Eso, por un lado, por otro lado, marco mucho también el hecho de haber tenido profesores de formación netamente europea porque me definió mucho, me definió mucho mi forma individual de tocar violín, mi técnica, mis gustos... como te decía mi formación camerística también, yo creo que si tendría que resaltar dos cosas que quizás no ha resaltado, serían esas dos. —

Entrevistador: No, ¡excelente!, y para dejar testimonio de los datos, digamos demográficos, ¿cuántos años tienes? me dijiste que eres de Maracaibo, ¿pero eres originario de allí? ¿naciste en Maracaibo? Y hasta ahora ¿cuántos años tienes de experiencia en el instrumento? —

Participante: Nací en Maracaibo, hoy en día tengo 30 años, yo soy del 91, modelo 91 (ríe) y comencé a tocar violín a los 8, o sea que sería... 1999 casi 2000, porque fue en septiembre del 99, en el inicio del año escolar en Venezuela digamos, y bueno, si estamos en el 2022 estamos hablando de ¿qué?... Van a ser 23 años en septiembre de este año 2022, eso es una vida completa. Y nada, desde hace ya casi 6 años estoy viviendo en Italia y bueno no podría expresar con palabras la gratitud a un hombre que dio todo por ese proyecto y que ha hecho

que una grande generación de músicos hoy estemos regados por el mundo y podamos asumir eficientemente un rol profesional, y es de verdad un privilegio... —

Entrevistador: Cuando hablas de ese gran hombre ¿estás hablando de quién? —

Participante: Del maestro José Antonio Abreu, que soy completamente consciente que, sin haber crecido en ese en ese contexto, yo hoy no estuviera donde estoy haciendo lo que estoy haciendo, bueno la vida podría dar muchas vueltas, quién sabe, pero sería otra historia. —

Entrevistador: Bueno, muchas gracias por esta entrevista, y no, súper interesante ver como tu interpretas tu experiencia también, y cómo uno comienza a juntar piezas y a darle sentido a las experiencias vividas y al tiempo... en perspectiva, creo que en perspectiva siempre uno entiende otras cosas, y uno entiende otro... uno va viendo otros matices que en el momento no nos dimos cuenta ni siquiera.