

Sistematización de la experiencia de un cantante, en su transformación de la práctica empírica al conocimiento académico

José Luis Cuadros Arana

Instituto Departamental de Bellas Artes
Conservatorio Antonio María Valencia

Notas del autor

José Luis Cuadros Arana. Programa de interpretación musical conservatorio Antonio María Valencia.

Trabajo de grado presentado como requisito para obtener el título de Maestro en Interpretación Musical con énfasis en Canto Lirico, asesorado por el docente Neiver Francisco Escobar Domínguez.

La correspondencia referida a este trabajo monográfico debe referirse a José Luis Cuadros Arana.

Dirección electrónica

Josebajero@hotmail.com

2021



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

RESUMEN

Este proyecto auto etnográfico busca sistematizar y documentar el paso de la experiencia empírica a la academia de un cantante con experiencia en canto popular.

El término "auto etnografía" empezó a utilizarse muy hacia el final de la década de 1970 y con más frecuencia en los años ochenta. En su versión inicial, la auto etnografía se aplicaba al estudio de un grupo social que el investigador consideraba como propio, ya fuera por su ubicación socioeconómica, ocupación laboral o desempeño de alguna actividad específica.

Hasta la década de los noventa, Carolyn Ellis y Arthur Bochner (1996), fundadores del género de la auto etnografía, la consideraron como uno de los caminos para "entender el significado de lo que la gente piensa, siente y hace".

La auto etnografía se convierte entonces en la herramienta de investigación ideal para este caso, permitiendo la recolección de datos directamente del sujeto investigado y en su propio mundo en una reflexión amplia y profunda, así, servir de referente y motivación a personas que quieran iniciar en edad adulta, la formalización académica de su experiencia.

Palabras Clave

Etnografía, Canto Lírico, Sistematización de experiencia, canto popular, experiencia empírica.

ABSTRAC

This auto-ethnographic project seeks to systematize and document the passage from empirical experience to the academy of a singer with experience in popular singing.

The term "autoethnography" came into use well towards the end of the 1970s and more frequently in the 1980s. In its initial version, autoethnography was applied to the study of a social group that the researcher considered his own, either because of their socioeconomic location, work occupation or performance of a specific activity.

Until the 1990s, Carolyn Ellis and Arthur Bochner (1996), founders of the genre of auto ethnography, considered it as one of the ways to "understand the meaning of what people think, feel and do".

Auto ethnography then becomes the ideal research tool for this case, allowing the collection of data directly from the investigated subject and in their own world in a broad and deep reflection, thus, serve as a reference and motivation for people who want to start in adulthood, the academic formalization of their experience.

Keywords

Ethnography, Lyrical Singing, Systematization of experiences, musical expression, popular song, empirical experience, academic music.

CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN	6
1.1 La etnografía y su importancia	6
1.2 Vinculación con la academia.....	7
1.3 La voz como forma y medio de expresión musical	11
1.4 El canto lírico y popular	13
1.5 Música Académica	14
1.6 Empirismo	16
1.7 Sistematización de experiencias	17
1.8 Autoetnografía	18
2. RESULTADOS Y ANÁLISIS	22
2.1 Los inicios.....	22
2.2 El paso a la academia.....	24
2.3 Inicia el proceso.....	24
2.4 Procesos académicos	26
2.5 Análisis autoetnográfico	27
3. CONSIDERACIONES FINALES	30
4. FUENTES DE REFERENCIA.....	32
5. ANEXOS	35

1. INTRODUCCIÓN

El sueño de muchos artistas empíricos es formalizar su experiencia artística a través de la academia, reconociendo en ella, una oportunidad de mejorar y potenciar su nivel interpretativo y creativo.

La gobernación del Valle del Cauca a través del Instituto Departamental de Bellas Artes, lanzó un proyecto que pretende profesionalizar artistas del departamento en diferentes disciplinas, y que se destacan por su aporte al medio artístico de la región desde su propia experiencia, como un proceso de rescate y valoración de sus saberes específicos.

Reconocer el estatus profesional de los artistas es un camino hacia la dignificación de la profesión artística y el desarrollo productivo de su actividad: además, fortalece espacios de interacción y diálogo entre la tradición occidental del conocimiento, y las manifestaciones artísticas de otras comunidades que han sido dinamizadoras del panorama sociocultural del país incorporando, dentro de los currículos académicos, el conocimiento inherente a los procesos creativos y a las pedagogías asociadas a dichas manifestaciones artísticas. Esto posibilita a los artistas empíricos, mayor reconocimiento laboral, mejor remuneración, soporte de acreditación, credibilidad, acceso a la docencia superior y desarrollo personal.

1.1 La etnografía y su importancia

Como parte fundamental de la investigación cualitativa, la etnografía se abre paso entre las ciencias sociales, desde la interpretación sistémica de las diversas manifestaciones culturales (Nolla, 1997). Esta temática se ajusta a las políticas públicas en educación superior soportada bajo los lineamientos de la Ley 30 de 1992, del Ministerio de Educación Nacional (MEN) Ley 397 de 1997 - Ley General de Cultura, Ley 115 de febrero 8 de 1994 - Ley General de Educación, Directiva Ministerial No. 020 del 27 de septiembre de 2004, Ministerio de Educación Nacional, Documento “Bases para la Implementación del Proyecto Colombia Creativa”.

Es relevante porque usando la auto etnografía, como recurso metodológico, estratégico, de investigación y forma de discurso académico muy empleado en el campo de la investigación artística, se pretende sistematizar y documentar la experiencia de un cantante con conocimiento musical no académico en su proceso de formación profesional, de esta manera servir de referente y motivación a personas que quieran iniciar en edad adulta, la formalización académica de su

experiencia. Por otro lado, sin ser el objeto de este proyecto, esta investigación también podría aportar insumos que enriquezcan lo pedagógico y didáctico, en el quehacer educativo del área del canto.

Es oportuno documentar esta experiencia, porque en el puente que separa lo empírico de lo académico, hay una gran cantidad de situaciones, que deben ser motivo de reflexión y la información resultante puede ser de gran apoyo y utilidad en el interés técnico y artístico, motivando al artista a buscar el mejoramiento de su desempeño interpretativo.

Se limita al cantante con experiencia empírica, a ser bastión y emigrar con entereza y seguridad al mundo académico donde potenciara sus aptitudes en lo técnico - interpretativo abriendo un mundo de oportunidades en el campo profesional. Esto también genera algunos interrogantes:

¿Cómo se interesa un cantante con experiencia empírica en edad adulta, en ingresar a la vida académica? ¿Puede un cantante empírico en edad adulta cumplir con las características y las exigencias que se le hacen a un cantante lírico en la academia? ¿Cuáles son las dificultades a las que se enfrenta un cantante empírico al ingresar a la academia? ¿Está la academia preparada para recibir en sus claustros a un cantante con experiencia empírica que desea academizar su bagaje musical?

Si bien la monografía no busca en su totalidad, la respuesta a cada interrogante, sí tocará de manera indirecta cada aspecto mencionado, puesto que son parte estructural del proceso en el entendido que no se trata exclusivamente de lo teórico - práctico sino, todos aquellos factores extra académicos, como lo son el entorno y la parte sensitiva que de una u otra forma se vinculan a los procesos académicos.

1.2 Vinculación con la academia

La profesionalización implica una serie de cambios con la intención de incrementar su calidad y de alcanzar ciertos estándares. En las artes, esta contiene un proceso de sistematización como ejercicio investigativo de ordenamiento y recuperación de la experiencia que busca identificar los principales aprendizajes en torno a lo que significa adelantar procesos de profesionalización para artistas, estableciendo los aportes de las instituciones involucradas y de los sujetos participantes en la construcción de perspectivas curriculares flexibles que posibiliten el diálogo de saberes en el medio artístico. Su fin es aportar información y conceptos para la

formulación de las políticas de fomento a la educación del sector artístico y el diseño de programas en el campo de las artes.

Existen antecedentes de proyectos de este tipo en varias universidades del país, como la Universidad del Valle, Universidad Tecnológica de Pereira.

En el año 2008, el Ministerio de Cultura formuló el "Proyecto Colombia Creativa: Promoción Bicentenario de Profesionales en Artes 2008 - 2010", con el objetivo general de "Fomentar el acceso democrático a la educación superior en artes, mediante el otorgamiento de créditos educativos condonables y subsidios de sostenimiento, que permitan atender la demanda de profesionalización de artistas en ejercicio, así como de jóvenes bachilleres de poblaciones vulnerables, interesados en adelantar programas de pregrado en este campo" (Mincultura, 2008).

A la convocatoria de la Gobernación del Valle del Cauca y el Instituto Departamental de Bellas Artes, acudieron artistas de teatro, diseño gráfico y música de todo el departamento del Valle del Cauca, quedando elegidos en la escuela de música 25 artistas para canto lírico y popular, piano, trompeta, saxo, bandola, contrabajo, percusión y guitarra.

Esta emocionante aventura, es la que ubica al investigador en este proyecto artístico que busca sistematizar y documentar el paso de la experiencia empírica a la academia de un cantante con experiencia en canto popular, y que ahora nada en las aguas del canto lírico.

El Programa de Profesionalización para Artistas y Gestores Culturales del Valle del Cauca coincide con el programa Colombia Creativa, implementado por el Ministerio de Cultura entre los años 2008 y 2014, en la necesidad de dar respuesta a la demanda de profesionalización en artes proveniente de sectores con condiciones de vulnerabilidad socioeconómica y en regiones de oferta reducida en programas de educación superior.

Tabla 1. Justificación de la profesionalización en artes.

Se justifica cuando:	Reconoce el estatus profesional de los agentes del sector, en un camino hacia la dignificación de la profesión artística y el desarrollo productivo de su actividad. Fortalece espacios de interacción y diálogo entre la tradición occidental del conocimiento y las manifestaciones artísticas de otras comunidades que han sido dinamizadoras del panorama sociocultural del país.
----------------------	--

Posibilita, a los artistas empíricos, mayor reconocimiento laboral, mejor remuneración, soporte de acreditación, credibilidad, acceso a la docencia superior y desarrollo personal

Tomado de Plan de desarrollo departamental, elaboración propia.

Adicionalmente incorpora, dentro de los currículos académicos, el conocimiento inherente a los procesos creativos y a las pedagogías asociadas a dichas manifestaciones artísticas, en cuanto a esto, es importante entender que en el ámbito de la relación estudiante, maestro, técnica, metodología e interpretación, se mueve un sentir, una emoción, que transita en ambas direcciones, que no se debe dejar de lado en una investigación como quiera que esta incide en el resultado técnico-interpretativo, que obliga a una reflexión profunda y que puede potencializar los frutos del trabajo realizado (Plan de desarrollo departamental 2019).

Por tanto, el musicólogo e investigador Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal (2014), afirman que cuando el investigador es el sujeto investigado y es quien realiza, observa, planifica, e informa inclusive su sentir, se está hablando de auto etnografía.

Blanco, Mercedes (2012), afirma: El término "autoetnografía" empezó a utilizarse muy hacia el final de la década de 1970 y con más frecuencia en los años ochenta. En su versión inicial, la autoetnografía se aplicaba al estudio de un grupo social que el investigador consideraba como propio, ya fuera por su ubicación socioeconómica, ocupación laboral o desempeño de alguna actividad específica.

Hasta la década de los noventa, Carolyn Ellis y Arthur Bochner (1996), fundadores y activos promotores del género de la autoetnografía, la consideraron como uno de los caminos por excelencia para "entender el significado de lo que la gente piensa, siente y hace".

En esta línea se abordará esta investigación desde dos de los tres tipos de autoetnografía según lo enuncia López Cano y Sancristobal:

1. Autoetnografía descriptiva cuando se limita a relatar lo que se ha hecho o lo que se está haciendo creativamente. En este caso no se realiza ninguna reflexión posterior. No hay análisis ni evaluación, en su lugar aparece simplemente una transmisión directa de los registros, datos y textos autoetnográficos (López cano-San Cristóbal. 2014), sistematizar los datos de la experiencia.

2. Autoetnografía analítica cuando se reflexiona sobre las acciones realizadas. Su cometido ya no es sólo registrar, sino conocer a fondo la actividad registrada, obtener ideas, reflexionar, y crear conocimiento a partir de ellas (López cano-San Cristóbal. 2014), en este sentido se involucra el sentir, las preferencias estéticas del personaje investigado, es entrar en lo profundo de la experiencia, meditar y extraer los aprendizajes.

Esta investigación no pretende desarrollarse desde la perspectiva crítica, pero sí conocer todas las vivencias, la minucia de la experiencia de un cantante con experiencia empírica, dentro del ámbito académico.

En el sentir del cantante que lleva años de su vida en el canto comercial por ser su forma de subsistencia, está el sueño de academizar los saberes fruto de su experiencia y robustecer su conocimiento en el canto, pero, en ocasiones se encuentra con barreras, muros del conocimiento previo a la academia, tachas adquiridas con el tiempo que al ingresar la técnica se convierten en una dificultad que inclusive afecta la emoción, causan frustración y en muchos casos abandono por no encontrar solución.

Pero esta situación también es una oportunidad para la relación estudiante-docente; En ella pueden surgir emociones que obstaculizan, retos que impulsan y hasta herramientas metodológicas que permitan superar las barreras, en lo técnico - interpretativo, en el lenguaje verbal, gestual o escrito que, si no se documentan, parecerían exclusivas del momento y de la persona involucrada.

Incluir la vivencia emocional, las preferencias estéticas o el mundo sensible del investigador, requiere que en el proceso sean considerados como datos o textos auto etnográficos algunos dispositivos artísticos o estéticos como relatos de ficción, fotos, imágenes visuales o imágenes metafóricas con las que se describen o representan algunas sensaciones o pensamientos (López cano-San Cristóbal. 2014).

La autoetnografía se convierte entonces, en la herramienta de investigación ideal para este caso, porque permite la recolección de datos directamente del sujeto investigado y en su propio mundo, esto admite una reflexión amplia y profunda.

Documentar la experiencia permitirá mostrar aspectos que pueden ayudar en lo motivacional, impulsando a otros a hacer este viaje de la formalización académica, validando la auto etnografía como estrategia de investigación. Por tanto, el objetivo de este documento es Sistematizar la experiencia de un cantante en la transformación de la práctica empírica al conocimiento académico.

La obtención de datos e información de la experiencia auto etnográfica permitirá descubrir y relacionar la lógica de los diversos factores que intervienen en el proceso y de esta forma extraer aprendizajes y compartirlos.

1.3 La voz como forma y medio de expresión musical

La voz fue el primer instrumento musical de la humanidad, el canto nació con el hombre mismo, fue en sus orígenes una forma más elevada del lenguaje, de hecho, (Stein, H. 2000) afirma: “el lenguaje hablado es un tipo especial de música y que este, surge de ella”.

En tiempos posteriores, el canto avaló las exigencias de lo religioso y lo estético, lo anterior limitado por las lenguas, llevando al canto a diferentes formas de emisión de la voz, por ejemplo, la nasalización y elevación artificial de la laringe en los pueblos del Oriente Medio.

En las culturas de la antigüedad mediterránea el canto afectó la retórica; en Grecia los discursos se daban con entonación específica; Para la tragedia y comedia griegas se utilizaron cantantes formados, ofreciendo con el drama, fragmentos cantados.

La Iglesia Católica legó el canto litúrgico y su evolución a lo polifónico siglos después, antes del fin de la Edad Media. En el ocaso del mismo período, surge una forma de canto profano en Europa, que bien pudiéramos llamar arte y que practicaban los trovadores, troveros y minnesänger o minesinger (El que canta canciones de amor) (Stein, H. 2000).

De la misma manera, el autor expone que la espontaneidad del canto libre del siglo XVI dejó los cimientos técnico-vocales para el vasto y escalonado progreso que tomó el arte del canto desde el año 1600, con el progreso de la ópera, el oratorio, la cantata y el aria. “Con el crecimiento musical casi desbordado, la mayor preocupación era la expresión y la comprensibilidad del texto”.

Hanns Stein (2000), como cantante lírico checo-chileno, tiene la potestad de aseverar que el virtuosismo vocal se desarrolló a la par con el instrumental, y los más estudiosos fueron los castrati, con una gran destreza en la interpretación de coloraturas. “El reciente dramatismo del clasicismo recompuso el vínculo inicial entre música y declamación y sustituyó al castrato por el cantante dramático, asintió la incorporación de las mujeres, que fueron discriminadas del canto desde el siglo VII por la Iglesia Católica”.

F. A. Polanco (S.f.), afirma que se han empleado diferentes términos para referirse a las voces según su categoría hasta la actualidad. En el siglo IX se le llamaba voz principal a la que hacía el Cantus firmus (Canto firme), base de la composición polifónica en el siglo XII le llamarían

tenor, tiempo después con la aparición de música polifónica se sumaron otras clasificaciones, hacia abajo Basso (bajo) y hacia arriba Sopra.

Soprano, tenor y bajo fueron las designaciones usadas en las partituras de las muchas óperas, también en el ocaso del siglo XIX, fue usado por algunos compositores la designación soprano para las cantantes, sin importar si eran mezzosopranos. Anterior a la orquesta moderna, en 1830, Los cantantes sin excepción debían tener la capacidad de cantar cualquier obra. Se quería que cantaran de manera idílica o dramática, que la voz sonara bien en pasajes con rápidas coloraturas como en líneas largas y expresivas desbordadas de color y matices, con toda la amplitud del rango vocal. Tales voces multifacéticas se requieren por ejemplo en Mozart.

Por su parte, el advenimiento de las grandes orquestas, la profusión de los estilos operáticos, las demandas musicales, dramáticas y técnicas, hace que los cantantes se vean obligados a enfrentarse a nuevas exigencias vocales. Por ejemplo, en las óperas de Giuseppe Verdi, el caso concreto de *Macbeth* (1846), la primera de las obras de transición a su periodo de madurez, los intérpretes tuvieron que abordar nuevos desafíos vocales. También es importante recordar cómo la evolución de la manera de escribir para la voz, fue paralela al desarrollo de la escritura para los instrumentos. Con ello, los cantantes necesitaban ajustar su voz al volumen instrumental que aumentaba progresivamente y a las exigencias acústicas de salas amplias F.A. Polanco, (S.F.)

En el siglo XIX, surgió la canción artística (*Lied*, *Kunstlied*), de requerimientos técnicos y expresivos siendo este, un gran aporte al canto. “En Francia, el acento yacía en la declamación de la palabra en el arte vocal de todas sus etapas. La escuela belcantística italiana, por otro lado, instruía el disoluto avance del *melos* vocal, en perjuicio de lo declamatorio. Los alemanes y otras naciones centroeuropeas hallaron un relativo equilibrio entre estas. Más adelante, aun maestros como Verdi y Puccini exigían unidad viva entre palabra y sonido musical” (Stein, 2000).

En la actualidad, la globalización ha permitido el acortamiento de las distancias y la integración de culturas, no tiene sentido hablar de "escuela italiana" o "escuela alemana". Es posible afirmar que los idiomas impactan de alguna forma la emisión vocal, pero hoy se le exige al cantante expresarse de modo correcto en los variados idiomas y estilos, esto podría ser conocido como la universalización de las escuelas de canto.

1.4 El canto lírico y popular

Queda claro como el arte del canto ha permeado las esferas culturales en todas las épocas, en las sociedades del mundo sin importar lengua o creencia, el canto, forma parte inherente del ser humano, pero, ¿qué es canto?, “canto es la emisión controlada de sonidos desde el aparato fonador, la voz, siguiendo una composición musical”, (Ucha, 2010). Existen diversas técnicas de canto que se aplican en función del estilo musical que se interpreta. Algunas de estas técnicas son recursos aprendidos en la experiencia empírica y/o en la técnica que enseña la academia.

López Gonzales (2018), afirma: Acerca de la función de la voz como medio de comunicación para el ser humano, en tanto permite expresar todo aquello que pensamos; al poseer una versatilidad tan grande se convierte en un instrumento musical, al hacerlo a esta función se le denomina canto. Cuando a canto se refiere, afirma entonces que la exigencia vocal no es la misma, entonces se hace necesario saber cuáles son los componentes que marcan esa diferencia en la producción vocal, y que es primordial tener conciencia de dichos componentes para lograr la buena realización de la acción del canto.

El canto, en el ámbito educativo e interpretativo se divide en varias líneas que pueden ser generalizadas en dos estilos específicos: el estilo lírico y el estilo popular; entendiendo estilo lírico, como la interpretación de arias de ópera, romanzas de zarzuela, lieder y chanson, y al referirse al estilo popular, se asume como la interpretación de canciones en los géneros rock, pop, baladas, jazz, tangos y boleros, entre otros. Para cualquiera de estos dos estilos mencionados, existen técnicas pedagógicas que logran que tanto al cantante, como al estudiante de canto tengan un buen desempeño.

El esfuerzo es evidente tanto para el canto lírico, como para el canto popular, sin embargo presentan algunas características que los difiere, el canto lírico, para dar un ejemplo, necesita que la potencia vocal sea grande debido a que no tiene ninguna ayuda electroacústica y si no se utiliza la técnica en forma correcta, puede generar daños en el aparato fonador, a diferencia del canto popular, donde la exigencia corporal de su estilo, puede ser un poco más grande, pues la interpretación vocal puede ir acompañada del baile, y cantar y danzar al tiempo requiere un excelente estado de forma, (López Gonzáles, 2018).

Es importante para cualquier cantante saber cómo funciona su instrumento antes de aplicar cualquier técnica. Cristina Herrera Fernández y Begoña Morante Miguel, en su libro El aparato fonador, Física (Fisiología II) dice:

Se compone de un conjunto de órganos que intervienen en la producción de sonidos. También llamado aparato vocal o articulario.” Así funciona el aparato fonador: “La fonación se efectúa por la acción de los músculos que se encuentran dentro de la laringe, los cuales tienen como función variar el grado de tensión de las cuerdas vocales y participar en los movimientos vibratorios de apertura y cierre durante la espiración para producir el sonido vocal (López Gonzales A. 2018)

La tensión innecesaria durante una interpretación causaría dificultades, esto destaca la importancia de la técnica vocal como la encargada del cuidado de la voz durante el ejercicio del canto y fuera de él.

1.5 Música Académica

Sarget Ros. M (2000), afirma: “En los primeros escritos conservados la música está en el contexto sociológico y educativo, entre los griegos el término *mousiké* incluye la música, la poesía y la danza. Se confirma su presencia en la educación de niño aristocrático, basándola en el aprendizaje de la lira, el canto, la poesía, la danza y la gimnasia”.

Este autor también dice que “Gracias a Plutarco (50 – 125 d.c.), conocemos las instituciones dedicadas al cultivo de la música como el *Collegium Tibilicinum Romanorum*, este *collegium* es reemplazado por un *collegium tibicinum et fidicinum* de intérpretes de oboe y lira”.

Continúa: “Aunque Clemente de Alejandría incluye en su obra “el pedagogo” toda una doctrina pedagógico-musical, es Severino Boecio quien establezca el esquema de la educación musical medieval, su libro “*De institutione Musicae*”, empleado como libro de texto en Oxford hasta el siglo XVIII, resume la teoría musical antigua”. (Sarget Ros. M 2000)

En América Latina la llegada de los españoles y los negros esclavos durante la conquista produjo un choque con las costumbres ancestrales de los indígenas. Curiosamente, durante los momentos álgidos del proceso conquistador, la cultura musical autóctona -el canto, la danza y la música instrumental- fue empleada por estos indígenas como medio de manifestación de protesta frente a lo que les acontecía (Escobar, 1987). Inevitablemente, la conquista subordinó paulatinamente la cultura indígena a la española, aculturizando la mayoría de la América descubierta desde la evangelización impuesta del nuevo credo católico, que empleó frecuentemente la actividad musical, además de otras herramientas mucho menos inocentes, como estrategia para acercar la fe cristiana a los nativos (Valenzuela, 2007). Así, la Iglesia se convierte en foco del arte

musical de la región, fuertemente imbricado en el oficio religioso (Barriga, 2006; Rojas, 2005), al mismo tiempo que en regulador en la música originalmente identificadora de los nativos.

Los misioneros Jesuitas que viajaron a América utilizaban en sus ritos el mismo repertorio musical de las iglesias europeas, desde el cual enseñaban cantos a los indios, quienes, según manifestaban los clérigos, tenían buenas habilidades musicales, participaban obedientemente en las actividades propuestas por los jesuitas y aprendían la construcción de algunos instrumentos.

En este momento, posiblemente, comience la división inicial cultural del arte musical en Colombia y, seguramente, en todas las zonas conquistadas. La música del conquistador era considerada arte mayor (música culta) y negaba la tradición y la creatividad del indígena cuando se expresaba con sus propios patrones culturales, considerados artesanales (música folklórica) por los conquistadores (Aharonián, 2000).

Expone Holguín (2007) que la incursión de la cultura europea sobre la amerindia truncó la evolución musical natural de los nativos del nuevo continente, que tuvieron que asimilar de forma impuesta el estilo riguroso del canto llano y un amplio catálogo de otro tipo de cantos religiosos.

Por su parte, Aharonián (2000) opina que la división entre el arte musical de los indígenas y los conquistadores refleja el conflicto entre etnias y clases sociales que se vivía entonces y que mostraba, entre otras manifestaciones, cómo la música representante de la cultura europea era considerada “música mayor” (erudita o culta) y la música 293 creada por el pueblo nativo era vista como “música menor” (popular o folklórica). Junto con los clérigos, algunos compositores europeos viajaron a Colombia como maestros de capilla, aportando a la región el conocimiento técnico de la teoría musical y ejerciendo como primeros maestros musicales de los músicos criollos, que eran acogidos en las iglesias para recibir esta formación.

Destacan algunos nombres como Juan Pérez Materano (pionero en formación musical), Fray Juan de los Barrios (que sentó las bases de la música religiosa), y el padre José Hurtado (organizador de una escuela de solfeo en Bogotá) (Escobar, 1987). Esta conjunción de religión y formación musical trajo consigo que en el periodo colonial (1550–1717, aprox.) la iglesia catedral de cada ciudad se convirtiera en importante centro musical del entorno, especialmente dinamizador de la formación de coros que acompañaban los oficios religiosos. Estas prácticas musicales de iniciativa religiosa se institucionalizan más tarde en los seminarios y conventos, donde se sigue haciendo énfasis en la música coral.

Todo este florecimiento musical surgido al amparo de las capillas de las iglesias inicia una labor de educación musical que se ve debilitada a partir de la expulsión de los jesuitas, dada la carencia de profesores y escuelas especialistas que le den continuidad (Barriga, 2006).

A partir del siglo XVIII la mayoría de formas musicales desarrolladas en Europa se importan a Latinoamérica, especialmente las provenientes de España e Italia, y ya en el siglo XIX las artes musicales presentan una nueva misión social, contribuir a la construcción de una identidad nacional acogiendo formas europeas, un ejemplo de ello es el pasillo (Holguín, 2007).

Finalmente se puede resaltar a modo de conclusión sobre este tema en particular los hallazgos realizados en la relación existente entre la música y la posición social de los cantores:

A mediados del siglo XVI los cantores de las catedrales se profesionalizan organizándose en capillas de música, compuestas por el maestro, cantores e instrumentistas, el grupo varía según las posibilidades económicas de cada cabildo y corrientes imperantes en cada época y región (Sarget Ros, 2000).

Se puede inferir entonces, que la música académica no se refiere estrictamente a la música desarrollada en el periodo clásico, sí no que es el producto de un proceso que implica historia, estilos, investigación técnica que ha sido documentada y que es transmitida mediante la didáctica y la pedagogía a estudiantes y practicantes de música, que busca el perfeccionamiento, la estética y transmitir a través de ella, lo vivido, sentido por el compositor.

1.6 Empirismo

Se habla ahora del *empirismo*, este tipo de conocimiento se caracteriza principalmente por un “enfoque que se basa en la experiencia y que responde directamente a una u otra demanda social, a una u otra necesidad práctica”, (Gonzales, SE. 2011).

El conocimiento empírico, se adquiere por el contacto directo con la realidad, por la percepción que se hace de ella. Se sabe que las cosas son así por la vivencia misma de la experiencia, se requiere gusto por lo que hace y talento en su quehacer. En el caso del empirismo en la música se puede encontrar variadas razones del porque se da en un segmento grande de la comunidad de músicos; tal vez porque se encuentra fácilmente un espacio en el mercado laboral musical que permite laborar, no importa el nivel interpretativo, porque hay público para todo. Esta posibilidad de trabajar y llevar un nivel de vida aceptable haciendo lo que inspira al intérprete,

envolviéndolo en una comodidad que no deja ver la posibilidad de estudiar la música a un nivel académico y potenciar posibilidades artísticas.

Explorar las potencialidades del ser humano y conocer hasta dónde se puede llegar, es una aventura que puede generar el temor de no poder estar a la altura de las expectativas de cada individuo y el esfuerzo que esto requiere; pero es interesante y hasta seductor saber que se puede avanzar un poco más, que el verdadero alcance de las potencialidades del ser humano, están más allá de donde del conocimiento de sus límites y que vale la pena intentarlo.

1.7 Sistematización de experiencias

El concepto de sistematización de experiencias ha surgido en América Latina como “el producto del esfuerzo por construir marcos propios de interpretación teórica desde las condiciones particulares de nuestra realidad” (Jara, 2018).

(Jara, 2018), también afirma: “Los antecedentes de la sistematización se encuentran en el campo del Trabajo Social entre los años cincuenta y sesenta, relacionados con la búsqueda de profesionalización de esta disciplina que en ese tiempo era llamada asistencia social o servicio social y estaba influenciada predominantemente por concepciones norteamericanas, que pregonaban el metodologismo aséptico, es decir, sin cuestionamiento de la sociedad en que se lleva a cabo y utilizando métodos que buscaban, por el contrario, la adaptación de las personas y grupos sociales a dicha sociedad: el caso social individual, el servicio social de grupo y el desarrollo de la comunidad, entre otros”.

M. Borrachea y M. Morgan (2010), Afirman que si bien, inicialmente aparece en las reflexiones desarrolladas entre los trabajadores sociales la inquietud por la sistematización, pronto trasciende hacia la educación popular y posteriormente, hacia la promoción del desarrollo. Como se puede apreciar, en todos los casos, se trata de disciplinas en que predominan profesionales de las ciencias sociales, que se enfocan en la acción y manifiestan interés específico por hacer explícitos y comunicar los saberes que se producen en ella. A lo largo de estas décadas se han producido importantes avances, tanto en el campo teórico y metodológico como en la práctica de la sistematización.

A principios de los noventa, Diego Palma (1992: 8), realizó un análisis histórico de estos diversos ejercicios, y concluyó que efectivamente existe en las ciencias sociales en América Latina, una práctica específica cuyo nombre es sistematización, que se distingue de otros esfuerzos

referidos al conocimiento de los hechos sociales. En el mismo texto Palma menciona que el término es usado de manera ambigua por los autores; que no existen acuerdos plenos sobre sus contenidos.

El sentido inicial con el que se usó el término sistematización estuvo marcado por la intencionalidad de recuperar, ordenar, precisar y clasificar el saber del servicio social para darle un carácter científico-técnico a la profesión y elevar su estatus ante otras disciplinas, (Jara, O. 2018).

Se hace necesario diferenciar sistematización de la información, de la sistematización de experiencias: la primera habla del ordenamiento, clasificación y catalogación de distintos tipos de datos, la segunda, las entiende como procesos históricos y complejos en los que intervienen diferentes actores y que se llevan a cabo en un contexto económico, social y cultural determinado, y en situaciones organizativas o institucionales particulares, (Jara, O. 2018).

Resulta obvio indicar que el objeto de conocimiento en la sistematización de experiencias es, precisamente, la experiencia. Es indispensable fijar qué la define y delimita conceptualmente, para efectos de la sistematización. En una primera aproximación, se alude a una dimensión del mundo de la acción, del obrar humano (Jara, O. 2018).

La sistematización no se refiere a cualquier acción, sino a la que tiene lugar en el marco de proyectos y programas de desarrollo, es decir, de intervenciones intencionadas, con objetivos de transformación de la realidad. Siguiendo a De Souza (1997: 16), se definen los proyectos como “prácticas de intervención organizadas institucionalmente con la finalidad de resolver determinados problemas o potenciar capacidades existentes en una población dada, para garantizar su subsistencia, su integración social (adaptación más transformación), su desarrollo cultural” M. borrachea y M. Morgan (2010).

1.8 Autoetnografía

La autoetnografía, una serie de recursos metodológicos, estrategias de investigación y formas de discurso académico que se practican en la antropología y ciencias sociales desde hace tiempo y que cada vez se emplean más en el ámbito de la investigación artística con diferentes matices y adaptaciones. Su proliferación en la actividad que nos ocupa, obliga a que nos detengamos en ella (López cano- San Cristóbal. 2014).

En la actualidad, el término suele referirse a estrategias de investigación que pretenden describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal del investigador para comprender algunos aspectos de la cultura, fenómeno o evento a los que pertenece o en los que participa.

López Cano también afirma que se usa para “incorporar reflexividad sobre los aspectos en que las miradas ajenas al investigador no pueden hacer o están limitadas a hacerlo”.

Todas las entrevistas, los encuentros pedagógicos, las clases requieren ser documentadas: video, audio, donde registre el paso a paso de cada sesión o encuentro.

La auto etnografía es un estudio de la introspección individual en primera persona, que pretende arrojar luz sobre la cultura a la que pertenece el sujeto por medio de “descripciones culturales mediadas a través del lenguaje, la historia y la explicación etnográfica”, (López cano-San Cristóbal. 2014)

Al finalizar este proceso se espera un documento con la información recolectada debidamente clasificada y ordenada acerca de los factores que influyeron en el proceso al igual que un análisis claro los datos obtenidos para entender los factores que intervinieron en el proceso y así robustecer la cantidad de herramientas pedagógicas y didácticas en la enseñanza del canto lírico.

Metodología

Una de las técnicas a utilizar en este trabajo auto – etnográfico es la entrevista.

La entrevista es una técnica de recogida de información utilizada en procesos de investigación; Tanto si se elabora dentro de una investigación, como si se diseña al margen de un estudio sistematizado, tiene las mismas características y sigue los mismos. Por tanto, todo lo que a continuación se expone servirá tanto para desarrollar la técnica dentro de una investigación como para utilizarla de manera puntual y aislada. El principal objetivo de una entrevista es obtener información de forma oral y personalizada sobre acontecimientos, experiencias, opiniones de personas. Siempre, participan –como mínimo- dos personas.

Existen según su grado de estructuración varios tipos de entrevista que se mencionan a continuación:

Tabla 2. Entrevistas y formatos

Tipo de entrevista	Descripción
Estructurada	<p>En la entrevista estructurada se decide de antemano que tipo de información se quiere y en base a ello se establece un guion de entrevista fijo y secuencial. El entrevistador sigue el orden marcado y las preguntas están pensadas para ser contestadas brevemente. El entrevistado debe acotarse a este guion preestablecido a priori.</p>
Semi-estructurada	<p>En la entrevista semiestructurada también se decide de antemano qué tipo de información se requiere y en base a ello – de igual forma- se establece un guion de preguntas. No obstante, las cuestiones se elaboran de forma abierta lo que permite recoger información más rica y con más matices que en la entrevista estructurada.</p>
Libre estructuración	<p>La entrevista no estructurada o en profundidad es aquella que se realiza sin un guion previo. Sigue un modelo de conversación entre iguales. En esta modalidad, el rol del entrevistador supone no sólo obtener respuestas sino también saber que preguntas hacer o no hacer. En la entrevista en profundidad no hay un guion prefijado sino una serie de temas con posibles Técnica de recogida de información, cuestiones que pueden plantearse a la persona entrevistada. Así, dependiendo hacia donde vaya la entrevista, la persona entrevistadora deberá hacer uso de los diferentes temas trabajados. Por tanto, la entrevista se construye simultáneamente a partir de las respuestas de la persona entrevistada. Las respuestas son abiertas y sin categorías de respuesta establecidas a priori.</p>

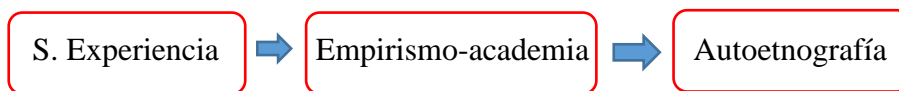
Tomado de Fauvelle, (2020). Elaboración propia.

Para esta investigación será empleada la entrevista de libre estructuración como mecanismo de recolección, ya que permite un desarrollo abierto y sin un orden preestablecido, generando un espacio tranquilo que facilite encontrar información certera y cercana al entorno del sujeto de estudio de esta auto-etnografía.

2. RESULTADOS Y ANÁLISIS

Como estrategia metodológica de investigación cualitativa, la etnografía resume y describe las diferentes etapas de diversos grupos, comunidades o individuos, en torno a un comportamiento social determinado. Sumado a la sistematización de la experiencia del autor, y los saberes previos manifestados desde el empirismo musical, la auto-etnografía se presenta como resultado que enlaza la experiencia personal del investigador, desde su criterio artístico.

Figura 1. Camino a la autoetnografía



2.1 Los inicios

Desde el inicio de los tiempos el hombre ha vivido en medio de dualidades, como si la vida misma fuera una dualidad permanente, el bien y el mal, amor y odio, materia y espíritu, par e impar, filosofía y teología.

Elegir entre dos caminos motivado por el conocimiento o la experiencia, por el medio en el que se encuentre o la situación por la que se esté pasando, afecta y moldea la forma de vida, estructura el carácter del individuo y hasta define sus gustos y preferencias.

Es la naturaleza del hombre escoger entre dos caminos, cada uno de ellos con su propia realidad y experiencias, pasiones y aventuras, tristezas y alegrías, tal vez el destino lo llevará por el camino que debe vivir en la consecución de sus aprendizajes.

El canto popular totalmente visceral y el canto lírico lleno de estética y técnica, fue mi dualidad desde muy joven, escuchaba de niño a mi madre Amparo Arana Rengifo cantando boleros como si cada uno de ellos fuera una historia vívida, y a mi abuelo Pedro Arana escuchando arias en las voces de Enrico Caruso y Mario Lanza, admirando sus voces y diciéndome “esto si es música”. Estos fueron mis estímulos, los que poco a poco se ganaron mi atención e hicieron que naciera en mí el deseo de ser cantante, pero entonces, ¿cuál sería mi estilo?

Pasada la niñez y llegada la adolescencia, cantaba en el colegio en las izadas de bandera y actos culturales, fueron apareciendo otros intereses, mi gusto musical, sin yo saberlo, se vio amenazado por los ritmos modernos, las imágenes de nuevos artistas en grandes escenarios siendo

admirados en los medios de comunicación y por supuesto por sus seguidores. De pronto sentí que quería ser un artista como ellos, salir en los programas de televisión y sonar en la radio, así que decidí estudiar música y elegirla como proyecto de vida.

Recibí mis primeras clases de guitarra de Pablo Emilio Bustamante amigo de infancia, después en la academia de don Oliverio Rendón en la ciudad de Palmira, tocaba y cantaba música colombiana y boleros. Un buen día un compañero de la academia me invitó a cantar una serenata para su familia y, al terminar, se acercó su padre y me pago por los servicios, lo cual no esperaba. Sorprendido por el hecho, no creía que hubiera ganado mis primeros pesos haciendo música, cantando, así empecé en el mundo laboral artístico.

Después de muchas serenatas, llegaron las orquestas, y con solo 16 años, aprendí empíricamente a tocar el bajo eléctrico, cuya paga era mejor. De esta manera se logró un poco de independencia, llegaron las compras personales como mi primer bajo, la colaboración con la economía de la casa no se hizo esperar, y hay que decirlo, el descuido de las obligaciones académicas (formación media) empezó a ser evidente. Perdí un par de años, pero soñaba con ingresar al Conservatorio de Bellas Artes o la universidad a estudiar música, buscando la acreditación profesional.

En las orquestas mi voz no era de la complacencia de compañeros y demás músicos, solo hacía coros (aprovechando el don del oído armónico) y tocaba el bajo, decían que cantaba salsa como si fuera ópera, pero la paga igual era buena, por tanto, no preste mucha atención.

Muy joven, a los 21 años me hice papá de una hermosa niña: Lisa Sthepanny Cuadros. De nuevo apareció la dualidad: ser cantante o mi cumplir con las responsabilidades. Decidí trabajar la música de forma empírica y la posibilidad de estudiar se fue alejando a medida que pasaba el tiempo. Tenía que atender las necesidades de mi hija.

Pasaron 25 años trabajando la música en orquestas y grupos, cantando en bares y dictando clases muy mal pagas en la formación básica de algunos colegios de la ciudad, añorando de vez en cuando los deseos de estudiar música a nivel profesional y académico, y cumplir con el propósito de ser cantante.

Fueron 25 años tocando y cantando diferentes estilos populares como el Jazz, Salsa, Tropical, Boleros; nuevos aprendizajes y nuevas experiencias.

2.2 El paso a la academia

Hubo algunos intentos de regresar a la academia, todos fallidos, hasta que un buen día me enteré por un amigo, que existía una oportunidad de acreditar mi experiencia como músico, cantante y docente: un programa auspiciado por la Gobernación del Valle del Cauca, que a través de Bellas Artes, se proyectaba hacia la profesionalización de artistas de la región, me inscribí con una gran ilusión.

Acreditar mi experiencia y mejorar mi formación y calidad de vida profesional fue parte de los propósitos. Con ello, vendrían las mejoras en los salarios en materia de docencia, y aprender mucho de esta nueva experiencia me llenaba de alegría. Al inicio del proceso se dio inicio a otra dualidad: el bajo o la voz (canto), la comodidad hizo que la elección se inclinara hacia el canto.

Después de entregada la documentación llegó la audición de ingreso y debía escoger entre canto popular que es lo había hecho mucho tiempo y canto lírico (benditas dualidades), a mi mente llegaba la imagen de mi madre cantando boleros y la de mi abuelo escuchando a Caruso y Lanza. ¿Qué debo hacer?, ¿qué me sale mejor?, ¿qué me conviene?, llegó el día de la audición y al entrar no había decidido que elegir; me hizo la audición el maestro Hans Mogollón y la maestra Natalia Vanegas, después de una corta entrevista empecé a cantar el aria Caro Mío Ben de Tommaso Giordani: esta obra era requisito para cualquiera de los dos estilos popular o lírico y en ese momento el gesto de los maestros Hans y Natalia indicaba que el canto lírico sería la elección acertada. Al terminar la audición no dudé en contestar que la lírica haría parte fundamental de mi proyecto de vida, una vez aprobado mi examen (por supuesto). Ahora era estudiante de canto lírico del Conservatorio Antonio María Valencia de Bellas Artes.

De esta manera se da inicio a una nueva etapa que trae consigo cambios en las rutinas y más dualidades a nivel laboral, social, familiar y en las demás actividades cotidianas.

2.3 Inicia el proceso

Con el maestro de canto Hans Ever Mogollón, hubo buena relación desde el principio, y en la primera clase con él, tomó mi tesitura buscando mi registro. Con absoluta seguridad estaba convencido que la extensión de mi voz correspondía con la de un barítono, esto era frustrante para mí, puesto que en el medio de la salsa donde yo me movía, el barítono no es el más apetecido en los proyectos musicales, mi maestro dijo no estar seguro de ello, iniciamos la clase y antes de terminar, se mostró sin dudas al respecto, y que yo era tenor. Esta noticia fue de alto impacto.

Lo anterior me llevó a ver las primeras fallas en la técnica, algunos vicios adquiridos a lo largo de toda mi vida, y era necesario darse a la tarea de corregirlos. Estas actividades en muchas ocasiones me dejaban un cansancio prolongado y otro sin número de situaciones fisiológicas que despertaron en varias oportunidades los deseos de renunciar.

Cuando se ha estado tanto tiempo en la escuela de la calle, se adquieren hábitos difíciles de dejar de un momento a otro, dificultando el proceso; poco a poco se fueron alcanzando logros y metas, algunos de ellos esperados y otros que fueron una agradable sorpresa. El maestro Hans fue muy paciente, y en muchos casos llegaba con nuevos ejercicios buscando superar alguna de las dificultades presentadas.

En el primer y segundo semestre trabajé mucho en la extensión de la tesitura, el buen uso del diafragma, la relajación de músculos y en encontrar el sonido de mi voz, hallando grandes dificultades en la relajación de los músculos.

En tercer y cuarto semestre fue empleado en el pulimiento de la voz, y la unificación de vocales, mi tesitura pasó de un Fa como la nota más aguda y que daba con esfuerzo, a si bemol, aumentando el registro en una cuarta justa.

Hace falta tiempo para obtener mejores resultados y asimilar mejor el proceso y la técnica, pues el programa de profesionalización tiene entre sus propósitos, el resolver muchas situaciones técnico-musicales en 4 semestres, lo que un estudiante regular hace en 8, sin embargo, siempre fue motivante saber que se estaba en la ruta correcta. De las cosas bellas de la música es que no se termina de aprender y mejorar, el límite se lo pone uno mismo.

Desde la antigüedad, cuando la música era custodiada por sacerdotes, filósofos y matemáticos y los primeros años de nuestra era, marcada por la llegada de Cristo en la creencia cristiana, han coexistido la experiencia empírica y la música académica, sin embargo, en la brecha que marca el lindero entre una y otra, se encuentra el gusto estético, la tradición etno-musical, la finalidad del uso de la música, entre otras, que en resumen definen el camino a seguir de quien se interesa en ser músico.

2.4 Procesos académicos

Iniciar es toda una aventura con algo de tensión, puesto que estás enfrentando la realidad vs expectativa, en otras palabras, que crees que tienes, sabes o has aprendido en tu experiencia que pueda aportar, favorecer o facilitar el proceso y que es lo tienes en realidad, cual tu verdadero estado en cuanto a la técnica y lo interpretativo.

A favor encontramos:

- El timbre de mi voz.
- La proyección vocal.
- La afinación.
- La versatilidad para interpretar diferentes estilos de música.

Dentro de las cualidades del sonido, el timbre fue algo que desde el principio llamó la atención del maestro Hans, afirmando que pocas voces tienen ese color determinado y que sería notable educar esa característica. Sumado a lo anterior, encontró una facilidad en mí para proyectar la voz, desde el soplo fonatorio, hasta la distancia alcanzada manteniendo la intensidad de la misma, sin sensación de ahogo. La afinación por su parte, ha sido un punto a favor del cual, sin falsas modestias, me he vanagloriado, facilitando la interpretación acertada de algunos intervalos melódicos; esto también ha tenido una positiva incidencia en la interpretación de diferentes estilos musicales.

Así como se evidenciaron algunos elementos positivos, también se notaron las dificultades técnicas que marcaron el punto de partida del proceso y que muy contrarias a lo que yo creía, fueron la motivación y se constituyeron en las metas a alcanzar: a continuación, se describen algunas de ellas:

- La extensión de la voz.
- Relajación de músculos que intervienen en la emisión.
- Ayuda de los resonadores.
- Apoyo diafragmático.
- Unificación de vocales.

Mi registro era limitado hacia las notas agudas y al cantar me cansaba muy rápido, se perdía el centro de la voz y terminaba sobre esforzando la garganta. Mi voz es una voz grande y con potencia, pero necesitaba ayuda de los resonadores para que funcionara con más libertad evitando algunas molestias al cantar. Por último, el uso del diafragma no era suficiente para soportar el

sonido de mi voz y este se iba a la garganta, y de manera adicional, algunas vocales las abría mucho y otras las cerraba.

El mundo que rodea a un cantante no solo se centra en su voz o su técnica, sus emociones y el cuidado de su instrumento, también están las situaciones que le envuelven en la cotidianidad y que dificultan el desarrollo normal del proceso, en ocasiones lo sacan de foco y hacen más lento el alcance de logros. A continuación, mencionare las que están en mi entorno:

- Uso en exceso del aparato fonatorio.
- Temor escénico
- Autonomía de estudio
- Espacios de estudio

Mi trabajo como docente de tiempo completo que exige el uso excesivo de la voz, lo cual promueve la fatiga y el desgaste inadecuado desde la voz hablada. Los diversos miedos o temores también hacen un aporte negativo hacia la exigencia por el temor de quedar mal en escena. Por último, los espacios de estudio inadecuados (apartamento pequeño y vecinos poco tolerantes) y el poco tiempo disponible para hacerlo, condenan un poco el buen desarrollo del proceso.

2.5 Análisis autoetnográfico

La etnografía se ha transformado últimamente en una forma narrativa de generar y compartir conocimiento, como fiel contribución a la investigación cualitativa; denominando la auto-etnografía como una manera de escritura y presentación de resultados derivados del proceso de obtención de información.

...es primordial el propósito de ofrecer un ejemplo de este subgénero narrativo. La temática abordada en el relato personal que se incluye al final del texto está acotada histórica y socialmente ya que se hace referencia a un momento muy específico, y poco tratado... (Blanco, 2012).

Para brindar respuestas a los propósitos del trabajo monográfico, se han planteado alguna serie de preguntas que han orientado la investigación. Aquí se enumeran algunas de ellas: ¿Es posible emigrar de lo empírico a lo académico en el canto?, definitivamente sí, siempre y cuando se esté en disposición de asumir todos los retos que se presentan con humildad.

Seguramente habrá que abandonar algunas tachas, formas y estilos que aprendimos en nuestra experiencia y que nos limitan para recibir o asimilar la técnica que abre las posibilidades de una mejor interpretación.

Necesitarás la exigencia de ordenar el tiempo para dedicar un buen espacio a los estudios y responsabilidades académicas y la organización de la agenda cotidiana en la parte laboral, familiar y social.

Es importante tener claridad en los objetivos que se pretenden al iniciar un proceso académico de este talante, porque se convierte en la motivación y determina la fortaleza que se requiere cuando aparezcan las dificultades de tipo laboral, económico, físicas -puesto que se empleará más energía-, familiares -porque el tiempo dedicado a ellos se acorta-, sociales -porque la distancia temporal de los amigos- y algunas otras según sea el caso.

La disciplina aplicada en el cumplimiento de las rutinas es necesaria; si bien es cierto que, a mis cuarenta y tantos años tenía claro la importancia de profesionalizarme porque la experiencia me lo había mostrado, no siempre visualicé la real dimensión de lo que esto representa; por tanto, desarrollar una rutina y tener la disciplina de llevarla a cabo no fue tarea fácil.

No encontré dificultades limitadas por la edad y que afectaran la capacidad de aprender, mis limitaciones eran mentales; tal vez, la experiencia de vida nos cubre y envuelve en temores y miedos que poco a poco nublan el pensamiento emocional y al final se pierde la perspectiva real y se bloquea el verdadero potencial. Por tanto, antes de iniciar este camino es importante quitar las nubes que no permiten ver con suficiente claridad el horizonte.

Es fundamental el apoyo que da la institución en donde se estudia, en mi caso “Bellas Artes”, porque facilitó los espacios de encuentro y los docentes idóneos para este proceso, y quiero destacar en este espacio a los maestros Hans Ever Mogollón de canto y Neiver Francisco Escobar, asesor de esta monografía, no solo por sus enseñanzas en cuanto a lo técnico e interpretativo, también por la paciencia que han tenido para trabajar conmigo y mis limitaciones mentales y convencerme del verdadero potencial de mi instrumento, de mis posibilidades como cantante lírico y de mostrarme con claridad mi horizonte artístico.

Hoy a puertas de presentar el recital de grado y mostrar lo aprendido, me siento satisfecho de llegar a este punto, cumpliendo un sueño; por ser egresado de Bellas Artes con todo el plus que esto le da a mi currículum, y muy claro en las nuevas metas que me he propuesto como cantante lírico.

Tabla 3. Paralelo de formación

Cantante popular	Cantante lírico
<ul style="list-style-type: none"> • La formación se da con base a la interacción con otros cantantes de más experiencia en el medio y se convierten en arquetipos a seguir. • Clases en academias de garaje con maestros sin la idoneidad correspondiente. • Sugerencias y consejos de los músicos con los que se interactúa. • La autoformación mediante videos de YouTube u otros medios interactivos, teniendo en cuenta que no siempre la información impartida en cuanto a la técnica y demás son totalmente efectivas y ciertas, y no se tiene quien corrija si se requiere. • El desgaste del instrumento, causando incomodidades de todo tipo, no solo en el canto, si no en la emocionalidad causando estrés. • En el canto popular los registros vocales no están debidamente clasificados. • Se abusa de los registros vocales, esforzando constantemente la flexibilidad de la voz. • Los referentes son otros cantantes populares, de los cuales se conoce poco su trayectoria técnica. • Se desconocen los alcances de las metas propuestas. 	<ul style="list-style-type: none"> • Se cuenta con un maestro que enseña y acompaña el proceso. • La información en cuanto a la técnica es certera y efectiva. • Hay idoneidad en los maestros que imparten las clases. • Se nota y se siente el progreso alcanzado en cada interpretación. • No solo se mejora y crece en cuanto a la técnica, si no también, en otros campos del conocimiento musical permitiendo una visión amplia de cada obra logrando una mejor interpretación. • No se maltrata el instrumento porque la técnica protege la voz y minimiza desgaste natural de la misma. • Existe plena identificación de la clasificación de la voz según el registro. • Se trabaja conforme al registro vocal, y la exigencia se hace respetando el registro. • Los referentes son otros cantantes líricos entre los cuales se conoce bien su trayectoria y desempeño técnico. • Las metas son propósitos alcanzables y medibles en el tiempo (corto, largo y mediano plazo).

La técnica es indispensable para ambos procesos, porque permite sacar una mejor versión de la voz, con un mejor color, una buena afinación, ayuda a proteger tu instrumento dándole mayor durabilidad, evitando maltratar la voz, minimizando su desgaste y dándote más años de vida y disfrute artístico, permite interpretar obras de mayor exigencia técnica e interpretativa mejorando la experiencia de cantar.

3. CONSIDERACIONES FINALES

Se documentó y sistematizó el proceso de transformación del conocimiento empírico al académico, del cantante José Luis Cuadros Arana, mostrando las diferentes sensaciones y situaciones por las que se pasó en el camino hacia la profesionalización, validando las capacidades y aprendizajes adquiridos en el proceso.

El cantante que busca academizar su experiencia más allá de las exigencias del medio laboral, lo debe mover la pasión por lo que hace, el deseo de crecer artística y profesionalmente, mejorar su desempeño y su nivel musical; de esta manera, la meta, estará siempre por encima de las dificultades, fortaleciendo la capacidad de sacrificio que muchas veces requiere el sueño que se persigue, la energía para perseverar cuando la exigencia pareciera bloquear y debilitar el deseo de sacar adelante el proyecto.

No importa la edad, sino, las ganas de avanzar en el camino de adquirir conocimientos académicos que lleven a elevar el desempeño artístico, y porque no, hasta cambiar el horizonte profesional.

En edad adulta ya se han alcanzado algunas de las cosas que se necesita para iniciar este camino, se posee la claridad de saber lo que se quiere: enfoque, disciplina, responsabilidad frente al proceso, y que es indispensable para asumir los retos y exigencias de la academia, solo se necesita la convicción de lograrlo.

En el camino, el medio laboral y las necesidades económicas y familiares pondrán su talanquera, debilitando físicamente cada iniciativa. Estas situaciones y retos pedirán al final del día caminar esa milla extra para cumplir con las responsabilidades académicas, pero el esfuerzo tiene su recompensa y cada logro a través de la perseverancia se convierte en energía para continuar.

Todo proceso que se inicia, en las primeras fases del programa se hacen los ajustes necesarios para que el sistema académico pueda llevar a buen puerto a cada estudiante que en edad adulta desee emprender este viaje, mi vivencia me mostró que es viable ayudar a cumplir el sueño de muchos cantantes que en edad adulta buscan academizarse y mejorar su desempeño artístico.

El Instituto Departamental de Bellas Artes, cuenta con el personal idóneo y las instalaciones adecuadas para lograrlo, esa fue mi experiencia en esta aventura y doy gracias a la que hoy llamo con orgullo mi Alma Mater, por acompañarme y formarme en este proceso.

Exhorto a los cantantes y artistas en general, que en edad adulta ven lejana la posibilidad de profesionalizarse e ingresar a la academia, a que inicien la aventura de estudiar de nuevo, de mejorar su rendimiento artístico, pero sobre todo a cumplir el sueño de ser un profesional acreditado con un excelente desempeño artístico.

4. FUENTES DE REFERENCIA

- Aharonián, C. (2000). Músicas Populares y Educación en América Latina. En A. de Garay, J. P. González, A. Ochoa, C. Santos, M. Ulhoa, C. Darrigrandi y P. Whipple, Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular -IASPM- (pp. 1-23). Bogotá: IASPM - Rama Latinoamericana.
- Barriga, M. (2006). La educación musical durante la colonia (siglos XVI y comienzos del XIX) en los virreinos de Nueva Granada, Nueva España y Río de la Plata. *El Artista. Revista de Investigaciones en Música y Artes Plásticas*, 3 (1), 6-23.
- Barnechea García María Mercedes y Morgan Tirado María de la Luz (2010). La sistematización de experiencias: producción de conocimientos desde y para la práctica. En: *Revista Tendencias & Retos 15*, programa de Trabajo Social Universidad de la Salle, Bogotá. P,p, 97-108.
- Blanco, Mercedes. (2012). Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos. *Andamios*, 9(19), 49-74. Recuperado en 14 de julio de 2021, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632012000200004&lng=es&tlng=es.
- Bochner, Arthur P. y Carolyn Ellis (eds). 2002. *Hablando etnográficamente: autoetnografía, literatura y estética*. Walnut Creek, California: AltaMira Press.
- Ellis, Carolyn. 2004. *El etnográfico I: una novela metodológica sobre autoetnografía*. Walnut Creek, California: AltaMira Press.
- Escobar, L. (1987). *La Música en Santafé de Bogotá*. Disponible en: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/musica/musabo/pag20-24.htm>
- Fauvelle, L. (2020). *Investigación cualitativa: tres tipos de entrevista*. Recuperado de <https://www.intotheminds.com/blog/es/investigacion-cualitative-tips-entrevista/>
- González SE. Conocimiento empírico y conocimiento activo transformador: algunas de sus relaciones con la gestión del conocimiento. *Revista Cubana de Información en Ciencias de la Salud (ACIMED)*. 2011; 22(2):110-120. Recuperado de <https://www.medigraphic.com/cgi-bin/new/resumen.cgi?IDARTICULO=35258>

- Holguín, P. (2007). Algunas cuestiones sobre la cultura Latinoamericana y la Música académica. En Actas del 1er Encuentro Interdisciplinario de Investigaciones Musicales. Bogotá: ACOFARTES, Banco de la República y Pontificia Universidad Javeriana.
- Jara Holliday, Oscar (2018). La sistematización de experiencias: práctica y teoría para otros mundos políticos. Bogotá: Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano – CINDE. 258 pp. Primera edición, Colombia ISBN impreso: 978-958-8045-47-4, ISBN PDF: 978-958-8045-48-1
- López Cano, R. y Úrsula San Cristóbal (2014). Investigación artística en música, problemas, métodos, experiencias y modelos, ISBN: 978-84-697-1948-0 Primera edición.
- López Gonzales A (2018). Entre lo lírico y lo popular, estudio comparativo de los procesos de enseñanza de dos docentes de canto. (Tesis de pregrado licenciatura en música). universidad pedagógica nacional, Facultad de Bellas artes, Bogotá.
- Ministerio de Educación Nacional (1992). Ley 30, por la cual se organiza el servicio público de la Educación Superior. Recuperado de https://www.cna.gov.co/1741/articles-186370_ley_3092.pdf
- Ministerio de Educación Nacional (1997). Ley 397 - Ley General de Cultura, por la cual se desarrollan los artículos 70, 71 y 72 y demás artículos concordantes de la Constitución Política y se dictan normas sobre patrimonio cultural, fomentos y estímulos a la cultura, se crea el Ministerio de la Cultura y se trasladan algunas dependencias. Recuperado de http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/ley_0397_1997.html
- Ministerio de Educación Nacional (1994). Ley 115 Diario Oficial No. 41.214 Por la cual se expide la ley general de educación, Recuperado de http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/ley_0115_1994.html
- Ministerio de Educación Nacional (2004). Directiva Ministerial No. 020 Documento “Bases para la Implementación del Proyecto Colombia Creativa”. Recuperado de <https://docplayer.es/23803280-Ministerio-de-cultura-acofartes.html>
- Nolla, N. (1997). Etnografía: una alternativa más en la investigación pedagógica. ISSN 0864-2141. Recuperado de http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0864-21411997000200005
- Polanco, Felipe A. El canto lírico. Universidad Nacional sede Bogotá, Catedra de sede Gabriel García Márquez, Realismo Mágico Musical. Recuperado de <http://www.catedras->

bogota.unal.edu.co/resources/catedra_garcia_marquez/2019_I/public/documentos/sesion-5/comentario%2022%20de%20mayo.pdf

- Rojas, L. (2005). Antropología de la Música la Hermenéutica de la Música Amerindia y sus Ancestros Asiáticos. *Revista Pensamiento y Cultura*, 8 (1), 207-232.
- Stein, Hanns (2000). El arte de cantar: su dimensión cultural y pedagógica. *Revista musical chilena* ISSN 0716-2790 v.54 n.194 Santiago. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902000019400005>.
- Sarget Ros María Angeles (2000). Perspectiva histórica de la educación musical. *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, ISSN 0214-4842, ISSN-e 2171-9098, Nº. 15, 2000, págs. 117-132. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=608108>
- Ucha Florencia (2010). General canto, definición de canto, Definición ABC, Recuperado de <https://www.definicionabc.com/general/canto.php>
- Valenzuela, M. (2007). Confesando a los indígenas. Pecado, culpa y aculturación en América colonial. *Revista Española de Antropología Americana*, 37 (2), 39–59.

5. ANEXOS

Entrevista Hans Ever Mogollón

¿Cuáles han sido tus logros como cantante a nivel profesional?

Han sido muchos logros que me han generado mucha felicidad, uno de ellos es haber pertenecido a la academia de Plácido Domingo, conocerlo en persona y hablar con él, me dijo que tenía una bonita voz, ha sido una de las anécdotas más grandes que yo tengo, otra anécdota es haber pertenecido a la academia Rossini y conocer al maestro Alberto Zedda, uno de los más grandes estudiosos de este compositor Rossini, también haber pasado por el Teatro Real de Madrid y haber conocido a dos grandes tenores, uno de ellos era Raúl Jiménez Tenor argentino y Ernesto Palacio representante de Juan Diego Flórez y por supuesto haber cantado con la Orquesta Filarmónica de Cali, Bogotá, la Ópera de Colombia, Estos han sido logros que desde muy Joven han ido fortaleciendo mi carrera, haciéndola más robusta y con un poco más de peso.

¿Cuántos años lleva enseñando?

Bien enfocado en la docencia desde hace 12 años.

La profesionalización de artistas vallecaucanos programa de la gobernación del Valle a través del Instituto Departamental de Bellas Artes ha llevado a su aula Cantantes en edad adulta, ¿Cómo ha sido esta experiencia?

La experiencia ha sido muy grata, son seres humanos muy lindos, trabajar con ellos tiene ventajas y desventajas, la ventaja es que una voz adulta en teoría ya ha madurado y es ideal para trabajar y la desventaja es que han adquirido hábitos, tachas, que no ayudan.

Maestro, ¿qué le gusta más para trabajar, adultos o jóvenes en formación?

Ambos, los adultos ya tienen claro lo que quieren y tienen, están más claros, más perceptivos, mayor disciplina por la responsabilidad, pero son temerosos muestran mayor miedo, los jóvenes están divagando, pero son más arriesgados sin miedo, se confían que tienen más tiempo y esto a veces juega en su contra.

¿Cómo recibe usted a José Luis Cuadros Arana, qué impresión le causa y que posibilidades le ve?

Yo escuche una voz sorprendente desde el principio, junto con la maestra Natalia Vanegas con quien hice la audición de los aspirantes a la profesionalización de la gobernación del Valle del Cauca escuchamos una voz con un potencial enorme pero con mucho que aprender; yo cuando inicie con José Luis, soñaba por que los docentes a veces soñamos o más bien visualizamos, yo visualizaba a este hombre con esa voz cantando en los mejores teatros del mundo, obviamente para llegar allá sabía que había un gran camino por recorrer, sin embargo yo estaba dispuesto para ayudar a esa voz hasta donde pudiera y hacer posible el avanzar y si tenía tiempo y la paciencia de dejarse formar hasta donde fuera posible, le veo posibilidades de llegar muy lejos.

¿Después de haber compartido con estos 4 semestres como ve a José Luis cuadros en este momento a puertas de su recital de grado?

Veo que ha crecido enormemente como músico y como cantante, sin embargo, me queda la sensación que me hizo falta tiempo para ayudar más a una voz con tanto futuro como se la veo yo.

¿Cuáles son las debilidades, que le dice en la intimidad de la clase, que ve desde su postura de maestro en su entorno y en el desarrollo de su voz?

Te puede sonar gracioso porque yo lucho con la mayoría de mis estudiantes con lo mismo, con sus propios temores, sus miedos como el no valorar su voz, su instrumento, el no creer en ellos, en este caso creo que sus inseguridades no le permiten crecer y avanzar todo lo que él podría avanzar.

¿Y a nivel técnico?

A nivel técnico le falla la respiración lo que llaman los italianos el "Fiato", el aire, el sostener el sonido, su peso corporal hace que se canse más rápido, que el oxígeno no circule, eso hace que el cerebro mande información de que "no tengo aire" y su voz necesita su gasolina que es el aire, esa es ahora su mayor debilidad.

Entrevista a Ruth María Castañeda Brand

¿Quién es Ruth María Castañeda, cuál es tu trayectoria artística?

Bueno, mi nombre es María Ruth Castañeda, empecé cantando música popular desde los 12 años, participe en concursos nacionales de música colombiana obtuve primeros lugares, me dedico en principio a cantar música colombiana, boleros, música latinoamericana porque me encanta, esos son los géneros populares a los que me dedique, más adelante empecé a estudiar el canto lírico en el conservatorio, actualmente soy docente de canto

¿Cuéntanos acerca de los concursos que ganaste?

Si, a los 13 años gane el primer lugar como solista vocal en el décimo cuarto Festival Mono Núñez, el festival Luis Carlos Gonzales en Pereira, el festival del pasillo en aguadas, el Colono de Oro en Florencia Caquetá, pero al año de haber obtenido el primer lugar en el Mono Núñez, tuve la oportunidad de ingresar a Bellas Artes, específicamente al conservatorio Antonio María Valencia, en ese momento no había maestro de canto, así que estude dos años de guitarra, luego flauta travesa, hasta que llego la maestra Ivonne Giraldo y casi a los 16 años tuve la posibilidad de estudiar canto lírico, esa era la finalidad desde el principio y por eso, esos primeros años de formación en otros instrumentos me ayudaron mucho, además teníamos la materia de coro juvenil donde conocí a la maestra Digna Guerra, cubana, directora de coros y mi formación vocal empezó a cambiar en ese momento.

En el canto lírico me mantuve estudiando más o menos hasta el 2003, y desde entonces alterno el canto lírico con la música popular, es una amalgama muy particular, muy interesante, el canto lirico me ha favorecido en el canto popular.

¿Porque tu interés en el canto lírico?

Inicialmente, al entrar al conservatorio yo no estaba muy informada de lo que iba a ser, para mi estudiar música era ver la música en todos los sentidos, leer notas, tocar un instrumento y aprender a cantar, cuando entiendo que en toda esa mezcla hay unos puntos específicos me doy cuenta que cantaba bonito, la gente me lo decía y así lo sentía.

Cuando ingreso a la formación vocal con el canto lírico me di cuenta que no cantaba tan bien, la parte técnica estaba mal formada, yo era empírica y a veces me afectaba mucho y recuperar la voz no era sencillo, había periodos de enfermedad de la voz, disfonía, afonía, amígdalas, y entendí al estudiar el canto lírico que la técnica te permite cantar lo que tú quieras, entonces me empiezo a formar como cantante lírica y comienzo a aportarle a mi repertorio popular el conocimiento que venía de la parte lírica y me doy cuenta que empiezo a dejar de enfermarme, creo que eso es lo más importante de este proceso formativo, entonces no se trata tanto de ser cantante popular o cantante lírico, si no, de tener una buena técnica, eso sí, aclarando que es el canto lírico el que te da esa técnica.

¿Cómo te ves tu dentro del panorama artístico que nos muestra la región de poco movimiento en el canto lírico, pero si muchos espacios para el canto popular, económicamente hablando?

Es una pregunta interesante y compleja, el canto popular prima en la mayoría de escenarios en nuestro país y diría que del mundo, sin embargo yo he podido hacer lanzamientos de obras, he estado en escenarios grandes y pequeños como cantante de ópera, siendo que la ópera se ve y disfruta por temporadas en Bogotá, eso lo sabemos todos y en algunas ciudades como Cali se han presentado esporádicamente obras de algunos compositores destacados radicados en la ciudad como Mario Gómez Viñes, Alberto Guzmán, no son muchos los espacios pero se ha hecho labor.

¿Es rentable el canto lírico?

El canto lírico siempre será rentable siempre y cuando te esfuerces y te forjes metas adentro o afuera, nos corresponde abrir espacios a todos los que queremos estar en este medio, cuando nos paramos en un escenario a interpretar música lírica digamos que nuestro público no es muy grande, es un público selecto, debemos impactar, contaminar positivamente a nuestros jóvenes pese a la

cantidad de géneros ofertados actualmente, será rentable mientras sigamos haciendo proyectos en equipo y motivar a las empresas por ser el flujo más importante para financiar y gestionar.

¿Por qué haces canto lírico, por amor al arte, por gusto o por conveniencia?

Por amor al arte, aunque me he encontrado allí personas de las altas esferas y que te quieren ayudar o patrocinar que consideran que tienes la madera para hacerlo aunque también a veces se diluyen dichas propuestas, por eso realmente cuando cantas un aria es porque la sientes, la vibras, la lloras o la has vivido y siempre lo hago desde mi alma, mi corazón.

Diego Fernando Holguín orejuela (Diego King)

¿Qué haces tú en la música?

Soy cantante, compositor y productor

¿A qué edad comenzaste a cantar?

Yo empecé viejito a los 23 años, tengo en la actualidad 46 años.

¿Has hecho estudios formales en música?

Realmente no.

¿Por qué no te integraste a la academia?

Porque cuando lo quise hacer imperaba la necesidad de trabajar, quise entrar a la universidad del Valle donde los horarios eran muy repartidos durante el día y no me permitían trabajar y estudiar al tiempo, en ese momento no tenía un trabajo de horario flexible.

Si tuvieras la oportunidad de hacerlo en esta etapa de tu vida, ¿lo harías?

Si, de hecho, estoy en esa gestión.

¿Has recibido clases de canto?

He hecho talleres con colegas que son más experimentados, que han estudiado, pero no son certificados, pero clases con maestro certificado no he recibido.

¿Qué has logrado como artista?

He logrado viajar por el mundo representando mi país haciendo mi música, he hecho alrededor de 120 canciones, ganador del “Colombian Salsa Festival” de Medellín, hace poco recibí un premio en el festival “I love music all my life” en Utah Estados Unidos.

¿Crees posible academizar tu experiencia?

Es posible mezclar la academia y la experiencia en la práctica diaria, sería lo mejor, daría resultados notorios y mejorar la calidad de lo que hago y hacerme más visible.

Entrevista familiar

Lisa Stephanny Cuadros Cortes

¿Qué relación tiene con el autor de esta monografía?

Es mi Papá.

¿Qué opina usted de que el autor de esta monografía, decidiera hacer un pregrado en canto lírico a los 47 años?

No tiene nada de malo, nada tiene que ver la edad, está muy bien que lo haga.

¿Cómo se ha afectado usted con este proceso?

No mucho porque ya no vivo con él, ya tengo mi hogar, antes me da alegría por él, por qué lo noto muy motivado.

¿Cómo ha sentido al autor de esta monografía antes, durante y ahora ya en el final del proceso?

Al principio contento, después lo note estresado porque él quería entregarse por completo, pero obviamente por cuestiones de trabajo no podía a hacerlo y en ese momento lo noté muy frustrado, ahora lo noto mucho más tranquilo.

¿Piensa que el proceso académico le ha permitido crecer personal y profesionalmente al autor de esta monografía?

Sí, claro, total se le ve la diferencia, más alegre, se le ve más seguro, muy distinto a como se le veía antes.

Amparo Arana Rengifo

¿Qué relación tiene con el autor de esta monografía?

Soy su madre.

¿Qué opina usted de que el autor de esta monografía decidiera hacer un pregrado en canto lírico a los 47 años?

A él toda la vida le ha gustado la música desde el vientre, él ha sentido ese amor y gusto por la música, como en la casa a todos les ha gustado la música se escuchaba todo el día música romántica, boleros, música colombiana, ópera, el creció escuchando todo esto y a esta edad quiso cumplir su sueño.

¿Cómo se ha afectado usted con este proceso?

Me ha hecho mucha falta, porque él la música y si mamá, y ahora con esta experiencia que está estudiando, no me ha dedicado tiempo, solo por teléfono y no lo he visto muy seguido como antes.

¿Cómo ha sentido al autor de esta monografía antes, durante y ahora ya en el final del proceso?

Él está feliz con su estudio porque pudo realizar lo que siempre ha querido, y acá en la casa siempre ha contado con el apoyo moral de nosotros

¿Piensa que el proceso académico le ha permitido crecer personal y profesionalmente al autor de esta monografía?

Si, por supuesto porque siempre ha querido ir más allá y lo ha buscado por mucho tiempo y ha crecido como persona y como todo.

Claudia Patricia Álvarez Osorio

¿Qué relación tiene con el autor de esta monografía?

Es mi esposo

¿Qué opina usted de que el autor de esta monografía decidiera hacer un pregrado en canto lírico a los 47 años?

Me parece espectacular, la edad solo es un numero por lo tanto el hecho de que quiera crecer como músico lo hace a mis ojos mucho más grande de lo que es.

¿Cómo se ha afectado usted con este proceso?

Me ha afectado positivamente precisamente por verlo en su crecimiento, en su entrega, en la responsabilidad que conlleva cada clase, cada aprendizaje me llena de gusto.

¿Cómo ha sentido al autor de esta monografía antes, durante y ahora ya en el final del proceso?

Más seguro de sí mismo, mas entregado a sus sueños, a lo que quiere alcanzar y más decidido a cumplir dichos sueños.

¿Piensa que el proceso académico le ha permitido crecer personal y profesionalmente al autor de esta monografía?

Completamente segura de que si ha sido así.

