



*Aportes del músico Eduardo Fernández a la optimización del tiempo
en el aprendizaje de la guitarra clásica*



*Eduardo Fernández's Contributions to Time Optimization in
Classical Guitar Learning*

Daniel Hugo Romero Vizcarra

Universidad Nacional de Música

danielromerovizcarra@gmail.com

Resumen

La presente investigación propone una solución al problema de la falta de tiempo en el estudio de la guitarra clásica, analizando para ello los aportes del libro *Técnica, mecanismo, aprendizaje: una investigación sobre llegar a ser guitarrista* del músico y pedagogo uruguayo Eduardo Fernández. En el trabajo se exponen vías concretas de aplicación del citado texto para los diferentes aspectos pedagógicos, como el análisis musical, la digitación y la solución de dificultades técnicas.

Palabras clave

Optimización del tiempo; aprendizaje de la guitarra; Eduardo Fernández

Abstract

The present research proposes a solution to the lack of time in classical guitar learning by analyzing the contributions of Uruguayan musician and teacher Eduardo Fernandez as found in his book *Technique, Mechanism, Learning: An Investigation into Becoming a Guitarist*. This research presents specific steps so as to apply the cited book to different pedagogical aspects such as musical analysis, fingering, and solutions to technical difficulties.

Keywords

Time Optimization; Study of Guitar; Eduardo Fernandez

Recibido: 16/10/17

Aceptado: 24/11/17

INTRODUCCIÓN

La presente investigación nace de la inquietud por encontrar solución a los problemas frecuentes en la enseñanza de la guitarra clásica. La búsqueda de estas soluciones conlleva a una reflexión sobre el origen de los problemas aquí abordados. Siguiendo este camino se concluye que son diversos aspectos, tanto musicales como contextuales, los que entran en juego respecto a la falta de tiempo en el estudio de la guitarra clásica.

El guitarrista y pedagogo uruguayo Eduardo Fernández escribió el libro titulado *Técnica, mecanismo y aprendizaje: una investigación sobre llegar a ser guitarrista* en el que encontré la validación de procedimientos didácticos que hasta entonces había aplicado de manera empírica. En este trabajo se explican los aportes más resaltantes del libro para su aplicación en la optimización del tiempo de estudio de la guitarra clásica; ya que la falta de tiempo es un problema frecuente en el proceso de aprendizaje.

El trabajo se divide en dos partes: en la primera, se contextualiza el problema en la experiencia docente —concretamente, en la Universidad Nacional de Música de Perú— y en la segunda, situándonos en la labor de enseñanza, se propone una gama de procedimientos didácticos que constituyen soluciones concretas para el problema. Cabe mencionar que el texto de Fernández es en sí mismo un aporte y que el presente trabajo busca clarificar su aplicabilidad y valorar su eficacia, por ello sugiero la lectura del libro a los guitarristas.

Para este trabajo de investigación he tomado como base teórica los planteamientos de Jacques Rancière sobre la “emancipación intelectual”, la cual será una importante premisa para entender el proceso de aprendizaje en términos generales. Por otra parte, dicha teoría está directamente relacionada con la postura de Fernández, ya que promueve la búsqueda de la autonomía en el estudiante. Aplico estos marcos con la convicción que, sabiendo que el camino del conocimiento no tiene fin, somos los guitarristas los responsables de nuestro aprendizaje.

Finalmente, haberme embarcado en esta investigación ha sido una experiencia sumamente enriquecedora tanto a nivel personal como profesional. Mientras que como docente y autodidacta de la guitarra me veo en la obligación de aportar herramientas y recursos que podrían ser útiles en el proceso de formación de nuevas generaciones entregadas a la profesión de la música.

Por el aprecio y gratitud que tengo hacia mis alumnos y mis mentores, y por el grato compromiso que siento con la actividad que más me apasiona —la enseñanza— espero honestamente cumplir con el cometido de ofrecer un beneficio a la comunidad guitarrística y musical en general.

1. EL APRENDIZAJE DE LA GUITARRA EN EL ÁMBITO PROFESIONAL

Situación de la enseñanza en instituciones de formación musical en el Perú

En Perú, la formación de guitarristas se desarrolla en escuelas superiores estatales y en conservatorios regionales de música de las principales ciudades del país, como Arequipa, Cajamarca, Cusco, Puno y Trujillo. Algunas de estas instituciones otorgan el grado universitario, como el Conservatorio Regional de Música Luis Duncker Lavalle de Arequipa y el Conservatorio Regional del Norte Público Carlos Valderrama de Trujillo. En la capital, existen universidades privadas que imparten la carrera de música, como la Pontificia Universidad Católica del Perú, la Universidad San Martín de Porres, el Conservatorio de Lima Josafat Roel Pineda y la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas —esta última se enfoca principalmente en el ámbito de la música popular—.

Por su parte, la Universidad Nacional de Música —la misma que hasta junio del presente año fuese el Conservatorio Nacional de Música— se ha consolidado como uno de los principales

centros de formación de guitarristas del país. La carrera profesional de Guitarra se desarrolla dentro del Programa Académico de Interpretación Musical y se imparte en dos secciones: la Sección de Estudios Preparatorios (SEP), que a su vez se divide en las subsecciones Escolar y Post-escolar, y la Sección de Estudios Superiores (SES), la cual otorga grado universitario. Ser parte de la Universidad Nacional de Música como estudiante de la SES depende de la resolución positiva de rigurosos exámenes teóricos y de especialidad, y no solo se debe lidiar con un alto nivel requerido sino también con la escasa cantidad de vacantes ofertadas anualmente por la institución —que por lo general fluctúan entre dos y cuatro— y la elevada demanda de postulantes.

Además de la exigencia del repertorio y la competencia entre postulantes, hay otro aspecto que hay que tener en cuenta: en el proceso de admisión el estudiante rinde el examen de especialidad ante una de las comisiones del jurado; sin embargo, en este examen se pone en funcionamiento más de una comisión, por lo cual los criterios de calificación pueden no ser homogéneos.

En la especialidad de Guitarra, los lineamientos académicos están expresados en una sumilla oficial; no obstante, para contribuir con la formación de músicos profesionales, se hace necesario ciertos cambios, sobre todo en el establecimiento de la cantidad y dificultad de las obras para cada ciclo, pues en la situación actual, los alumnos tienen que estudiar un amplio número de obras, lo que genera reducir la profundización en el trabajo de cada una.

Un paradigma formativo, un paradigma académico

La estructura académica de la Universidad Nacional de Música constituye y se asume como un paradigma en la formación de los guitarristas. La cuestión del caso es saber si dicha estructura es coherente con los nuevos contextos, si continúa siendo válida y por cuánto tiempo más lo será. Por ello, esta investigación surge a raíz de la percepción de una malla curricular cuestionable, que carga injustificadamente a los estudiantes de obligaciones que distraen su ejercicio principal. ¿Es acaso la perpetuación del paradigma académico la que ha generado las escasas de tiempo en los estudiantes de guitarra?

Si se tiene en cuenta que un guitarrista abordará la música desde la perspectiva del instrumentista, el estudio del propio instrumento debería ser su principal actividad y representar así la mayor carga horaria no lectiva, pero basta con preguntar a los alumnos sobre la cantidad de horas que requieren para cumplir con los trabajos de sus cursos teóricos —además de las horas lectivas que estos abarcan— para saber que la balanza del tiempo de estudio no se inclina hacia el instrumento. Seguir este paradigma desde un punto de vista metodológico genera, por ejemplo, que un estudiante de guitarra que llega a dominar la lectura en clave de do en 1.^a línea y leer ejercicios de relativa complejidad, probablemente sea menos capaz de ejecutar su instrumento en una clave inusual; por lo tanto, habrá invertido tiempo en adquirir una destreza que no le será útil.

Sobre la idiosincrasia del estudiante de guitarra

Es materia de investigación multidisciplinaria entender la idiosincrasia de un grupo humano, por la gran diversidad de factores que influyen en ella. Todo ser humano pertenece a la vez a diferentes grupos sociales (Calin, 1998, p. 1). Es en esa relación de pertenencia donde se constituye los rasgos distintivos de una colectividad, en este caso, de los estudiantes de guitarra.

El carácter subjetivo de la interpretación musical sugiere que el aprendizaje no sea categórico. Al no estar en el dominio de la ciencia, en la praxis musical no existe el concepto “mejor interpretación” como la mejor opinión, método, alumno o maestro; por lo que se considera que la formación del guitarrista debería estar enfocada en implementarlo de recursos, con la

finalidad de que en algún momento pueda aplicar sus propios criterios y ejerza su voluntad de desarrollo musical. Evidentemente es necesario, en primer lugar, que el estudiante tome conciencia de sus propias capacidades.

Jacques Rancière (1987) llama “emancipación intelectual” al proceso en el que la inteligencia se subordina a la voluntad. Esta propuesta de acción es antagónica con la realidad observable en los estudiantes de guitarra, quienes dejan ver que es más fácil esperar el conocimiento que buscarlo. En todo caso, esto es a lo que se le ha acostumbrado al estudiante. Esta situación de no subordinación desencadena además otros indicadores como la sobrevaloración del calificativo del curso en detrimento de la valoración del aprendizaje real, y condiciona así al alumno a validar su desempeño solo a través de los ojos del profesor y no somete su trabajo a su propio juicio, reflexión y decisión, por lo que el estudiante buscará la aprobación del profesor antes que buscarla desde sí mismo.

Para evidenciar lo antes dicho se trae al recuerdo la siguiente anécdota, en la que a un alumno, luego de una de sus actuaciones, se le preguntó: “¿Es esta la versión que te gustaría escuchar?” Respondió: “Creí que así le iba a gustar [a usted]”. Se hace necesario, entonces, indicar que esta posición no es conveniente cuando se busca que el estudiante aprenda a formar su opinión crítica, sobre todo en el contexto de la educación universitaria que debe tender al desarrollo de la autonomía. En relación con esto, Rancière (1987, p. 51) dice: “El secreto de los buenos maestros es guiar discretamente la inteligencia del alumno a través de sus preguntas, las mismas deben ser suficientemente discretas para hacerles trabajar sin abandonarlos” [traducción propia].

2. QUÉ ES OPTIMIZAR EL TIEMPO

Eduardo Fernández ofrece su libro

En el año 2000 el guitarrista y pedagogo uruguayo Eduardo Fernández publica el libro titulado *Técnica, mecanismo y aprendizaje: una investigación sobre llegar a ser guitarrista*, de la casa editorial Art Ediciones de Montevideo, Uruguay. Dicho texto es analizado en el presente trabajo con la finalidad de describir sus aportes a la optimización del tiempo en el aprendizaje de la guitarra.

El texto de Fernández es una propuesta sobre cómo llegar a ser guitarrista que —sin pretender ser un método— presenta un importante enfoque pedagógico. Cuenta con dos secciones: la primera trata sobre los mecanismos necesarios para tocar guitarra y la segunda, sobre los procedimientos técnicointerpretativos de este arte. En el desarrollo del texto se presentan diversas formas de aplicación de estos mecanismos, que se contextualizan en fragmentos o pasajes de obras guitarrísticas.

Acerca de su propio libro, Fernández (2000) dice: “Sobre todo, si hay algún aporte en esta obra, espero que sea más bien el método de llegar a las conclusiones que las conclusiones mismas” (p. 9). Para complementar dicho enunciado, se puede citar al filósofo francés Rancière (1987, p. 24) quien menciona que “podemos aprender solos y sin maestro si así lo queremos, por la fuerza de nuestro deseo o la imposición de la situación” [traducción propia].

Responsabilidad compartida docente - estudiante

En el complejo proceso de la enseñanza-aprendizaje, maestro y estudiante entran en una profunda relación. Dependiendo de la perspectiva, sería relativamente simple asignar un porcentaje mayor de responsabilidad a uno o a otro. Por el carácter subjetivo de toda opinión no tendría beneficio alguno conocer dicho porcentaje sino para señalar a un potencial culpable. En cambio, asumir que existe una responsabilidad compartida entre dos partes que buscan un

fin común sería una posición pertinente. Si bien existen estos dos roles, que en el proceso son específicos, esta sección se enfoca específicamente en la del docente. Según Burga (2004) los lineamientos del nuevo enfoque pedagógico buscan que el proceso:

- 1) promueva la construcción de los conocimientos y la participación activa de los educandos en este proceso; 2) se oriente al desarrollo de estructuras mentales básicas y de la capacidad para 'aprender a aprender'; 3) genere aprendizajes duraderos recogiendo los saberes previos de los estudiantes y logrando que dichos saberes sean significativos para el proceso educativo y, en particular, para los alumnos; y 4) favorezca el rol del docente como un facilitador del aprendizaje; entre otros importantes aspectos. (pp. 9-10)

Estos lineamientos de orden general no deberían ser ajenos a la educación musical, por ello, son integrados al cuerpo analítico de este trabajo.

Cómo optimizar el tiempo de aprendizaje: aportes al aprendizaje

Habría que preguntarse primero qué es optimizar, ya que el eje de esta investigación gira en base a la optimización del tiempo en la formación del guitarrista clásico. Según el Diccionario de la Real Academia Española, "optimizar" es "buscar la mejor manera de realizar una actividad". Por otro parte, Fernández plantea una solución al problema de la falta de tiempo sugiriendo una ruta óptima de aprendizaje. Para Fernández (2000, p. 11), el aprendizaje de la guitarra es un proceso de adquisición de un mecanismo o el dominio de un pasaje, en el caso de la técnica. El aprendizaje de una obra "consta entonces de la suma de mecanismos utilizados más la técnica específica requerida para la ejecución total de la obra". Hasta este punto se ha tratado únicamente de los aspectos mecánicos de la ejecución instrumental, los cuales carecerían de sentido si fueran ajenos a un objetivo de mayor trascendencia: hacer música.

Hacer música es un fenómeno amplio y complejo, que puede potencialmente ser abordado por cualquier disciplina que estudia al hombre y al sonido como sus medios de expresión o, en términos más concretos, como la organización humana del sonido (Blacking, 1974, p. 45). Este trabajo, enfocado en la ejecución musical de la guitarra clásica, otorga gran importancia al análisis musical como un pilar de la actividad interpretativa.

El acto interpretativo es un acto no lineal, se presenta más bien con un carácter cíclico, ya que en el proceso de maduración de la obra se vuelven a repetir algunos de los pasos iniciales del aprendizaje. Inevitablemente surgirán cambios en las digitaciones, el *tempo*, la articulación o en la comprensión misma de la obra. Cuanta mayor profundidad se alcance en el análisis musical, mayor será la especificidad mecánica aplicada, mayor será la necesidad de precisión técnica y, por ende, mayor será el aprendizaje, ya que la cantidad de información se incrementa.

• Sustento del análisis musical

El acto de la interpretación musical tiene como punto de partida una voluntad, que en el caso del compositor dará como resultado la composición de una obra y en el caso del intérprete, la *performance* de la misma. Se trata de la misma voluntad en etapas distintas y con roles distintos en apariencia; sin embargo, son dos dimensiones del mismo proceso. Mientras el compositor escribe en notación musical la representación de su voluntad, el intérprete realiza el camino inverso: a través de la notación intenta interpretar la voluntad del compositor. En ambos actores la voluntad se pone de manifiesto en el hecho de buscar respuesta a una pregunta simple: ¿qué quiero escuchar?

Esta voluntad es también la que nos guiará a través del proceso de aprendizaje. Lejos de la subjetividad implicada con el "talento", la voluntad musical se limita a la creatividad, y esta al conocimiento musical en el más amplio sentido de la palabra. Siguiendo esta línea de

pensamiento, primero se debe “conocer” para luego “querer”, por lo que el análisis musical sería el paso inicial de la interpretación, aun desde su estadio más elemental.

Entonces la respuesta a ¿qué quiero escuchar?, resumirá todos los conocimientos y las pautas para seguir en la interpretación. Esta necesidad interpretativa es la que motivará el progreso técnico del guitarrista; es decir, necesidad musical y necesidad técnica son hechos correspondientes. Es frecuente que el estudiante anhele tener una mejor técnica al suponer ingenuamente que así interpretará una obra a cabalidad; sin embargo, es posible que cuente con la técnica necesaria para expresar lo que siente en ese momento, pero no con el convencimiento de que la técnica debe estar al servicio de la música.

- **Selección del pasaje**

Respecto a la solución de fragmentos musicales técnicamente complejos, Fernández (2000) señala: “no es que el pasaje sea difícil, sino que su dificultad es solamente el resultado de nuestra situación frente a él” (p. 40). En consecuencia, plantea que se puede resolver un pasaje difícil en una sola sesión de estudio. Evidentemente la percepción de dificultad de este pasaje dependerá del nivel guitarrístico; no obstante, los procedimientos a través de los cuales se llegará al resultado son útiles a cualquier nivel, es decir, “no existen obras difíciles, la noción de dificultad es nuestra y no de las obras” (Fernández, 2000, p. 40).

La solución de problemas planteada por Fernández es simple y resultará muy familiar, se trata de pasar de lo sencillo a lo menos sencillo de manera progresiva. Aunque tal teoría luce bastante simple, suele permanecer en mente cierto pasaje que se rehúsa a ser adoptado como “sencillo”. Adoptar la visión de Fernández implicaría entonces un radical cambio de nuestra perspectiva.

Con el objetivo de hallar solución a un problema técnico, es imperativo que el pasaje seleccionado tenga un sentido musical identificable. Ello permite entender que la dificultad aparece al interior de un contexto en el que se entremezclan diversos mecanismos que deben ser adaptados progresivamente hasta lograr la solución. A partir de esta idea, los errores de ejecución aparecen en los puntos en que se desconoce con profundidad analítica qué es lo que ocurre mecánicamente.

En el ejemplo de la figura n.º 1 se muestra un pasaje que cumple con las indicaciones precedentes.



Figura n.º 1: Dificultad en op. 35 n.º 13 de Fernando Sor (citado por Fernández, 2000, p. 41)

En este estudio de Fernando Sor —en el lugar marcado con x en la figura n.º 1— se presenta una dificultad, la cual se intenta solucionar habitualmente del modo que aparece en la figura n.º 2.



Figura n.º 2: Solución habitual del fragmento del op. 35 n.º 13. Fuente: Sor citado por Fernández, 2000, p. 41.

Es muy probable que —incluso una vez resuelto el problema, habiendo empleado mucha energía y tiempo en las repeticiones— al contextualizarse se vuelva a errar. Por el contrario, si se hace el trabajo tomando en cuenta el contexto, como se muestra en la figura n.º 1, se podrá apreciar que no hay necesidad de poner la cejilla entera en el lugar marcado con la x sino solo hasta la cuarta cuerda, y así se corregiría el error fácilmente.

- **Digitación del pasaje**

Si bien es cierto que no se pueden determinar reglas generales para la digitación, sobre todo en un instrumento como la guitarra, cuyas posibilidades en cuanto a la ubicación de las notas son muy diversas, el objetivo es hacer música. La digitación será adecuada en cuanto busque servir a dicho fin. Fernández (2000) dice: “Cuanto mejor comprendamos qué implica exactamente digitar un pasaje, más profunda y exacta será nuestra digitación del mismo” (p. 44).

Son cuatro los factores que hay que tener en cuenta al momento de abordar la digitación de un pasaje: *tempo*, articulación, timbre y dinámica (Fernández, 2000, p. 45). Estos factores están relacionados con los cuatro componentes mismos de la música: ritmo, melodía, armonía y timbre (Copland, 1961, p. 47).

- **Operadores y versión cero**

Fernández introduce el concepto de “versión 0” que es el punto de partida en la construcción de ejercicios contextualizados a los que se agregan gradualmente dificultades hasta llegar al pasaje original. Para este fin presenta el concepto de “operadores” que son elementos mecánicos que hacen del pasaje seleccionado lo que es técnicamente. En la figura n.º 3 se puede observar a partir del tercer compás una serie de nomenclaturas que corresponden a la descripción de los elementos mecánicos que constituyen la dificultad técnica.



Figura n.º 3: Elementos mecánicos utilizados en la realización del fragmento del op. 35 n.º 13. Fuente: Sor citado por Fernández, 2000, p. 52.

A continuación se explican las nomenclaturas que aparecen en el ejemplo, se recomienda, además, la consulta del libro para un entendimiento más profundo.

- CP: cambio de presentación
- TL+1: traslado longitudinal más un espacio

- TL-1: traslado longitudinal menos un espacio
- B: del francés *barré* que significa ceja
- TT 3+2: traslado transversal del dedo tres, más porque se sube de dos cuerdas hacia la sexta cuerda
- TT 3-1: traslado transversal del dedo tres menos uno porque se baja de una cuerda hacia la primera

El concepto de “versión 0” consistirá en eliminar en lo posible los elementos mecánicos (operadores) de manera progresiva con la finalidad de crear una versión suficientemente contextualizada como para empezar a trabajar en la solución del problema técnico. En la figura n.º 4 se observa el pasaje original seleccionado del estudio op. 13 n.º 35 de Fernando Sor con los respectivos operadores.

Este mismo fragmento será utilizado para mostrar las diferentes versiones que propone Fernández hasta llegar a la versión original.



Figura n.º 4: Pasaje original del estudio op. 13 n.º 35. Fuente: Sor citado por Fernández, 2000, p. 54.

Metodológicamente, es importante que el estudiante obtenga por sí solo la “versión 0” del pasaje deseado. La búsqueda de la “versión 0” dará como resultado el entendimiento de los elementos mecánicos que convergen y constituyen la dificultad técnica del pasaje. Este proceso dará como resultado los operadores utilizados y, por consecuencia, la pauta para construir las siguientes versiones en las que se agregan progresivamente dichos operadores.

Evidentemente un pasaje de determinada dificultad técnica se puede descomponer en un número mayor o menor de versiones. Se dejará esto a criterio del estudiante, pues la finalidad es comprender la constitución del pasaje, para lo cual —dependiendo del tiempo que disponga y del grado de interés por profundizar en su aprendizaje, o la necesidad— buscará el número correspondiente de versiones.

En el ejemplo siguiente podemos observar la “versión 0” que Fernández propone, en la cual notablemente se eliminan los cambios de posición, además de utilizar una posición en la cual no hay necesidad de hacer ninguna tensión en los dedos. Se muestra también una progresión de 6 versiones, partiendo de la figura n.º 5 que corresponde a la “versión 0”.



Figura n.º 5: “Versión 0” del fragmento del estudio op. 13 n.º 35. Fuente: Sor citado por Fernández, 2000, p. 54.

En la figura n.º 6, correspondiente a la primera versión, podemos observar que se eliminan las indicaciones de las cuerdas, lo cual sugiere que en esta etapa ya no se haga necesariamente uso de la lectura.

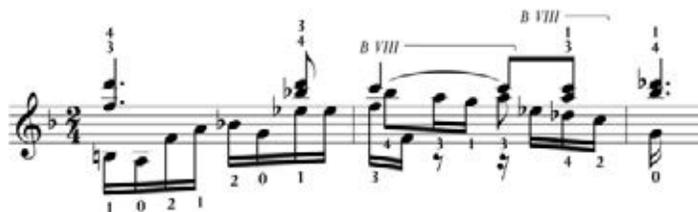


Figura n.º 6: Versión 1 del fragmento del estudio op. 13 n.º 35. Fuente: Sor citado por Fernández, 2000, p. 59.

En la figura n.º 7, correspondiente a la segunda versión, se comienza a trabajar la extensión del dedo 1 hacia el si bemol, así como también en la segunda semicorchea del segundo tiempo del primer compás.



Figura n.º 7: Versión 2 del fragmento del estudio op. 13 n.º 35. Fuente: Sor citado por Fernández, 2000, p. 59.

En la figura n.º 8, correspondiente a la tercera versión, se comienza en una posición más abajo, acercándonos de esta manera a la distancia de la extensión requerida en el pasaje original.

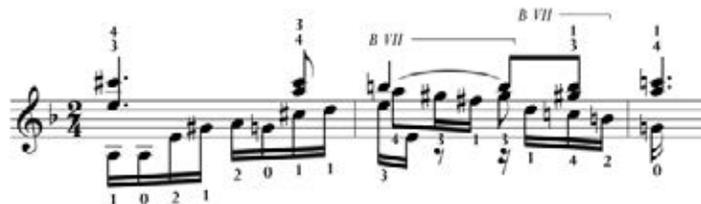


Figura n.º 8: Versión 3 del fragmento del estudio op. 13 n.º 35. Fuente: Sor citado por Fernández, 2000, p. 59.

En la figura n.º 9, correspondiente a la cuarta versión, se continúa bajando una posición; sin embargo, aún no se aborda el traslado transversal requerido en la tercera semicorchea del segundo tiempo del segundo compás.

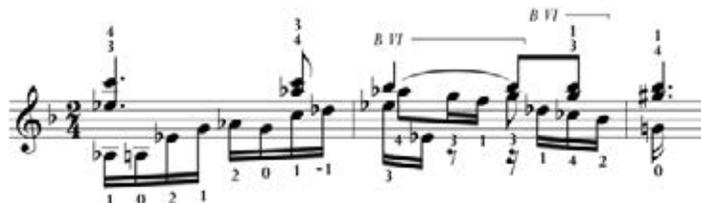


Figura n.º 9: Versión 4 del fragmento del estudio op. 13 n.º 35. Fuente: Sor citado por Fernández, 2000, p. 59.

En la figura n.º 10, correspondiente a la quinta versión, se sigue bajando una posición. Nuevamente las extensiones se asemejan más a la versión original.



Figura n.º 10: Versión 5 del fragmento del estudio op. 13 n.º 35. Fuente: Sor citado por Fernández, 2000, p. 60.

En la figura n.º 11, correspondiente a la sexta versión, además del cambio de posición, se introduce el cambio de posición requerido en la tercera semicorchea del segundo tiempo del segundo compás.



Figura n.º 11: Versión 6 del fragmento del estudio op. 13 n.º 35 de Sor (citado por Fernández, 2000, p. 60).

Cabe resaltar el nivel de especificidad de la digitación además de que asegura un conocimiento profundo de la técnica requerida para la ejecución del pasaje. Escribir dichas digitaciones facilitará la ejecución de la obra en el futuro, sobre todo si se tiene en cuenta la fragilidad de la memoria. La figura n.º 12 corresponde a la versión final.



Figura n.º 12: Versión final del fragmento del estudio op. 13 n.º 35. Fuente: Sor citado por Fernández, 2000, p. 49.

Como se ha mencionado anteriormente, la construcción de estas versiones —luego de la identificación de los operadores involucrados— es un proceso flexible de acuerdo a la percepción de la dificultad del pasaje, que puede tener una relación con la destreza del guitarrista, pues en algunos casos se requerirá menos versiones y en otros más.

Por otra parte, teniendo en cuenta que un mismo pasaje puede sugerir diferentes digitaciones, es importante asegurarse de que el proceso de construcción de versiones se esté haciendo sobre una digitación alineada con los objetivos interpretativos. Cuando la ejecución

del fragmento musical alcance el nivel interpretativo deseado y sea reproducible a voluntad se puede decir que el pasaje está resuelto.

Finalmente, Abel Carlevaro (quien fue profesor de Eduardo Fernández), citado por Escande (2012), dijo refiriéndose a sus estudiantes de música: “Hay gente que trabaja doce horas por día, yo creo que hay que pensar doce horas diarias y trabajar una” (p. 9).

Aportes a la búsqueda de la excelencia en interpretación

La búsqueda de la excelencia se convierte en un camino conocido, plausible, en la medida en que se tenga una ruta o al menos se plantee una: este es uno de los objetivos del trabajo. Como en la investigación, el proceso de elaboración de un plan clarifica el camino a seguir. La búsqueda de la excelencia podría ser considerada también como la investigación sobre la excelencia.

La búsqueda de la excelencia responde a cuestionamientos tanto específicos como generales. La excelencia tiene también etapas y niveles, así un guitarrista principiante puede obtener un resultado excelente de acuerdo a su nivel.

Al revisar la definición de “excelencia” según la RAE, se puede leer: “Superior calidad o bondad que hace digno de singular aprecio y estimación algo”. Entonces, la condición de excelencia responderá a los parámetros que describe tal concepto.

- ***Plantearse objetivos musicales***

Existen diversos caminos para llegar a solucionar problemas técnicos, lo cual indica que el planteamiento de posibles caminos es proporcional a esta diversidad. Sin embargo, Fernández (2000) plantea algunas pautas que se deben seguir en la elaboración de lo que él denomina la “ruta”, que es la realización de las versiones progresivas creadas para contextualizar la resolución de problemas técnicos.

Una premisa general es recordar en todo momento que el objetivo principal es hacer música. Este objetivo primordial desemboca en objetivos más específicos. Por ejemplo, veremos que la música existe cuando la tocamos, por lo cual, la contextualización va mostrando nuevos objetivos específicos, como puede ser la importancia de estudiar poniéndose en una situación psicológica de *performance* musical; esto implicará detectar los elementos que constituyen dicha situación. Si bien es complicado lidiar con el nerviosismo que se experimenta naturalmente al tocar en público, la seguridad —que puede ser adquirida mediante un trabajo consciente— se constituye en el mejor aliado.

Uno de los errores de los alumnos es iniciar el estudio sin tener un objetivo claro. Inevitablemente se harán repeticiones, pero son justamente estas repeticiones —y sobre todo si son numerosas— las que son potencialmente peligrosas por perpetuar paradigmas erróneos de estudio.

Es complicado para un estudiante elegir en cada repetición el objetivo específico, pero considerando que el objetivo mayor es hacer música, preguntarse si lo que uno está tocando es realmente lo que quiere escuchar podría tener la connotación de un imperativo hipotético kantiano: “Debo tocar lo que quiero escuchar”. Para dicho fin, hay que tener en cuenta específicamente los aspectos constituyentes de la música: la dinámica, el *tempo*, la articulación, el carácter, entre otros que constituyen el mapa que se debe seguir para llegar a responder ¿qué quiero escuchar?

Estudiar lento es una condición ineludible que hay que tener en cuenta para el logro, además de la sensación inmediata de mayor facilidad que motiva a seguir y que empodera al estudiante. Si esta sensación de control total es predominante, se podría crear un nuevo paradigma de ejecución de las obras.

Tanto en el trabajo de la versión cero como en el de la ruta, deberá siempre tenerse presente que el objetivo es hacer música, y al tocar una cualquiera de las versiones debe ponerse en ello la misma entrega que en una ejecución pública. Si ese objetivo ha estado presente en todas las fases de nuestro trabajo, no hay duda no sólo de que lo llevaremos a cabo, sino que además lo habremos disfrutado y nos habremos enriquecido. (Fernández, 2000, p. 71)

- ***Sintiendo los primeros resultados***

Los primeros resultados buscan instaurar un nuevo paradigma de estudio: motivar al estudiante a tomar la responsabilidad de su educación y de su trabajo desde la perspectiva del logro. Por su parte Woolfolk (2006) plantea:

El valor del logro es la importancia que tiene el éxito para el estudiante. El valor intrínseco es el gozo que obtiene de la tarea. El valor utilitario está determinado por la magnitud en que la tarea contribuye al logro de metas a corto y largo plazos. (p. 390)

Así mismo, el texto de Fernández está estructurado para obtener resultados de manera inmediata. Además, dota al estudiante de la capacidad de corroborar su propio avance y, en un estado avanzado, planificar autónomamente su trabajo.

- ***Aspectos psicológicos en juego***

Desde la perspectiva psicológica, la sensación de logro es el ingrediente principal de la motivación para seguir en la búsqueda de la excelencia. Según McClelland (1989), los individuos con altos índices de logros, se fijan objetivos realistas teniendo en cuenta su rendimiento; de esta manera, saber que hay un avance comprobable hace la diferencia entre la fantasía del progreso y el progreso real (p. 527). La actividad artística se escabulle en la ambigüedad de lo subjetivo. Sin embargo, en la etapa de formación musical es recomendable tener en cuenta que los aspectos psicológicos son importantes en el desarrollo de esta actividad, debido a que el lado emocional de cada persona está de manifiesto.

Un estudiante que repite y repite un pasaje sin obtener una solución apropiada, mínimamente se sentirá frustrado al cabo de cierto tiempo. Así, un procedimiento metodológico estructurado alrededor de la medición de objetivos le permite ganar confianza en su trabajo personal, lo cual le proporciona autonomía y percepción crítica y constructiva de sí mismo.

CONCLUSIONES

— En cuanto a la optimización del tiempo en el estudio de la guitarra, el aporte de Eduardo Fernández plantea una ruta óptima de aprendizaje, pues propone una solución accesible que toma en cuenta los aspectos más relevantes de la labor musical interpretativa y de la enseñanza. La proposición de estrategias de pensamiento a los estudiantes fomenta su autonomía, su pensamiento crítico y su capacidad de auto evaluación, que es un pilar en la formación superior.

—Tomando en cuenta el modelo de una clase individual por semana —instaurada en los conservatorios— la capacidad de validar o descartar instantáneamente los avances, con conocimiento de causa, optimiza el proceso de aprendizaje al requerir en menor grado la validación externa, además de empoderar al estudiante.

Teniendo en cuenta lo precedente, es parte de la responsabilidad docente orientar al estudiante en la creación de un proyecto de vida post estudios, la cual, teniendo en cuenta nuestra realidad socioeconómica, debería también poner énfasis en el aspecto laboral.

Por último, desde nuestra perspectiva como docentes es importante preguntarse constantemente en qué medida estamos cumpliendo con nuestra función como músicos

educadores. Tal reflexión permitirá conocer si lo aportado hasta el momento cumple cabalmente con el objetivo de formar futuros músicos, artistas y ciudadanos involucrados con el bienestar y progreso de la sociedad.

REFERENCIAS

- Blacking, J. (1974). *How musical is man?* Washington: University of Washington Press.
- Burga, E. (2004). *Los procesos de aprendizaje en la formación docente: una mirada desde el Nuevo Enfoque Pedagógico y la interculturalidad*. Lima: Ministerio de Educación. Recuperado de <http://repositorio.minedu.gob.pe/bitstream/handle/123456789/97/045.%20Los%20procesos%20de%20aprendizaje%20en%20la%20formaci%C3%B3n%20docente%20una%20mirada%20desde%20el%20nuevo%20enfoque%20pedag%C3%B3gico%20y%20la%20interculturalidad.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Calin, D. (1998). Construction identitaire et sentiment d'appartenance. *Psychologie, éducation & enseignement spécialisé*. Recuperado de <http://dcalin.fr/textes/identite.html>
- Copland, A. (1961). *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Real Academia Española. (1992). *Diccionario de la lengua española* (21.ª ed.). Madrid: EspasaCalpe.
- Escande, A. (2012). *Abel Carlevaro: Un nuevo mundo en la guitarra*. Montevideo: Penguin Random House Group.
- Fernández, E. (2000). *Técnica, mecanismo, aprendizaje: una investigación sobre llegar a ser guitarrista*. Montevideo: Art Ediciones.
- McClelland, D. C. (1989). *Estudio de la motivación humana* (vol. 52). Madrid: Narcea Ediciones.
- Rancière, J. (1987). *Le maître ignorant: cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle [El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual]*. París: Fayard.
- Woolfolk, A. (2006). *Psicología educativa*. México: Pearson Educación.

