



CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DE ESTUDIOS AVANZADOS DEL
INSTITUTO POLITÉCNICO NACIONAL

SEDE SUR

DEPARTAMENTO DE INVESTIGACIONES EDUCATIVAS

**Los jóvenes estudiantes y las bandas de rock:
detrás de la escena**

Tesis que presenta

Misraim Pedraza Cuevas

Para obtener el grado de

Maestro en Ciencias

En la especialidad de

Investigaciones Educativas

Directores de la Tesis:

Dra. Laura Cházaro García

Dr. Joaquín Hernández González

“Para la elaboración de esta tesis, se contó con el apoyo de una beca de Conacyt”

Agradecimientos

A mis asesores la Dra. Laura Cházaro y el Dr. Joaquín Hernández, por su paciencia y acompañamiento durante este proceso. Valoro mucho sus comentarios en las asesorías, me apoyaron no solo en la construcción de esta tesis, sino también en mi formación como persona. Gracias por compartir sus conocimientos, libros e investigaciones, sus ideas fueron una gran inspiración para que yo me atreviera a escribir.

Al Dr. Eduardo Weiss, con él inició todo. Sus aportaciones fueron la principal inspiración de este documento. Su acompañamiento está manifestado en toda esta tesis. Gracias por confiar en mí, por escucharme y por compartir tus aportaciones con el último estudiante de maestría.

A la Dra. Alicia Civera, quien fue la lectora de este documento desde el inicio hasta el final, sus comentarios me dieron luz para concretar las ideas aquí plasmadas.

A la Dra. Inés Dussel, quien me invitó a participar en el espacio de seminario de tesis. Agradezco la oportunidad y su respetuosa escucha.

A la Dra. Rosalba Ramírez, por su apoyo en el primer documento que escribí en la institución.

A los autores y autoras citados en este documento, sus ideas han sido movilizadoras de las mías.

A los/las integrantes de las bandas que participaron en esta investigación (Flotantes, Insólitos, Atómica) “sin ustedes nada de esto habría sido posible”.

A todos los profesores del DIE, en cada clase aprendí mucho de ustedes. Admiro mucho sus contribuciones al campo científico, pero, hay algo que admiro más; su personalidad y calidez humana.

A mis compañeros y compañeras del curso de maestría. Ustedes me dieron uno de los apoyos más importantes: compartieron sus saberes entre pares. En especial, a quienes estuvieron más cerca durante este proceso: Fernando Martínez, Adrián Morales, Jessica López, Yuri Constanza, Yesenia Torres, María del Rocío Hernández, Patricia Valdivia, Berenice Calzada, Cesar Peña, Gerardo García, Paola Ramírez, Federico Williams.

A todos mis amigos y amigas musicales, quienes me motivaron y confiaron en mí: Guillermo Zamora, Alejandra Zamora, Alfonso Rodríguez y Leonardo García.

A toda mi familia “Los Cuevas”, por apoyarme en los momentos más difíciles y un especial agradecimiento a mi abuelita, tíos, primos, hermana Elizabeth Rosas Cuevas. Y para el músico más talentoso de la familia y un gran inspirador, Víctor Cuevas.

Finalmente, este es el reconocimiento más importante y con todo cariño para Rosa María Cuevas Caleco. Desde el inicio de la maestría hasta estos momentos, confiaste en mí y me apoyaste en los momentos más complicados. Siempre has estado aquí y este agradecimiento especial va para ti “mamá”.

A Rosy C., familia "Los Cuevas", amigos y amigas

Resumen

La siguiente investigación fue realizada para reconocer y explicar los procesos de aprendizaje que se llevan a cabo en tres bandas de rock integradas por jóvenes estudiantes de bachillerato en la Ciudad de México. Para ello, observé los ensayos y entrevisté a los integrantes de cada banda. Dichas agrupaciones fueron concebidas cómo comunidades de práctica. Explico, además, cómo participan los jóvenes, sus intereses comunes, los compromisos que asumen, el significado de pertenecer al grupo, y las formas en que aprenden música. Identifiqué que los aprendizajes dados en las bandas se extienden más allá de lo musical, es decir, implican un aprendizaje integral. Los participantes realizan ejercicios de entrenamiento corporal, emplean artefactos, negocian acuerdos, asumen responsabilidades y se comprometen con los demás. Las agrupaciones musicales son espacios importantes para la socialización en los jóvenes, en donde aprenden de sus vivencias.

Abstract

The following research was conducted to recognize and explain the learning processes that are carried out in three rock bands made up of young high school students in Mexico City. To do this, I observed the rehearsals and interviewed the members of each band. These groups were conceived as communities of practice. I also explain how young people participate, their common interests, the commitments they make, the meaning of belonging to the group, and the ways in which they learn music. I identified that the learnings given in the bands extend beyond the musical, that is, they involve comprehensive learning. Participants perform body training, use artifacts, negotiate agreements, assume responsibilities, and engage with others. Musical groups are important spaces for socialization in young people, where they learn from their experiences.

Índice general

Introducción.....	1
Origen y desarrollo de la investigación	2
Acercamiento a los conceptos	4
Enfoque etnográfico y observaciones	7
Conversaciones.....	9
Registro.....	10
Los integrantes de las bandas	10
Estructura de la tesis	11
Capítulo 1. La música y los jóvenes estudiantes de bachillerato	14
1.1 Jóvenes y cultura rock	14
1.2 Industria de la música digital.....	19
1.3 Escuela y espacio juvenil	23
1.4 Acercamientos a la música en la escuela.....	25
1.5 Jóvenes y profesores de talleres de música en la escuela.....	27
Capítulo 2. Aprendiendo a tocar: las bandas musicales y las comunidades de práctica 31	
2.1 Acercamiento al aprendizaje.....	31
2.2 Aprendizaje de música: las tablaturas y los tutoriales de YouTube	33
2.3 ¿Soy autodidacta porque aprendo con videos?	38
2.4 Participación en la banda ¿Para qué te integras a un grupo musical?.....	44
2.4.1 Actividades en la banda ¿cómo participan?	45
2.4.2 Participar por el compromiso de “hacer bien un trabajo”	51
2.5 Cuerpo: oído, repetición, memoria y disciplina	53
2.6 Comunicación del conocimiento musical: “vamos a hacerlo en modo frigio”	57
Conclusiones de este capítulo	59
Capítulo 3. Negociaciones y conflictos entre los jóvenes, los padres y la escuela	61
3.1 Ideas de compromiso de los jóvenes	61
3.1.1 Tareas: cumplir con la chamba	62
3.1.2 Colaboración en las actividades de la banda	65
3.1.3 El escenario se gana: el compromiso más allá de un acuerdo.....	68
3.2 Socialización: los adultos y los jóvenes	72
3.3 Disolución: volatilidad de la banda y desencanto.....	76

3.4 Subjetivación	80
Conclusiones de este capítulo.....	83
Reflexiones finales	85
Referencias	94

Introducción

Esta investigación busca dar cuenta de los aprendizajes que se producen en tres grupos musicales integrados por jóvenes estudiantes de bachillerato. En la categoría jóvenes existe un amplio repertorio de investigaciones y enfoques. En México destacan los estudios acerca de la construcción sociohistórica de la juventud, prácticas culturales y culturas juveniles (Reguillo,2000; Urteaga,2000). En la línea de investigación jóvenes y escuela —a la cual me apego— se han concebido a los jóvenes de bachillerato como jóvenes, estudiantes e hijos de familia, quienes combinan estas condiciones, les dan importancia a sus vivencias juveniles, construyen identidades, viven procesos de socialización, trabajan, estudian y aprenden de sus experiencias a partir de procesos de reflexividad y subjetivación (Ávalos,2007; Grijalba,2006; Guerra y Guerrero,2012; Guzmán y Sucedo,2015; Hernández,2006; Weiss,2015).

Se analizan los procesos de participación de los integrantes de tres bandas musicales, constituidas por jóvenes estudiantes de preparatoria y universitarios de la Ciudad de México. Así mismo se muestran los aprendizajes que se producen mediante las relaciones con sus pares y las prácticas musicales como un entrenamiento corporal. También se profundiza en cuestiones como el compromiso por un aprendizaje social y se indagan los usos que los jóvenes hacen de los medios digitales para aprender música.

Parto de la teoría social de aprendizaje llamada comunidades de práctica de Wenger (2001), para comprender los aprendizajes, motivos y compromisos que se desarrollan en las bandas de rock. Tomo el enfoque de aprendizaje de Jean Lave y Etienne Wenger, para articularlo con las prácticas socioculturales de la comunidad (Lave y Wenger,1991). Los integrantes de las bandas de rock son jóvenes que disfrutan tocar juntos, pero también aprenden y reflexionan de sus vivencias en la banda. Me apego a la perspectiva de subjetivación de Weiss “el concepto de socialización no es capaz de dar cuenta a la riqueza de las vivencias, la interacción con otros y de la reflexión sobre ellas, para abordar la individuación de la persona propongo el concepto de subjetivación” (Weiss,2015, p.1266).

Origen y desarrollo de la investigación

Este trabajo surgió a partir de mi interés por la música y mi inquietud para indagar qué la hace ser tan atractiva para las y los jóvenes. En mi experiencia como profesor de bachillerato¹ en el Estado de Puebla y como participante en algunos proyectos musicales distinguí que la música representa —en unos jóvenes más que en otros— algo más que un rutinario pasatiempo trivial. Al ser profesor de bachillerato, distinguí que en la escuela no pueden faltar jóvenes con audífonos, con bocinas o con instrumentos musicales; siempre encontré a chicos y chicas demostrando su atracción por la música. Entre ellos y ellas² destacan quienes personalizan su vestuario, su arreglo estético y sus gesticulaciones corporales en relación con alguna inspiración musical. Y otros quienes forman sus bandas.

En el 2018, ingresé a la maestría con la inquietud de indagar qué nos puede decir la música por los jóvenes de bachillerato. En un primer momento, esta investigación inició con el acompañamiento del Dr. Eduardo Weiss. En esos momentos, debido a la magnitud extensa del tema “música y jóvenes”, tuve que hacer una elección entre: música y construcción de identidad, jóvenes estudiantes de música o jóvenes que participan en algún grupo musical.

Para llegar a la decisión me fui apoyando en la recolección de pistas empíricas. Desde el primer cuatrimestre del curso de maestría, por las tardes emprendía mi búsqueda visitando lugares en donde se reunieran jóvenes estudiantes realizando actividades musicales. Fue así como me acerqué a varios lugares: la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, la Escuela Superior de Música (Instituto Nacional de Bellas Artes), el Colegio de Ciencias y Humanidades Plantel Sur (CCH sur), la Escuela Nacional Preparatoria N° 6 “Antonio Caso” (ENP 6) y la Alameda Central (los sábados).

Debo mencionar que, en estos lugares identifiqué a varios jóvenes efectuando actividades musicales, pero curiosamente, la mayoría se negaron a participar en la investigación. Sobre todo, en las preparatorias, me encontré con razones como: “casi no

¹ Soy profesor de asignatura en la modalidad de Bachilleratos Generales del Estado de Puebla. Cuando realicé el trabajo de campo tenía 30 años.

² A partir de este momento mencionaré “ellos” y “los” jóvenes, estoy consciente de que actualmente estos usos pueden interpretarse como excluyentes o no inclusivo, sin embargo, mi intención es simplemente hacer más fácil la lectura de esta tesis.

ensayamos”, “tenía banda, pero ya se desintegró”, “no somos un proyecto serio”, “no tengo tiempo”, “no me dan permiso mis papás”. Así que, entre olas y vientos en contra, decidimos incorporar a las negaciones como datos empíricos, más allá de un trabajo perdido. Fue así como tomé la decisión de situar la investigación en jóvenes de bachillerato o universitarios que participaran en algún grupo musical y que de preferencia ensayaran fuera de un entorno escolar con la finalidad de realizar las observaciones en sitios extracurriculares. Además, la condición de ser estudiante no la tomé como un requisito primordial.

Inesperadamente, contacté a la primera banda que aceptó ser observada y entrevistada (banda Flotantes). Esto sucedió porque iba caminando por las calles de la ENP 6. Afuera de una tienda un grupo de jóvenes me informó acerca de una supuesta batalla de bandas de rock en la institución. Ingresé a la preparatoria para solicitar a las autoridades realizar el trabajo de campo y la petición fue negada de inmediato. Pero al retirarme —un tanto desilusionado—, en uno de los patios donde está ubicado un tótem, encontré a jóvenes portando instrumentos musicales, conversamos acerca de música, bandas, rock y les pregunté si ellos tenían una banda. Cuando les platicué acerca de lo que me interesaba investigar, ellos estuvieron de acuerdo en participar, así que intercambiamos números telefónicos.

Posteriormente en el CCH sur, con el apoyo de la Dra. Elsa Guerrero, el área de Difusión Cultural y los jóvenes que hacían su servicio social en aquel momento, me acerqué a los profesores de música y logré platicar con ellos y entrevistarlos. También, contacté a otra agrupación (banda Atómica) y cuando fui a observar su presentación musical en el jardín del arte, uno de los integrantes me contactó con una más (banda Insólitos) en Ecatepec. En esos momentos la investigación se conformó con tres bandas participantes y estuvo centrada en analizar a los aprendizajes generados en un grupo musical, visto como una comunidad de práctica en un entorno “informal”.

En un segundo momento, después de la partida del Dr. Weiss, la investigación continuó con el asesoramiento de la Dra. Laura Cházaro y el Dr. Joaquín Hernández. Durante esta etapa, dos de las bandas ya se habían desintegrado, por lo que redirigimos nuestra búsqueda hacia aquellas rupturas y las nociones del compromiso como extensiones del aprendizaje en la etapa juvenil. También consideramos los aportes de los profesores de música en función de qué nos dicen acerca de los jóvenes.

En esta etapa a mis anteriores inquietudes se sumaron nuevos intereses y se aclararon algunos de mis cuestionamientos. Surgieron así nuevas preguntas: ¿cómo aprenden música los jóvenes que participan en bandas de rock?, ¿cómo participan los integrantes en la banda?, ¿qué otros aprendizajes se producen además de tocar música?, ¿qué compromisos construyen los jóvenes? y ¿qué sentido tienen las prácticas musicales en su vida juvenil?

En este sentido, el propósito de la investigación está centrado en indagar como aprenden música los jóvenes que participan en una banda de rock, o bien en una comunidad de práctica. También nos interesa profundizar el lado de los compromisos sociales por el aprendizaje y el lugar que toma en la comunidad de práctica. Así como identificar las motivaciones e intereses que comparten los integrantes del grupo musical.

Esta investigación es una invitación a repensar acerca de las posibilidades de aprender en ámbitos culturalmente considerados como “hobbies”, con otras personas que participan en comunidades de práctica en donde se comparten significados y otros objetos culturales de aprendizaje son incorporados en la cotidianidad de los integrantes.

Acercamiento a los conceptos

En esta investigación pretendo poner en diálogo a los aprendizajes de los jóvenes que practican música y su participación en grupos de rock, o bien, en lo que Etienne Wenger (2001) denomina comunidades de práctica. El concepto de comunidades de práctica es una teoría que reside en el aprendizaje como participación social. Dicho de otra forma, los sujetos aprenden participando en las prácticas de un entorno social y además construyen identidades como una forma de afiliación. Para reconocer el aprendizaje en la participación social, las comunidades de práctica están integradas por los componentes de: significado, práctica, comunidad e identidad.

Siguiendo las perspectivas de Lave y Wenger (1991) y Wenger (2001), la noción de actividad alude a las prácticas sociales que los sujetos realizan en un determinado contexto y están dotadas de significados. Estas prácticas son concebidas como actividades reflexivas que involucran a la persona en su totalidad; aprendizaje, acción, conocimiento y cuerpo están dentro de las prácticas. El *significado* se refiere al sentido que los participantes le otorgan a las prácticas como una experiencia de participación en una determinada comunidad. La *comunidad* se conforma a partir de otros elementos,

tales como: un compromiso mutuo, una empresa conjunta y un repertorio compartido. Esto quiere decir que las prácticas de la comunidad son negociadas entre los integrantes, quienes se comprometen a participar en acciones cuyo significado es negociado mutuamente. La *identidad* corresponde al sentido de afiliación que los miembros van negociando como una experiencia de participación en comunidades sociales.

Siguiendo esta línea, Lave y Wenger (1991) proponen el concepto de “participación periférica legítima” (PPL), el cual alude a las diversas formas en como los aprendices llegan a involucrarse a una experiencia de aprendizaje, sin ser reducidos a meros copiadore de la actividad. Me acerco a la perspectiva de PPL —solo de paso— por su noción acerca del aprendizaje y cómo este se relaciona con las prácticas culturales en un determinado ámbito social. La PPL concibe al aprendizaje como “una parte integral de la práctica social” (Lave y Wenger, 1991, p.8). Mas allá de un proceso objetivado, la PPL es propuesta como un descriptor del compromiso en la práctica que vincula al aprendizaje, la práctica y el involucramiento de los aprendices como un constituyente integral en la experiencia de aprendizaje.

Cabe señalar que esta investigación analiza las formas en cómo se relacionan los jóvenes por un aprendizaje social, los compromisos que construyen y los significados que le otorgan a las prácticas. En los grupos musicales observados la línea que clasifica a los expertos y novatos es diversa. Por lo tanto, me apoyo del concepto PPL para observar procesos de aprendizaje a partir de la participación y las relaciones entre los participantes. Siguiendo este argumento, mi interés no está enfocado en dar cuenta a los movimientos de participación aprendiz-experto o periféricos-centrales, sino, en cómo se involucran los integrantes en las prácticas de la banda y las experiencias de aprendizaje que construyen en la participación.

Respecto a la teoría de comunidades de práctica, puede suscitar a los/las lectores una posible confusión acerca de la composición léxica del concepto. En primer lugar, vale la pena que separemos las palabras que componen la expresión “comunidades” y “prácticas”. Wenger (2001) aclara que comunidad y práctica no son sinónimos, así lo plantea en el siguiente ejemplo:

Un barrio se puede llamar comunidad, pero normalmente no es una comunidad de práctica. Tocar las escalas del piano se le suele llamar práctica, como en la

práctica conduce a la perfección, pero no define a lo que llamaría una comunidad de práctica. (p.2)

En este sentido, el autor propone —por fines prácticos— asociar los términos comunidad y práctica, para ser vistos como una unidad. Es así como la complementación mutua entre comunidad (entorno social) y práctica (implica a la persona actuando y conociendo al mismo tiempo) componen al concepto.

En segundo lugar, los jóvenes de esta investigación practican ejercicios de música y a la vez participan en prácticas culturales. Así que, la practica musical es vista como actividades de entrenamiento musical que abarcan ejercicios de escucha atenta de los sonidos (Gouk,2017), disciplinamiento del cuerpo (Foucault,2009) y registros reflexivos en la memorización (Giddens, 1995). Y estos elementos están estrechamente relacionados con prácticas sociales y culturales (Giddens,1997; Bourdieu ,1998; Lave y Wenger,1991; Foucault,2008); vistas como actividades de los sujetos asociadas con un sistema complejo de ideas y significados en un determinado contexto cultural, las cuales son incorporadas como una identidad en formación.

En las comunidades de práctica, de acuerdo con Lave y Wenger (1991) el aprendizaje se da a partir de la construcción de compromisos sociales. Para profundizar la cuestión del compromiso y las representaciones que los integrantes de las bandas le otorgan, tomamos como referente a Giddens (2004) quien analiza los significados que atribuyen hombres y mujeres al compromiso en las relaciones amorosas. Dicha representación del compromiso está asociada a las nociones que cada miembro de una pareja le otorga al romance. Para algunos una relación amorosa representa un compromiso con el futuro, mientras que, para otros, una ganancia pero que no compromete. Es así como en el enamoramiento, los jóvenes que se afilian a un grupo musical se comprometen en una relación con otros, se enamoran de la banda, pero cada uno de los miembros tiene sus propias nociones acerca de qué es comprometerse con los demás miembros.

No hay que olvidar que los practicantes de música que participan en las bandas de rock de esta investigación también son estudiantes, hijos de familia y jóvenes. Por ende, les dan importancia a sus vivencias juveniles (Guerra y Gerrero,2012; Guzmán y Saucedo,2015) y aprenden de ellas como experiencias reflexivas (Hernández,2007). Los jóvenes aun toman en cuenta el cumplimiento de los deseos de sus padres, pero también

están muy interesados en buscar la aprobación de sus contemporáneos. En este sentido el concepto de subjetivación (Martuccelli,2000; Weiss,2015), nos permitirá analizar los procesos de distanciamiento de las normas adultas y desarrollo de sus propios códigos juveniles en el grupo musical.

Enfoque etnográfico y observaciones

Para esta investigación realicé trabajo de campo y busqué adoptar un enfoque etnográfico. Más que como un método, fue un proceso orientado a conocer lo desconocido, escuchar y comprender a los otros en sus propios términos (Rockwell,2009). Este consistió en acompañar a las bandas de rock en sus ensayos y en sus presentaciones en vivo. Las observaciones de las prácticas musicales las realicé en cuartos de ensayo, rentados por los jóvenes, en la cochera de una casa y en un aula del CCH sur.

En la investigación me acerco a la perspectiva etnográfica de Rockwell (2009) y la hermenéutica de Weiss (2017), en el proceso de análisis. Los autores mencionados argumentan que la etnografía no se agota en el trabajo de campo, sino se extiende al proceso de producción de un texto producto de un análisis (Rockwell,2009). En el análisis de los datos, se busca comprender el significado expresado por otros a partir de “la interpretación de las conductas observables en términos de significación, para las culturas observadas mismas, en lugar de imponerles categorías de nuestra cultura” (Weiss,2017, p 640). En este sentido, elaboré descripciones de las prácticas observables de los jóvenes, buscando acercarme a interpretaciones en términos de los practicantes de música. Con base en la perspectiva de Rockwell (2009), el trabajo analítico resultante de las interacciones con los habitantes es dado a partir de documentos descriptivos y reflexivos en los cuales se inscribe la realidad social no documentada y se integra el conocimiento local.

Las preguntas iniciales de la investigación, los referentes teóricos y los datos empíricos estuvieron en un diálogo constante durante el trabajo de campo y el proceso de análisis de los datos. Asimismo, siguiendo el enfoque de la espiral hermenéutica de Weiss (2017), las interpretaciones de los datos fueron construidas a partir de percepciones iniciales y difusas hasta alcanzar comprensiones más logradas. Esto se

dio en un proceso de análisis sistemático, mediante la afinación constante de las preguntas y categorías, en función de relacionar diferentes significados.

En cuanto a los primeros acercamientos al trabajo de campo, debo mencionar que contactar a los participantes no fue nada fácil. Uno de los mayores obstáculos fue que al tratarse de jóvenes menores de edad, muchos se negaron a participar porque sus familiares no les dieron permiso —al menos eso me dijeron—. Otro limitante fue la desconfianza para compartir con un adulto y desconocido una parte de su espacio personal con la banda. Y como ya lo he mencionado en líneas anteriores, el mayor reto fue localizar a una banda integrada y con ensayos musicales.

Frente a todo esto me di cuenta de que, durante mi búsqueda al presentarme con los jóvenes (en la calle o en la escuela), con bandera y casco de investigador no necesariamente los convencía de darme una entrevista. Es por lo que una estrategia muy útil para contactarlos fue lo que Taylor y Bogdan (1992) llaman la técnica de “bola de nieve”, es decir, conocer a algunos informantes y lograr que ellos me presentaran con otros. El canal de comunicación más importante para acercarme la primera vez fue a través de charlas acerca de la música y nuestros intereses por las bandas de rock. De modo que, entre intercambio de pláticas y acercamientos sutiles los participantes me permitieron entrar a la intimidad de sus ensayos, observarlos, acompañarlos a sus eventos y entrevistarlos.

Una vez obtenida la aprobación de los integrantes realicé ocho observaciones de ensayos musicales y tres eventos en vivo, con la siguiente distribución: con la banda Flotantes observé seis ensayos y dos presentaciones en vivo, con Atómica un ensayo más una presentación y con Insólitos un ensayo³. Durante ese proceso, traté de mantener mi rol observador, buscando fundirme y perturbar lo menos posible las acciones de los jóvenes con mi presencia (Woods, 1986). No obstante, estuve consiente de que es imposible negar mi presencia en el lugar y que los investigados, también construyen percepciones del investigador. De alguna forma el estar ahí, no solo implicó mi presencia física en las actividades de los jóvenes, sino también, mi lado subjetivo en

³ La banda Insólitos tuvo una presentación en vivo, pero no puede acompañarla, debido a que la sede del evento se encontraba lejana de mi lugar de residencia y el horario estuvo programado después de las diez de la noche. No obstante, uno de los integrantes me envió videos de la presentación y conversé con dos integrantes acerca de sus experiencias de aquel evento.

el proceso, “reconocer que nuestra presencia en el campo da un acceso apenas parcial a la realidad vivida localmente” (Rockwell,2009, p.49)

En los cuartos de ensayo traté de ubicarme en las esquinas o los sitios más discretos con la intención de perturbar lo menos posible. Incluso, los jóvenes me asignaron una silla especial indicándome donde podían ubicarme. Mientras realicé mis observaciones, los jóvenes notaron que yo escribía cosas y tomaba fotos, así que de vez en cuando me invitaban a realizar grabaciones de video y a tomar fotografías (para ellos y para mí) en una suerte de negociación. Esto me permitió acercarme más con los integrantes y hacer intercambio de material audiovisual por chat, como señala Rockwell (2009) “el proceso central del trabajo de campo —la constante observación e interacción con la localidad— es la fuente de mucha de la información más rica y significativa que obtiene el etnógrafo” (p. 48).

Conversaciones

De igual forma las conversaciones entre los jóvenes fueron muy importantes. Antes o durante los ensayos, los jóvenes les destinaron tiempo a sus charlas, en donde cada integrante asumía un rol de comunicación peculiar. De modo que, observé y consideré las normas básicas de comunicación entre los miembros de cada una de las bandas. Es fundamental que el investigador observe hechos verbales simples, pero tan importantes como quien habla, cuando guardan silencio, quién escucha a quién, entre otras (Briggs,1986).

Trate de mantener el ojo avizor, un oído fino y buena memoria (Woods, 1986) en las actividades y temáticas que estuvieron disponibles en la ocasión. De esta forma fui buscando el modo de hacer preguntas a los jóvenes cuando algo me llamaba la atención, en el momento oportuno. Generalmente pude platicar con los jóvenes después de los ensayos, cuando caminábamos hacia la estación del metro o mientras esperaban a que sus familiares fueran por ellos.

Además de las conversaciones, realicé entrevistas en profundidad como conversaciones cara a cara entre iguales (Taylor y Bogdan,1992). Estas fueron de manera individual y otras grupales. La modalidad de entrevistas grupales fue por decisión de los jóvenes quienes argumentaron sentirse más cómodos platicando juntos. En total realicé cuatro entrevistas grupales y siete individuales con cada integrante.

Además, entreviste a tres profesores de música del CCH, encargados de impartir los talleres culturales de música.

Registro

Además del diario de campo, realicé grabaciones de las entrevistas para registrar los datos verbales. Tuve presente que el grabador también adquiere una presencia y puede alterar lo que la gente dice durante las primeras entrevistas. Por lo tanto, consideré las recomendaciones de Taylor y Bogdan (1992), quienes sugieren comunicar a los participantes los objetivos de la investigación con la finalidad de que estén enterados de que sus palabras serán registradas en una grabación de audio. De esta forma, todas las entrevistas fueron grabadas con la autorización previa de los entrevistados.

También tomé fotografías y videos durante los ensayos y presentaciones con la finalidad de complementar al diario de campo con registros visuales y auditivos que escapan de los límites de la memoria. Los participantes estuvieron de acuerdo con ello. En algún momento Woods (1986) y Taylor y Bogdan (1992) sugirieron que antes de proponer una grabación a los participantes es importante que exista una relación suficiente con la persona, procurando reducir a un mínimo la presencia del grabador. Sin embargo, los autores escribieron cuando apenas surgieron las grabadoras de bolsillo, en la actualidad estamos más familiarizados con los dispositivos digitales, incluso los integrantes de las bandas usaron constantemente sus celulares para grabarse durante los ensayos y me sugirieron que yo hiciera lo mismo.

Los integrantes de las bandas

Las bandas musicales que observé y entrevisté en esta investigación fueron: “Flotantes”, que sigue unida y “Atómica” e “Insólitos”⁴, que se desintegraron. Flotantes está integrada por cinco jóvenes varones: Izzy en el bajo eléctrico, Moy en la guitarra eléctrica, Eddie en la voz y Alí en la batería, quienes son estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria, Plantel 6 (ENP 6) “Antonio Caso” y Paolo en la guitarra eléctrica dos, quien trabaja y está en espera de retomar sus estudios en la ENP 6. La banda ha rentado varios cuartos de ensayo para practicar, los cuales comúnmente están ubicados cerca del centro de

⁴ Flotantes, Atómica e Insólitos son sobrenombres de las bandas para cuidar el anonimato de los participantes.

Coyoacán. Su integración fue en febrero de 2019, en enero de 2020 lanzaron en redes sociales una canción compuesta por ellos y subieron cinco producciones propias a la plataforma Spotify.

Atómica estuvo integrada por siete estudiantes del Colegio de Ciencias y Humanidades (CCH sur), plantel Sur. Brad en la voz y el bajo eléctrico, Saúl en la guitarra eléctrica, Roy en el bajo eléctrico dos, Vanina en la voz y saxofón, Bruce en la trompeta, Raúl en la batería y Maribel en los teclados. Los integrantes cursaban el último semestre de preparatoria en el CCH sur. Los ensayos los realizaron en el salón de batería del plantel. Después de dos ensayos y un evento en vivo la banda se desintegró.

Insólitos estuvo integrada por seis varones: Raúl en la batería, Efraín en la guitarra eléctrica principal, Marco en el bajo eléctrico, Orlando en la voz, Bruno es el psicólogo⁵ de la banda y Eduardo en el teclado, guitarra eléctrica y voz. Marco, Bruno y Eduardo cursan la universidad, Orlando y Efraín trabajan y Raúl está por terminar la preparatoria. Los ensayos se llevaron a cabo en la casa de Bruno ubicada en Ecatepec. La banda ensayó durante un mes, tuvo una presentación en vivo, compuso una canción y se desintegró.

Las canciones practicadas de las tres bandas son tipo covers⁶ en estilo rock-pop. Los géneros musicales interpretados oscilan entre rock alternativo (*Oasis, Radiohead, Muse*), grunge (*Pearl Jam, Nirvana*), rock en inglés de los 70's (*Led Zeppelin, Pink Floyd, the Beatles, Santana*), *trash metal (Metallica, Pantera)*, música indie rock (*Arctic Monkeys*) y baladas en español (Juanes, Ikloó). Las baladas en inglés y español fueron las que predominaron en el repertorio de las tres bandas participantes. También las bandas practicaron algunas composiciones propias y adaptaciones como el tema de *Something About Us* del proyecto francés *Daft Punk* con una adaptación de la letra en tipo rap en español.

Estructura de la tesis

La tesis se compone en un apartado introductorio y tres capítulos. En el primer capítulo ofrezco una contextualización de los temas que aborda la tesis, especialmente hablo de la articulación de la cultura rock norteamericana y la cultura juvenil en el espacio escolar. Me intereso por el consumo musical y me pregunto cómo han ido evolucionando los

⁵ Así se nombra así mismo y los demás integrantes así lo nombran.

⁶ Cover es una interpretación de una canción grabada previamente por otro artista

formatos de consumo, se dejan atrás los discos para dar paso a las plataformas digitales como una forma de relacionarse y conocer música. En el estado del arte se presentan investigaciones que acompañan a la tesis y se abre el telón del escenario para mostrar la importancia que tienen las interacciones de los jóvenes en el espacio juvenil y cómo la música se va incorporando en las relaciones y prácticas de socialización.

El capítulo dos presenta el análisis de los datos. Muestra como los practicantes de música utilizan videos de YouTube y tablaturas para apoyar su aprendizaje musical. En este capítulo se dialoga con la concepción que los jóvenes se definen como “autodidactas”. Este apartado describe lo que sucede en los grupos musicales comenzando por la participación de los integrantes en el grupo musical, en donde los hallazgos muestran que los padres de familia también participan en la comunidad de práctica. Las observaciones de las prácticas musicales y los testimonios de los participantes se van relacionando con las miradas teóricas principalmente en el lado del aprendizaje producido en las relaciones con los demás. Como un hallazgo interesante el disciplinamiento del cuerpo es concebido como un entrenamiento corporal, indispensable de las prácticas musicales.

En el capítulo tres continúa el análisis de mis hallazgos empíricos; ahí profundizo en los compromisos en el aprendizaje social. Muestro las representaciones que los participantes le otorgan al compromiso, el cual es asumido como el cumplimiento de tareas y actividades de la banda. A manera de analogía con las relaciones amorosas de pareja, los jóvenes se comprometen en una relación de práctica musical con los demás miembros. No obstante, el enamoramiento no siempre es eterno. Se discuten los motivos por los cuales dos bandas de este estudio se desintegraron. A sí mismo se retoman los testimonios de los participantes para dar cuenta a las reflexiones que construyen a partir de su participación en la banda musical. La voz de los profesores da luz para analizar los intercambios culturales entre jóvenes y adultos. A partir de las reflexiones se plantea el concepto de subjetivación como un proceso de reflexividad y separación de los modelos adultos. No obstante, los jóvenes aún dependen de los deseos de sus padres y al mismo tiempo buscan la aprobación de sus pares.

Con esta investigación busco adentrarme en el espacio de los jóvenes, en el terreno concreto de las bandas musicales de rock formadas en las preparatorias. Distanciándome de las miradas lúdicas o tribales acerca de las prácticas musicales,

pretendo mostrar qué es lo que motiva a los jóvenes para aprender a tocar un instrumento musical o cantar. Concibo al entrenamiento musical y a la participación en grupos musicales como una experiencia de aprendizaje en las relaciones humanas y como un acercamiento reflexivo a los sentidos del cuerpo, prácticas, emociones y subjetivación.

Capítulo 1. La música y los jóvenes estudiantes de bachillerato

Después de la Segunda Guerra Mundial, en Estados Unidos el presidente Harry S. Truman lanzó el Plan Marshal en 1948. Este representó una inyección de liquidez en los países occidentales y estimuló una intensa recuperación de la renta y el empleo. Desde el punto de vista industrial la llamada “era dorada del capitalismo” se caracterizó por una vertiginosa expansión del consumo de masas. Estados Unidos en particular tuvo un aumento de la productividad industrial, una expansión económica, mejoras tecnológicas, un crecimiento de la clase media, negociaciones de capital y trabajo y la actuación del Estado fue tomando legitimidad durante este desarrollo económico (Mattos,2000). Estos cambios económicos propios de Norteamérica desataron una serie de transformaciones culturales que se extendieron más allá de las fronteras del país. En este capítulo me interesa situar la temática de esta tesis, aprendizajes, prácticas y compromisos entre jóvenes organizados en bandas de música rock contemporáneas en el contexto de la cultura y del consumo musical después de los años sesenta.

El propósito es analizar cómo se relacionan las categorías: jóvenes, rock, música, consumo y cultura. A partir de nexos entre música y juventud, el consumo musical es también un intercambio cultural, el cual es reapropiado de manera generacional. Con el fin de distanciarse de las nociones de jóvenes sujetos a “culturas juveniles específicas”, este capítulo muestra un entorno plural; los jóvenes como estudiantes interactúan en el espacio escolar, en donde la música rock es atractiva para ellos y se consume mediante plataformas digitales. Los jóvenes incorporan al consumo musical en sus prácticas cotidianas, por lo que, la industria de la música, como productora de figuras estelares, toma relevancia con el aprendizaje y producción musical, en donde el prestigio de ser un joven estudiante que toca en una banda de rock adquiere un significado importante entre los jóvenes pues son espacios privilegiados para relacionarse con sus contemporáneos.

1.1 Jóvenes y cultura rock

En el panorama cultural de los años sesenta los escenarios sociales estuvieron atravesados por revoluciones de ideas. Por ejemplo, las ideas de Freud acerca de sexualidad o la subyugación de los instintos a cambio de una cultura civilizada trajo muchos detractores en la época de 1960 (Heath y Potter,2005), los hábitos de crianza propuestos por el Dr. Spock (naturalidad en la educación sexual, no preocuparse por la

masturbación) fueron un reflejo de las concepciones acerca de las nuevas relaciones más sanas entre padres e hijos que prevalecieron en la clase media (Rozack,1981) y la aparición de la píldora anticonceptiva en 1960 fue anunciada como un catalizador de la llamada revolución sexual , considerada como uno de los hitos más importantes del siglo XX (Marks, 2001). Algunos de estos paradigmas fueron relacionados con nuevos canales de búsqueda de los *baby boomers*⁷ ante una nueva realidad acerca del sexo, la juventud, la libertad, la contracultura, la rebelión y las drogas.

En el aspecto educativo, el crecimiento económico y demográfico de esos años estuvo acompañado de un notable incremento de ingresos públicos destinados a la educación, se trataba de asegurar mediante la educación igualdad de oportunidades y reducir las diferencias sociales y económicas (Marshesi y Martín, 1998). Con la expansión de la producción en el mercado laboral las oportunidades amentaron por lo que la población de jóvenes estadounidenses fue aumentando en las preparatorias. De acuerdo con Coleman (1961) las preparatorias se llevaron a los jóvenes en su totalidad, es decir, además de un entrenamiento laboral también los jóvenes recibieron entrenamientos para desenvolverse con otros sistemas sociales, por ejemplo, con el de sus coetáneos. Así que, las actividades realizadas en el espacio escolar fueron adquiriendo importancia para los jóvenes, estas se relacionaron con “cultura juvenil” (Parsons, 1942) o “cultura adolescente” (Coleman, 1961).

En dichas culturas juveniles resaltan prácticas que se escapan de los propósitos curriculares y otros aspectos toman importancia para los jóvenes, entre ellos sobresale el interés por adquirir la aprobación, admiración y prestigio entre sus coetáneos. Por ejemplo, en su estudio Coleman expone que los jóvenes estadounidenses varones de los sesentas le dieron suma importancia a destacar como “la estrella en los deportes” y las mujeres a ser “la porrista” o “modelo glamorosa”. También, la posesión de autos y llevarlos a las citas fueron actividades que se pusieron de moda. Entre los hobbies resaltaron el reunirse con los amigos, ir al cine, ver televisión, comprar discos y escuchar rock and roll. Por esta razón en la cultura juvenil los símbolos de prestigio “glamorosos” adquieren importancia en el sistema social de los jóvenes (ser el héroe atlético o la reina del baile). Desde luego, estos símbolos de participación juveniles no son muy diferentes

⁷ De acuerdo con Chirinos (2009) los *baby boomers* son la generación de posguerra, es decir, las personas nacidas de 1946 a 1964. Los eventos más representativos que los definieron fueron: Post II Guerra Mundial, prosperidad, televisión, suburbios, derechos civiles y la liberación de la mujer.

a los de la edad adulta⁸, en algún momento el joven se convierte en un ejecutivo prosaico o en un abogado prestigioso, en donde los símbolos de prestigio siguen prevaleciendo (Parsons, 1942; Coleman, 1961).

Soy consciente de que para hablar del rock como una cultura hay que enfrentarse a las complejidades del término “cultura”, concepto amplio y multidisciplinar. Siguiendo a Sewell Jr. (2005) el concepto o los conceptos de cultura han adquirido diversas representaciones a partir de las numerosas disciplinas y usos variados en múltiples debates teóricos. De ahí que, asumo cultura como una red de sistemas, prácticas, significados y creencias tejidas por las personas (Geertz 2003; Sewell Jr.,2005) sujeta a transformaciones a partir de los usos y significados que son seleccionados, heredados o impuestos por los seres humanos (Rockwell, 2018). En esa misma línea, los puntos de encuentro entre los jóvenes y la música rock dan cuenta a acercamientos más centrados en el consumo musical y el contexto sociocultural e histórico de los jóvenes.

El crecimiento de la industria musical del rock ha tocado varios puntos culturales de la sociedad. En los sesenta Elvis Presley se colocó como una figura representativa de los “sonidos estadounidenses⁹”, cuyo estilo rock and roll había resultado de una fusión de varios estilos, jazz, blues, country, música negra y música blanca de iglesia. Asimismo, desde Inglaterra llegaron *The Beatles* como exponentes de la cultura pop y los *Rolling Stones* como representantes del rock (Straw,2001). El impacto social de las agrupaciones del entretenimiento musical dio una entrada para que la industria aportara nuevas figuras icónicas en la cultura del rock.

En México el rock se dio de manera heterogénea. En los sesentas el rock and roll, fue asociado con modas, rebeldes sin causa, la onda, resistencia al imperialismo norteamericano, cosas del demonio, comunismo, movimientos de contracultura, entre otros. De acuerdo con Zolov (1999), en México el rock comenzó siendo imitativo a partir de los llamados “refritos”. Sobresalieron agrupaciones como los Locos del Ritmo, Los

⁸ Parsons (1942) fue muy puntual, al concebir a la edad como un punto organizativo de muchas referencias más allá de una categoría formal. Los límites de edad no son especificaciones sino aproximaciones. Así que en este documento “adultos”, “adolescentes” o “jóvenes” son concebidos como una referencia de aproximación organizativa más allá que una mera clasificación formal.

⁹ Claude Chastagner (2012) puntualiza una influencia viceversa de la música latina sobre el rock anglosajón, en donde resalta el aporte del blues y el jazz (antecedentes del rock) influenciado por una mezcla con las tradiciones hispánicas. “Las culturas afrolatinas y afrocubanas en particular estructuran el rock y ofrecen la instrumentación y las progresiones armónicas, gracias a las cuales va a conquistar el mundo” (p.12). Un claro ejemplo de la fusión entre el jazz latino, salsa y rock en español es la música de Carlos Santana, Ritchie Valens o Los Lobos.

Teen Tops y Los Rebeldes del Rock. La mayoría de los temas de estas bandas no provenían de composiciones propias, sino fueron adaptaciones de los rocanroleros de los Estados Unidos, cantados en español (Agustín,2017).

En sus inicios la cultura del rock estuvo acompañada con una vestimenta que invitaba a los jóvenes a dejar de vestirse como sus padres, los jeans y las chamarras de cuero se fueron mostrando en las calles principalmente por los jóvenes de la clase media. En el cine aparecieron las figuras de “los rebeldes” en Marlo Brando y James Dean personificando películas icónicas como Salvaje¹⁰ (*The Wild One*) y Rebelde sin causa¹¹, caracterizados por jóvenes con conductas antisociales. En los Estados Unidos los jóvenes rebeldes daban la impresión de manifestar el sentimiento entre irritación y frustración, mientras que en Inglaterra formulaban una protesta más comprometida en términos sociales (Chastagner,2012).

Paulatinamente florecieron más agrupaciones musicales desde varias partes del mundo y muchas de ellas están posicionadas como las más representativas de la industria del rock: Led Zeppelin, Janis Joplin, Jimi Hendrix, The Who, The Animals, The Cream, Eric Clapton, Carlos Santana, Black Sabbath, Van Halen, ACDC, Iron Maiden, Pink Floyd, King Crimson, Queen, The Cure, Deep Purple, Scorpions, Judas Priest, David Bowie, U2, Depeche Mode Nirvana, Pixies, Pearl Jam, Metallica...No es mi objetivo hablar de todas esas agrupaciones y su evolución en la industria del mercado. Más bien me interesa subrayar la transmisión de prácticas de consumo musical y como estas se van incorporando a la cultura de consumo de los jóvenes de una generación a otra con ciertas modificaciones. Por ejemplo, en un primer momento se escuchó el tema “*We Are The Champions*” en un tornamesa mediante un disco vinil¹² y actualmente por recomendaciones de algún familiar, amistad o un algoritmo los jóvenes de preparatoria disfrutaban el tema en una plataforma de audio digital¹³. Los chicos de hoy no se parecen a los de antes, porque su vida cotidiana es diferente (Morduchowicz,2004).

Los estilos musicales derivados de la cultura rock se han ido transformando, por ejemplo, el rock and roll surgió a partir de una mezcla de estilos, así que el rock ha estado en una constante “hibridación de mezclas culturales” (Canclini,2003). Actualmente es

¹⁰ Ver trailer de la película Salvaje: <https://www.youtube.com/watch?v=dIKWlx-Yxkg>

¹¹ Ver trailer de la película Rebelde sin causa: <https://www.youtube.com/watch?v=wXRgAXU1-T4>

¹² Aunque, en la actualidad la industria ha traído de vuelta la venta de los vinilos

¹³ Spotify, iTunes Music, Google Play Music, YouTube...

sorprendente la cantidad de subgéneros que van apareciendo en el escenario del rock, glam rock, heavy metal, rock progresivo, grunge, rock alternativo, punk, post punk, trash metal, black metal, death metal, dark wave, power metal, metal sinfónico, new metal, hard core, ska, rock en español, rock urbano, rock pop... y cada uno de estos géneros está constituido por prácticas y creencias culturales variantes.

El rock y la cultura juvenil en algún momento fueron relacionados con movimientos de contracultura¹⁴ al destacar que las creencias y prácticas de los jóvenes van en contra de la hegemonía de las clases dominantes. No obstante, al considerar que el carácter de la cultura es público, complejo, abierto y dinámico (Rockwell, 2018), los jóvenes interactúan con varios sistemas culturales como la industria musical, el entretenimiento, la escuela, la familia, los amigos y los grupos musicales. Los integrantes de las bandas de esta investigación comparten gustos por la cultura de la música rock, pero no pretenden ser James Dean o vestirse como Elvis Presley. Más bien, se reapropian esa cultura en sus actividades cotidianas; interactúan a través de sus símbolos, objetos y prácticas.

Hoy en día muchas bandas musicales comparten la cultura de la música rock mediante el consumo musical, sin necesidad de afiliarse a grupos estereotipados o “subculturas juveniles” (cholos, pachucos, punks...) Como muestra el estudio de López (2013), la música punk convoca a distintos sujetos que no pertenecen a grupos específicos, pero son interpelados por la música, la convivencia, la ideología, el arreglo estético, los mensajes, experiencias y emociones del punk. Es decir, que no es necesario ser rockero para consumir música rock. Hoy en día con los formatos digitales de *playlist* los jóvenes conforman su repertorio musical de acuerdo con su subjetividad, el gusto está menos vinculado a la identidad musical y más al gusto o estados de ánimo personales (Reguillo, 2012).

En un estudio de carácter antropológico *Sonidos Urbanos* (2007), 150 bandas de la Ciudad de México que comenzaron su proyecto entre el 2000 y 2005 mencionan a sus influencias musicales más inspiradoras: Led Zeppelin, Pink Floyd, Depeche Mode, David

¹⁴ No pretendo debatir acerca de los movimientos de contracultura y la llegada del rock en México. Como mencionan Heath y Potter (2004): “No se puede bloquear la cultura, porque “la cultura” y “el sistema” no existen como hechos aislados. En un mundo así la rebeldía contracultural no solo es poco útil, sino claramente contraproducente (p.19). Aunque, para ampliar el tema recomiendo revisar a: Agustín, J. (2017). *La contracultura en México*. Debolsillo. México. Zolov, E. (1999). *Refried Elvies*. University of California Press. Londres. Roszack, T. (1981). *El nacimiento de una contracultura*. Kairós. Barcelona.

Bowie, The Beatles, Caifanes, The Cure, Daft Punk, Björk, Kraftwerk, Café Tacuba, Metallica y Jimi Hendrix. Es así como, el gusto por la música, la influencia de las bandas icónicas y el consumo es latente en los jóvenes amantes de la música, quienes no están obligados a presentarse como una tribu específica. Más bien combinan su vida cotidiana con prácticas musicales a partir del consumo, apropiación y producción musical.

1.2 Industria de la música digital

En el espacio escolar, es notorio el empleo que hacen los jóvenes de los dispositivos digitales en actividades de escucha musical. Cada día es más común ver a jóvenes circulando por las calles con audífonos y smartphones. Los oyentes de música se han transformado porque los dispositivos cada vez son más cercanos a sus espacios íntimos (articulares) y con facilidad esa intimidad se transfiere a entornos masivos (plataformas digitales). Ante esto, el uso de contenido sonoro cada día está más ligado al quehacer diario de los jóvenes, quienes escuchan música en sus trayectos, con amigos, familiares y tales demandas cada día son más respondidas por las plataformas automatizadas (Pedrero, Barrios y Medina, 2019). Entre los testigos más enterados de estos hechos son los profesores, en este caso los de música, quienes distinguen la importancia que tiene la música entre los jóvenes y el uso frecuente que hacen de las plataformas digitales para consumirla y aprenderla.

Los profesores entrevistados comentan que los jóvenes conocen música nueva por medio de las plataformas digitales, no obstante, en cuestión de contenido de aprendizaje musical no todos están de acuerdo en la confiabilidad de la información difundida en los videotutoriales. Esto representa un gran reto para la educación, la cual inevitablemente está inmersa en el ámbito digital. En este sentido el consumo musical digital va más allá de una mera recepción de entretenimiento e información: toca aspectos culturales.

Los jóvenes que participan en las bandas de esta investigación comparten su repertorio musical a través de plataformas digitales, sobre todo por *Spotify* y *YouTube*. Además, hacen uso de estos medios para consumir y aprender a tocar música. Estas acciones más allá de difusión por la industria del entretenimiento tienen un impacto social que no solo incide en la transformación de formatos, sino también repercuten en las prácticas de los consumidores para acceder a la música e incorporar otras formas de

emplearla en su cotidianeidad. En este apartado se analiza cómo las plataformas digitales han ido incorporando estrategias para transformar los hábitos de escucha musical de los melómanos por medio del consumo musical vía *streaming*¹⁵ y cómo los jóvenes emplean estas formas como una vía de comunicación.

Así como el estilo del rock ha pasado por varias transformaciones, los formatos de consumo musical también han cambiado progresivamente: discos vinilos, casetes, CD, MP3 y audio digital. A finales de 2013 e inicios de 2014 las ventas de música en formatos físicos fueron cayendo debido a la inserción de nuevas formas de distribución musical, como la digital, que ofrece servicios musicales basados en acceso gratuito y de paga.

La lógica gradual de la comercialización de la industria musical basada en la distribución física ha dado un giro con la aparición de plataformas de servicios digitales como Nasper, iTunes Music Store, Spotify, Amazon Music, Google Play, entre otras. Internet y la distribución digital pusieron en jaque a todo el sistema de la industria musical (Wikström, 2013). Así que, las principales compañías afectadas tuvieron que redefinirse para sobrevivir y varias disqueras adoptaron a la tecnología mediante plataformas de transmisión en *streaming*.

En este contexto, Apple Computer a partir de su servicio denominado iTunes Music Store, fue la primera compañía que consiguió crear con éxito el servicio legal de ventas y distribución de música online. Ofrece los catálogos musicales de las principales discográficas y permite a los consumidores adquirir las canciones que gusten de cada álbum. Hay otros servicios que no permiten adquirir canciones sueltas a un precio fijo, sino que ofrecen a los usuarios acceso libre a una enorme biblioteca musical. Entre estas opciones destaca Spotify por su alcance internacional para la reproducción de música legal en línea. Esta compañía fue fundada en 2006 en Estocolmo por Daniel Ek y Martin Loretzon. Ofrece a los usuarios dos versiones: la gratuita con publicidad y la “Premium” con una suscripción de pago mensual, que les permite a los usuarios escuchar las canciones que quieran y tantas veces como quieran. La lógica del servicio de Spotify es que al inicio los usuarios se sentirán atraídos con el servicio gratuito, pero con el uso

¹⁵ El concepto de *streaming* se refiere a una tecnología que nos permite ver cualquier contenido digital de medios, ya sea en vivo o grabado (audio o video) que se puede visualizar en una PC, Tableta o Smartphone a través de internet y en tiempo real, sin la necesidad de descargarlo completamente en el dispositivo para reproducirlo. Avila, F. (2019) *¿Qué es y para qué sirve el streaming?* Evento virtual. <https://eventovirtual.co/que-es-y-para-que-sirve-el-streaming/>

cotidiano, las restricciones del servicio libre y las frecuentes interrupciones publicitarias durante las reproducciones de audio irán desarrollando hábitos y un apego emocional que les hará considerar a los usuarios cambiar al servicio de pago (Jáuregui,2015; Wikström, 2013).

De acuerdo con el sitio web de *Spotify for Brands*¹⁶ el 60% de consumidores de música *streaming* la escuchan en el móvil, en donde el 79% del consumo de audio tiene lugar mientras el consumidor está realizando actividades en donde los contenidos visuales no pueden llegar a él. México es un gran consumidor de música en múltiples plataformas digitales que brindan el servicio de *streaming* por internet. Spotify destaca entre otras por contar con la mayor cantidad de usuarios en México con el 89.1% del total. Entre los años 2017 y 2018 el 50% de los usuarios de internet pagaron por música con licencia en el mundo, siendo México el tercer consumidor más grande de música por Spotify (El Universal, 2019¹⁷).

Según un estudio realizado en el 2019 por la Federación Internacional de la Industria Fonográfica¹⁸ (IFPI) México aparece como líder en las encuestas al invertir por persona un aproximado de 25.6 horas a la semana para escuchar música, en comparación con otros países. En dicho estudio se realizaron encuestas acerca de los hábitos de escucha musical a un total de 34,000 usuarios de internet entre 16 y 64 de años de 21 países que representan los más altos ingresos mundiales de música, en donde destacan Sudáfrica, Estados Unidos, México, Canadá, Alemania y Ucrania, como países amantes de la música. Con base en los resultados el rock es el género más escuchado en México seguido por el pop y el pop latino. La música regional mexicana ocupa la cuarta posición, los *oldies* la quinta, la electrónica la sexta, la música latina la séptima, el reggaetón la octava, el indie /alternativa la novena y en la última posición está el género *metal*. En el espacio escolar, un estudio realizado en la Universidad de Veracruz resalta la música pop y rock en español e inglés como la más consumida entre los universitarios, la músicaailable y regional aparece en términos medios, mientras

¹⁶ Spotify for Brands. (2020). *El poder del audio Capítulo 1*.

<https://www.spotifyforbrands.com/es/insights/the-power-of-audio-chapter-1/>

¹⁷ Evolución del consumo de música via streaming en México. (2019, enero 21). *El Universal*.

<https://www.eluniversal.com.mx/techbit/evolucion-del-consumo-de-musica-streaming-en-mexico>

¹⁸ El estudio está disponible en: IFPI. (2020, 9 de septiembre). *Music listening 2019*.

<https://www.ifpi.org/resources/>

que el blues, jazz, la música religiosa y el *new age* son los menos apreciados (Casillas et. al.,2014).

Al igual que los medios digitales mencionados, YouTube, fundado en 2005, es uno de los espacios digitales más famosos del mundo actual. La plataforma fue inicialmente pensada para la difusión de videos, sin embargo, se ha convertido en un modo de acceso, mediador, difusor y productor de consumo de material audiovisual. Es decir, YouTube ha transformado nuestros modos de relacionarnos y experimentar la música (Márquez, 2017; Pérez,2012).

YouTube presenta una interfaz muy práctica que le facilita al usuario acceder a ella y hay diversas maneras para hacerlo, las más recurridas son mediante la aplicación para móviles¹⁹ o a partir de cualquier navegador web ejecutado en una computadora portátil o de escritorio. Como podemos notar, la nueva cultura de consumo *online* “todo gratis²⁰” ha incidido en la industria disquera, cinematográfica e incluso en la televisiva. No obstante, la industria ha tomado consideración de esta distribución *online* y en vez de combatir con la actuación de los usuarios, aprovecha la sinergia cultural y digital para mantener la comercialización de sus productos (Pérez,2012).

Entre estas estrategias, al igual que iTunes Music y Spotify, YouTube tiene un portal de servicio de música en *streaming* llamado YouTube Music disponible para ordenadores y móviles. De acuerdo con la página oficial YouTube About²¹ (sección de experiencias de YouTube), el portal de YouTube Music es una aplicación que ofrece la experiencia de acceder a álbumes oficiales, listas de reproducción, sencillos y más material musical. Desde luego, que esta aplicación está acompañada con publicidad, por lo que la compañía ofrece su servicio YouTube Music Premium sin anuncios, sin conexión y permite disfrutar la música con la pantalla del móvil bloqueada.

A partir de los rediseños en la industria musical, las experiencias de los usuarios para escuchar música también han cambiado, como el consumo de audiovisual en directo (*streaming*) mediante plataformas digitales. Cabe mencionar que las redes sociales de Facebook y Twitter, también son grandes distribuidores de material musical, así como otros portales que no menciono en esta sección. El uso de los medios para

¹⁹ La aplicación de YouTube está disponible en las aplicaciones de Google Play:

https://play.google.com/store/apps/details?id=com.google.android.youtube&hl=es_MX

²⁰ Hay que considerar que en el consumo *online* el internet y los datos móviles se pagan.

²¹ Página web YouTube About disponible en: <https://www.youtube.com/intl/es/about/experiences/>

consumir música cada día privatiza y propicia la inmediatez. Como afirma Murdochowicz (2004) los medios de comunicación han sufrido una suerte de privatización, ya que han podido instalarse en los espacios privados de los chicos, en donde ellos hacen uso solitario eximiendo la presencia de adultos. Además, la rapidez de los medios digitales para escuchar música atrae a la vez una búsqueda constante de inmediatez con una sensación de impaciencia.

Las bandas participantes de esta investigación hacen uso frecuente de los portales digitales para consumir, conocer, difundir, producir y practicar música, como se irá describiendo y analizando en los capítulos dos y tres. Como dato relevante quiero mencionar que Flotantes ha producido cinco canciones originales que están disponibles en Spotify²². Este sitio es significativo para los jóvenes quienes conocen nueva música a partir de la aplicación. Dicho esto, considero que el consumo musical de manera digital ha revolucionado no solo los formatos para encontrarse con la música, sino también las experiencias de los escuchas para conocerla e incorporar la escucha digital en sus prácticas cotidianas.

1.3 Escuela y espacio juvenil

El espacio escolar además de ser académico y formativo también es un territorio de “experiencias construidas a partir de vivencias y sentidos” (Guzmán y Saucedo, 2015) de socialización y de “construcción de la subjetividad juvenil” (Weiss et al., 2018). De ahí que los jóvenes les otorgan importancia a sus vivencias en el bachillerato, en donde florecen nuevas experiencias para su vida juvenil. Por ejemplo, la organización de una banda de rock les permite vivir una experiencia musical juvenil, convivir con sus coetáneos y redefinir sus gustos; es así como muchos jóvenes forman sus grupos musicales en el espacio escolar. Quiero recordar que, en las historias de la industria musical del rock, varios integrantes de bandas icónicas se conocieron en una institución educativa —hay varios ejemplos²³.

En México se declaró la obligatoriedad de la Educación Media Superior (EMS) en 2012. De acuerdo con el Plan de estudios (2017) la EMS “es un espacio para formar personas con conocimientos y habilidades que les permitan desarrollarse en sus

²² Para escuchar las producciones de Flotantes en la plataforma Spotify, ir al siguiente enlace: <https://open.spotify.com/album/34jq8Jzh090GVnxLmgrjPI?si=EpYvhuW2Q8OnN6zC22bKYw>

²³ Queen, Pink Floyd, U2, Radiohead, Muse, Coldplay, Soda Stereo...

estudios superiores o en el trabajo y, de forma más amplia, en la vida” (p.45). Más allá de los discursos oficiales, los jóvenes y estudiantes de la educación media superior también construyen sus propios significados acerca de asistir al bachillerato. Algunos significados se acercan a los objetivos difundidos por la EMS y otros están más relacionados con los intereses juveniles, tal es el caso de la escuela como un “espacio de vida juvenil”. De ahí que el bachillerato también es un espacio de encuentro privilegiado para la interacción entre pares; en él se propicia una comunicación especial entre los jóvenes, el desahogo de problemas, relaciones afectivas, intercambio de experiencias, apoyo moral e incluso una alternativa del núcleo familiar o laboral (Guzmán y Sucedo, 2015; Guerra y Guerrero, 2012).

Los jóvenes pasan mucho tiempo juntos en el bachillerato²⁴. En las áreas verdes, aulas u otros espacios, los jóvenes conviven y conversan con sus pares acerca de sus vivencias, asignaturas, fiestas y sexualidad (Ávalos,2007). Las interacciones entre ellos y la convivencia posibilitan que en la escuela vivan la experiencia de socialidad²⁵, el conocimiento de distintas formas de vivir la juventud, de compartir experiencias y reflexionar acerca de ellas (Hernández, 2007). En este sentido la escuela es un espacio “de construcción en y con los demás” (Guzmán y Sucedo,2015) que extiende posibilidades para que los jóvenes se encuentren, interactúen, compartan gustos, intereses, actividades y experiencias situados en un contexto de coetáneos.

En los espacios juveniles la música es fundamental y omnipresente. Grijalba (2006), en su trabajo de tesis enfocado en la importancia de la vida juvenil dentro de la escuela, postula que la música es una fuente de relación importante que orienta la identificación o distinción entre los jóvenes. La experiencia musical adquiere una importancia en la construcción identitaria de los jóvenes y a su vez les sirve como un medio de expresión para reflejar su vida cotidiana.

Desde luego que las prácticas de los espacios juveniles no necesariamente se concentran en un espacio escolar. Como destacan Weiss y Vega (2014): “La vida juvenil se desarrolla en las escuelas, pero también en largos trayectos a bordo del transporte público hacia y desde los establecimientos escolares” (p.456). En el transporte público tanto los jóvenes como los choferes ponen música, esta representa un disfrute, formas

²⁴ El presente estudio fue hecho en un bachillerato que es una variante de la EMS.

²⁵ El sentido de “vibrar juntos” en una sociedad (Maffesoli, 2004)

de externalizar sentimientos, recuerdos, emociones y a partir del consumo los jóvenes significan las canciones apropiándose de ellas (Weiss y Vega,2014). En las prácticas de aprendizaje “informal” la música también es relevante en el mundo del graffiti. Los grupos de jóvenes grafiteros (crews) del sur de la Ciudad de México acompañan sus pintas del graffiti con el ritmo de la música rap, el baile y la improvisación (Valle, 2009).

En el bachillerato; jóvenes, vivencias, espacio, escuela, prácticas y música constituyen conexiones interesantes en la vida juvenil. El espacio escolar funge como un encuentro entre pares. Los integrantes de las bandas de esta investigación se conocieron en la escuela, se identificaron por sus gustos hacia la música y armaron sus agrupaciones. Pero las practicas musicales fueron trasladadas a otros sitios extracurriculares, tales como cuartos de ensayo o la cochera del hogar. Algunas bandas combinaron las sedes sus ensayos, *Atómica*, por ejemplo, utilizó un aula del CCH para ensayar e *Insólitos* inició sus prácticas en el patio de la ENP 6, aunque después optaron por los cuartos de ensayo. En este sentido, el espacio escolar interpela a los sujetos, quienes, a partir de esquemas afines entre gustos e intereses, forman comunidades de práctica y trasladan sus actividades juveniles y musicales a otros entornos más autónomos.

En tales espacios de práctica, los jóvenes desarrollan gustos e intereses. En función de los diferentes contextos de práctica en los que participan, ejercitan ciertas prácticas de socialización. Así cuando están con profesores y adultos participando con ellos, practican ciertas características de procesos de socialización. Mientras cuando están en otros contextos, por ejemplo, el grupo de rock, practicarán otro tipo de aspectos de la socialización. En el contexto de la banda musical, los jóvenes organizan sus ensayos, se apropian de la cochera de la casa o el aula escolar y llevan a la música como un estilo de vida juvenil, en donde combinan sus obligaciones escolares y cotidianas con sus actividades musicales. En este sentido, desarrollan procesos de subjetivación juvenil (Weiss, et al., 2018).

1.4 Acercamientos a la música en la escuela

Varios estudiosos de la música han dedicado líneas extensas para explicarla detalladamente. Aunque, “para apreciar la música no hace falta más que el interés, la curiosidad y sobre todo el gusto por ella” (Brennan,2001, p.10). Con base en mis

observaciones de campo y aunando mi experiencia como docente, considero que la música en el bachillerato es una parte vital para los jóvenes, quienes hacen uso de diversos artefactos electrónicos como celulares, reproductores de audio, bocinas portátiles y audífonos para dar oídos a sus canciones preferidas.

En el espacio escolar, al caminar por las jardineras de los bachilleratos universitarios (CCH sur y ENP 6) es muy común ver reuniones de grupos de jóvenes (hombres y mujeres) charlando mientras escuchan música en un bafle portátil. Otros acompañados con ritmos de rap y hip hop practican el *freestyle*²⁶, en donde construyen rimas y versos improvisados. También están los grupos que expresan una gama de movimientos corporales mediante el baile y la música electro. Y otros jóvenes que prefieren tener un contacto más solitario con la música e incluyen en su caminar audífonos de todo tipo de estilos.

Identifiqué que muchos jóvenes se reúnen para tocar las canciones de su agrado o bien utilizan algún instrumento musical mientras se comunican. La presencia de instrumentos musicales no se queda atrás, guitarras acústicas, ukuleles, e instrumentos de percusión son los que más se ven en las áreas verdes y afuera de las instalaciones. En el aire se puede apreciar un ambiente de rasgueos y sonidos multivocales, como un collage de energía juvenil manifestada en melodías entrecruzadas.

Curiosamente las guitarras son vistas en su mayoría en jóvenes varones, no obstante, tanto en el CCH como en la ENP 6 ubiqué a jóvenes mujeres tocando la guitarra, quienes al parecer practicaban lecciones de algún taller musical —eché un vistazo y tenían un cuaderno con apuntes sobre música. Cerca de la biblioteca, en el segundo piso de uno de los edificios del CCH, escuché varios golpeteos de una batería, al acercarme al lugar capté una triada de instrumentos distintos. En un salón los sonidos del bombo y los toms²⁷ dominan el área, en otra aula —ubicada unos metros más adelante— se alcanza a distinguir melodiosos sonidos de un piano y en el siguiente salón se escuchan sonidos punteados de cuerdas que emanan de guitarras. Fue así como descubrí que había llegado al área de talleres musicales.

²⁶ Es un estilo libre que se rapea al momento, se improvisa y se acompaña sobre un ritmo constante

²⁷ Accesorios de la batería (tambores de varios tamaños y funciones)

En este contexto, los instrumentos musicales y artefactos electrónicos más que utensilios sonoros, son objetos que los jóvenes van incorporando en sus actividades como una forma de relacionarse con los demás. Es decir, que no se trata solo de objetos definidos por una función (musical), sino en como las personas entran en relación con los instrumentos y las relaciones sociales que resultan alrededor (Baudrillard, 1969). De algún modo los objetos musicales escapan de sus funciones técnicas para incorporarse a un sistema cultural de los jóvenes. Por ejemplo, un gadget como el iPhone vinculado por un estatus social o moda del momento, o bien el uso de una marca específica de una guitarra eléctrica asociada con un prestigio *rock star*.

Estas relaciones lúdicas entre objetos y sujetos conforman vínculos humanos. Es así como los jóvenes se van conociendo, se encuentran unos con otros mediante el uso de objetos musicales a los cuales les otorgan símbolos culturales. Tal es el ejemplo en esta investigación, en donde los estudiantes, en el espacio escolar, formaron una relación por una afinidad instrumental y posteriormente conformaron un grupo musical con ciertos intereses culturales compartidos.

1.5 Jóvenes y profesores de talleres de música en la escuela

En la escuela los jóvenes también pasan tiempo con los profesores. Al hablar sobre jóvenes, las voces de los profesores son importantes, sus observaciones muestran mapas que proporcionan indicios acerca del conocimiento de los estudiantes como jóvenes. Es así como los profesores encargados de los talleres musicales del CCH Sur²⁸ comparten su mirada acerca de los jóvenes y la importancia que tiene la música para ellos.

Alan, Mary y Eder son profesores de música encargados de impartir los talleres culturales en el CCH, cuentan con una amplia trayectoria musical enfocada en el estudio de la música clásica. Como músicos y por su conocimiento del arte, distinguen claramente los intereses de los jóvenes hacia el aprendizaje musical. De alguna forma los profesores comparten con los jóvenes el gusto hacia la música (aunque en varios

²⁸ Tanto en el Colegio de Ciencias y Humanidades Plantel Sur (CCH Sur), como en la Escuela Nacional Preparatoria Plantel 6 (ENP 6), se imparten talleres de música. Sin embargo, por cuestiones metodológicas solo entrevisté a los profesores del CCH Sur, en la ENP 6 la petición para realizar entrevistas dentro de la institución fue negada.

casos diferentes estilos musicales). El gusto por la música funge como un punto de encuentro que conecta la cultura musical de los profesores con la de los jóvenes.

Primero que nada, quisiera mostrar el significado que tiene la música en los profesores y en los estudiantes. Alan, el profesor de guitarra destaca el valor que los jóvenes le dan a la práctica de escucha musical:

A la música le dan un nivel de importancia bastante alto, y eso porque a la o mejor ellos no lo piensan, la música es fundamental para sus vidas, mientras estudian escuchan música, mientras se transportan están oyendo música. Aquí llegan y comparten entre sus compañeros sus gustos musicales ¡es muy importante la música! (Alan, 07 de marzo de 2019)

La música despliega un extenso abanico de posibilidades acerca de cómo emplearla. Esta puede ser escuchada mientras se realiza cualquier otra actividad o bien dedicarle una atención completa a la escucha. No obstante, algunos de los jóvenes que quieren llevar la música a un siguiente nivel, se sienten atraídos por el aprendizaje de un instrumento musical o canto. Por tal motivo en los talleres encuentran un espacio para aprender a tocar.

Alan, Mary y Eder cuentan que hay varias razones por las cuales los jóvenes asisten a los talleres, las más sobresalientes son la curiosidad y el interés por aprender a tocar sus canciones favoritas. “La mayoría llegan por interés personal, de querer tocar el piano por gusto, de querer tocar las canciones de su agrado” (Mary, 28 de marzo, 2019). “Aquí llegan solos, ni su papá, ni su mamá los obligan, eso quiere decir que su curiosidad está abierta” (Eder, 02 de abril de 2019).

Mediante la música, la transmisión cultural adquiere un lugar. Los talleres de música son propulsores de intercambios culturales. En donde los gustos musicales de los jóvenes interactúan con las influencias de los músicos especializados en la carrera. Los profesores de los talleres le atribuyen un valor muy importante a la música clásica, así como al contexto sociohistórico en donde fueron producidas y a la teoría musical como una forma amplia de acercarse a la comprensión de las obras musicales. También tienen gusto por el jazz (Mary), la música del mundo (Alan) y el rock clásico (Eder). En la entrevista, Mary destaca la importancia que ha tenido la música en su vida como profesora y persona:

La música es de gran importancia en mi vida que ha formado parte de mi personalidad. Me ha forjado como... una persona. (interrupción de un profesor que saluda) Que me ha brindado sensibilidad. Mas tranquilidad en mi vida

cotidiana. Me ha aportado muchas cosas [...]prácticamente llevo toda mi vida compartiendo la música conmigo misma. Entonces hasta la fecha sigo tocando obras a pesar de que ya no valla a una institución musical. Sigo sacando obras por mi cuenta. Y gracias a esos conocimientos musicales estoy brindando clases. (Mary, 28 de marzo de 2019)

Mary ha estado relacionada con la música clásica desde la niñez, en sus clases trata de compartir la cultura de la música clásica con la finalidad de ampliar el repertorio sonoro de los jóvenes. Ella, al igual que Alan y Eder, están conscientes de los intereses de los jóvenes hacia otros géneros musicales. Ante esto, en los talleres los invitan a fusionar sus prácticas musicales, es decir que los jóvenes estudien obras de música clásica y a la vez las combinen con las canciones de su agrado como un motivante en el estudio musical.

Si bien, los profesores fomentan el estudio de la música clásica, también hay jóvenes que al sentirse atraídos por ella y deciden continuar sus estudios musicales como una carrera universitaria. Mary, Alan y Eder resaltan la satisfacción cuando algún estudiante decide estudiar música en el nivel superior o emprende un proyecto. Sin embargo, una gran mayoría de jóvenes van a los talleres porque “quieren ser músicos de rock” (Alan, 07 de marzo de 2019). Y es que, para los jóvenes estudiantes, la música rock también es un elemento muy importante en sus vidas. Como mencionan los participantes de esta investigación: “es un medio de expresión” (Paolo) “es una extensión de tu personalidad” (Izzy).

Ante esto, la combinación de música, rock, bandas y juventud va redefiniendo construcciones significativas en los jóvenes, quienes incluyen en sus charlas discusiones acerca de qué banda es mejor que la otra. También comparten material musical para ir conociendo otros grupos de rock y quienes sienten más afiliación hacia el género, van incorporando —en su arreglo estético— playeras negras con el logotipo de sus bandas favoritas, modificaciones en sus peinados, cabello largo, calzado, pulseras y otros accesorios.

Algunos mencionan que “el estar en una banda te da un plus con las mujeres” (Raúl), otros “mis amigos cuando me ven tocar dicen que estoy bien loco” (Izzy), o bien “en las tocadas conoces a muchas personas” (Paolo). Dichas representaciones están conectadas con creencias y una forma de prestigio personal en algún entorno juvenil y no están muy separadas de las actividades glamorosas de los sesentas. No asumo que

los jóvenes se afilian a las bandas para ostentar el glamur *rock star*, pero estas circunstancias forman parte de ser joven, estudiante y participante de una banda de rock.

En suma, algunos jóvenes consideran las recomendaciones de combinar sus clases de música con sus actividades de rock en la banda. Incorporan en su acervo musical a exponentes de la música clásica, así como los conocimientos. No obstante, no todos se quedan en los talleres, hay quienes deciden distanciarse y entre el amplio universo de formas de aprender los jóvenes buscan la que más les interesa. Por lo que en los siguientes capítulos se analiza con más profundidad cómo los jóvenes aprenden música en espacios extraescolares. Es ahí en donde resalta el aprendizaje de manera empírica, usos de los saberes tácitos y el aprendizaje que se logra mediante la participación en comunidades de práctica de música rock-pop.

Conclusiones

La escuela es un espacio que promueve el acercamiento hacia la música. He ahí que los jóvenes se identifican por el gusto musical. En los espacios juveniles la práctica que se hace de los objetos es de tipo lúdica y está regida por las relaciones, la cultura, el tiempo libre, la cotidianidad y sobre todo la emoción que causa la novedad de los objetos (Baudrillard,2009), en este caso los objetos musicales como gadgets, instrumentos y plataformas digitales. El gusto es una forma de consumo musical, cultural, instrumental y digital. En los talleres escolares se pretende enseñar cosas, entre ellas, el gusto hacia la música clásica. Mientras que, en otros espacios juveniles se reproduce el gusto por la música comercial, como el rock. El consumo musical se va transformado de acuerdo con las prácticas culturales e históricas de los sujetos. En los años sesenta el rock and roll fue representativo en las escuelas y en la actualidad otros géneros musicales se han posicionado en los intereses de los jóvenes como una forma de relacionarse. De alguna forma la música rock tiene características particulares que resultan ser atractivas en los jóvenes de bachillerato. A partir del consumo de las bandas icónicas los jóvenes deciden aprender a tocar rock. En este sentido, el consumo de la música da una entrada a las prácticas de su aprendizaje.

Capítulo 2. Aprendiendo a tocar: las bandas musicales y las comunidades de práctica

2.1 Acercamiento al aprendizaje

En los estudios referentes al aprendizaje encontramos diversas opciones teórico-metodológicas. A partir de mediados del siglo XX, las miradas de la psicología moderna y la antropología han mostrado un gran interés hacia el estudio de los procesos cognitivos y la estructura social- cultural del aprendizaje. Como menciona Cole (1999) los antropólogos por lo general prefieren contemplar el análisis de la estructura social, mientras que los psicólogos se esfuerzan por delimitar leyes de organización interna. Así mismo, el enfoque sociocultural ha permeado a la psicología cognitiva en el papel de las comunidades sociales (Hernández y Pérez, 2019). En este sentido, el enfoque sociocultural al combinar los conceptos de la antropología, la psicología cognitiva y las comunidades sociales, ofrece un marco fructífero al reunir en su análisis la actividad individual y las prácticas sociales.

Un concepto de las aproximaciones socioculturales es el de zona de desarrollo próximo. En 1934 Vigotski acuñó ese término, al observar procesos mediante los cuales los niños llegaban a adoptar el rol de los adultos en actividades culturalmente organizadas (Cole, 1999). Vigostki se fundamentó en una relación entre el desarrollo mental del niño y su historia previa del aprendizaje, en donde la guía de un maestro u otro compañero más capaz determina en gran medida el desarrollo del aprendizaje del niño:

La zona de desarrollo próximo no es otra cosa que, la distancia entre el nivel real de desarrollo, determinado por la capacidad de resolver independientemente un problema, y el nivel de desarrollo potencia, determinado a través de la resolución de un problema bajo la guía de un adulto o en colaboración con otro compañero más capaz. (Vigostki, 1978, p133)

Esta mirada pone énfasis en la colectividad del aprendizaje y la importancia de la cultura en el contexto sociohistórico del individuo. Lave y Wenger (1991) comparten su perspectiva con Vigostki respecto a otorgar importancia a la naturaleza conflictiva de la práctica social. No obstante, los autores proponen centrar la atención a las tendencias que conectan las transformaciones socioculturales con las relaciones cambiantes entre los recién llegados y los veteranos en el contexto de una práctica compartida.

Entre 1973 y 1978 Jean Lave realizó una investigación de campo en Liberia con los aprendices de sastre de Vai y Gola. Lave se interesó por la organización de la práctica

de la sastrería y las relaciones entre aprendices y maestros. Para aprender las técnicas de sastrería, los aprendices son asistidos por maestros quienes son personas con experiencia en el oficio. Las prácticas de costura están organizadas por la dificultad del tejido, en donde los aprendices inician con cortes básicos hasta llegar a los trabajos de alta costura. La práctica constante de los cortes y los productos terminados les permiten a los aprendices moverse del noviciado a sastres expertos, así como aprender haciendo mediante ensayo y error (Lave, 1996).

Para entender acerca de las transformaciones, en donde los aprendices llegan a ser expertos en el oficio participando en las prácticas socioculturales de la comunidad, Lave y Wenger (1991) proponen el concepto de participación periférica legítima. “La participación periférica legítima proporciona una manera de hablar acerca de las relaciones entre los recién llegados y los veteranos, además de las actividades, identidades, artefactos y comunidades de conocimiento y práctica” (Lave & Wenger, 1991, p. 1).

Las miradas de Lave y Wenger resultaron útiles para esta investigación de bandas musicales, pues nos permitieron observar las relaciones entre los miembros del grupo y el aprendizaje que se da a partir de ellas. Es preciso recordar que la observación de los ensayos musicales de esta investigación se realizó en espacios informales, principalmente en cuartos de ensayo. Pese a que algunos ensayos se realizaron dentro de una institución o un salón de clases, estos no atendían a una clase escolar, más bien fue el espacio disponible que los jóvenes pudieron conseguir para realizar sus prácticas musicales. Esta investigación, desde una perspectiva sociocultural, centra su interés en la práctica musical y las relaciones sociales que se dan en otros entornos no necesariamente escolares, como los cuartos de ensayo de las bandas musicales.

Para abordar el lugar que toma el aprendizaje en los grupos musicales me acerco al concepto de comunidades de práctica de Wenger (2001), quien las define como un ámbito social en donde los integrantes aprenden participando en una empresa compartida. Una característica fundamental de las comunidades de práctica es que los miembros comparten intereses y actividades que los llevan a la adquisición de un significado común y un sentido de afiliación. Los miembros de una comunidad de práctica también establecen un repertorio en conjunto y para alcanzarlo redefinen negociaciones en función de un compromiso mutuo. Este compromiso hace posible que los participantes compartan un aprendizaje situado en un contexto cultural.

El autor menciona que las comunidades de práctica pueden estar en varios entornos sociales de la vida cotidiana de las personas. Estas son una parte integral de la vida diaria y algunas veces son tan informales que raramente son centro de interés explícito. Podemos llamar comunidades de práctica a los grupos de personas que se reúnen para compartir y profundizar sus intereses, por ejemplo: una reunión de estudiantes, el garaje de una banda de ensayo, oficinas de trabajadores, un laboratorio de científicos, espacios virtuales o el grupo docente de una escuela.²⁹

El concepto de comunidades de práctica como ruta de entrada nos permite analizar las actividades del grupo musical, los intereses y prácticas que los miembros comparten, los compromisos que definen y la experiencia del aprendizaje que se construye en el grupo musical. En cuanto al concepto de participación periférica legítima, me fue pertinente para observar las diversas formas en como los integrantes participan en el grupo, así como para analizar la participación de otros actores externos a la comunidad de práctica y las transformaciones que se dan en las relaciones entre los jóvenes del grupo musical.

2.2 Aprendizaje de música: las tablaturas y los tutoriales de YouTube

La ruta de aprendizaje musical de los jóvenes ha sido recorrida por diversos caminos. Están quienes fueron enviados por sus padres a clases de música desde la infancia, los que aprendieron en las actividades de la familia y quienes practicaron con sus pares en el espacio escolar. En las entrevistas hay jóvenes que se nombran autodidactas, por el hecho de haber aprendido a tocar un instrumento musical sin asistir a una escuela de música, o bien, por buscar sus propios medios para aprender. Independientemente si los jóvenes asistieron, o no, a cursos musicales, todos han utilizado artefactos para aprender a tocar.

Llamo artefactos culturales a los objetos o instrumentos que también pueden materializarse en significados, los cuales van siendo incorporados como una manera de la actividad humana. Mas allá de aspectos puramente físicos, los artefactos y las acciones están entrelazados entre sí con los mundos sociales y culturales en términos de las finalidades sociales que tienen incorporadas. En este sentido los artefactos

²⁹ Es preciso aclarar, que no a todas las agrupaciones se les puede nombrar comunidades de práctica. De acuerdo con Wenger (2001) para que un ámbito social sea considerado como una comunidad de práctica, es necesario que comparta los elementos esenciales de las comunidades de práctica, un compromiso mutuo, un significado y un interés compartido entre los integrantes.

desempeñan un papel fundamental en la transmisión de creencias y modos de acción (Cole,1999). Es así como los artefactos culturales están cargados, con gran peso, de significados culturales.

Me interesa hablar de los artefactos culturales porque en un principio consideré únicamente a los instrumentos musicales, objetos electrónicos y partituras como artefactos del aprendizaje musical. Sin embargo, descubrí que los videos de YouTube e internet también forman parte de esos artefactos. El uso frecuente de los videos e internet se incorpora a la cotidianidad y raramente cuestionamos sus funciones en la práctica. En los datos hay una fuerte idea que podemos aprender de manera autodidacta a partir de internet y YouTube. Pero los artefactos o instrumentos de música puestos en juego con internet demuestran que no aprendemos solos. Hay poderosos elementos sociales y culturales que intervienen en el aprendizaje. Es decir, que el aprendizaje es indisoluble de cuestiones culturales, sociales y subjetivas.

Durante las conversaciones con los participantes identifiqué que los artefactos más utilizados son los dispositivos electrónicos y las tecnologías digitales, tales como un computador conectado al internet, para descargar tablaturas³⁰, aplicaciones móviles y videos de YouTube. Dichos elementos son transformadores de actividades musicales que se van incorporando a la cultura de un aprendizaje musical a partir del uso en la práctica cotidiana.

Para aprender a tocar un instrumento musical es necesario, explorarlo, conocerlo y familiarizarse con él. Por consiguiente, la notación musical permite a las personas asociar los sonidos con el instrumento, los cuales pueden ser producidos al pulsarlo (como los instrumentos de cuerdas), soplarlo (como los de aliento) o golpetearlo (como los de percusión). Algunos de estos fundamentos son enseñados en las clases especializadas de música, pero, también hay otras formas de aprender a usarlos.

Por ejemplo, Paolo no asistió a clases de música y en sus inicios del aprendizaje en la guitarra “no sabía cuál nota era cual”, así que empezó a “experimentar con los sonidos por sí mismo”. Mas tarde buscó en YouTube un video acerca de cómo tocar las mañanitas y en ese video encontró una explicación acerca de la función que tienen los trastes de la guitarra. Durante su búsqueda por la web también descubrió a las tablaturas

³⁰ Una tablatura musical es la representación de una partitura, pero en vez de notación musical muestran las posiciones y colocaciones en el instrumento para que el usuario interprete alguna pieza, sin necesidad de interpretar directamente la partitura.

de guitarra, las cuales presentan una guía visual de los trastes y cuerdas que se deben pulsar en el instrumento para tocar una canción. A Paolo se le facilitó interpretar a las tablaturas por lo que decidió descargar más. Posteriormente Paolo empezó a usar las tablaturas para sacar las canciones que más le gustaban. Comenta que comenzó a sacar canciones “casi a diario” y amplió su repertorio. Después de practicar las canciones con el apoyo de las tablaturas, se reunió con sus compañeros de la secundaria para seguir tocando, pero ahora acompañado por sus pares.

Paolo, como aprendiz (noción de Lave, 1996) buscó en las páginas web formas para aprender a tocar las mañanitas, esto lo llevó a relacionarse con artefactos y nuevos conocimientos musicales, tales como, el uso de los trastes de la guitarra, las funciones de las tablaturas y la práctica musical que puede darse a partir de estos apoyos del aprendizaje. Una vez descubiertas estas formas para aprender a tocar canciones, Paolo utilizó a los medios digitales como tablaturas y videos para practicar con su instrumento musical. Es preciso mencionar que los artefactos culturales no habrían tenido utilidad en Paolo sin un ejercicio de práctica y el uso que se hizo de los medios digitales en función de una finalidad.

Los medios digitales de aprendizaje musical, como otros instrumentos, no solo se utilizan durante el noviciado, también los aprendices los emplean para, dicen ellos, alcanzar niveles de técnica musical más “avanzada”. Estos niveles son caracterizados por los practicantes como: la dificultad o complejidad que tienen las canciones para ser interpretadas. Comúnmente los aprendices inician sacando canciones sencillas como las mañanitas, es decir: sencillas de aprender y tocar. El nivel de complejidad está estructurado por el número de variaciones armónicas de una canción, su estructura rítmica y armónica, los cambios melódicos y la digitación corporal para producir un acorde musical³¹. En este sentido, muchos novatos comienzan a aprender canciones que ellos consideran sencillas de tocar, así como cuenta Izzy:

Yo empecé autodidacta. A mi... me compraron mi bajo. Este...me compraron mi bajo. Primero empecé autodidacta así con tablaturas y cosas así. En sí solo empecé a... aprender solo como movían los dedos y obviamente ¡aun no utilizaba ni mi meñique! (sonríe y muestra la mano izquierda moviendo el dedo meñique)

³¹ De acuerdo con Nuñez (1979) un acorde es la reunión de tres o más sonidos resonando simultáneamente, por ejemplo, las notas musicales Do-Mi-Sol pulsadas simultáneamente en las teclas de un piano o rasgueadas en una guitarra.

Este... la primera canción que me aprendí fue “Polly”³² de “Nirvana. (Izzy, 11 de abril de 2019)

Izzy considera a esta canción como un ejercicio inicial en el aprendizaje del bajo eléctrico en donde aún no utilizaba su meñique de la mano izquierda. El empleo que hace Izzy acerca de “autodidacta” nos invita a ampliar el concepto. En la ruta de aprendizaje de Izzy, asistió a clases de música en la niñez y además ha estado relacionado con instructores y comunidades virtuales a partir de los videos de YouTube. En este sentido, Izzy usó artefactos de apoyo para realizar ciertas actividades, en este caso, se relacionó con medios digitales para practicar música, implicó la participación de otros compañeros en el viaje de “aprender música”. Sin embargo, en la práctica de canciones con mayor dificultad las tablaturas y los videos de YouTube siguen siendo herramientas de apoyo para los aprendices. Izzy considera que su proceso de aprendizaje ha ido avanzando debido a que en la banda interpretan melodías que requieren una técnica musical más compleja que las canciones de antes. Ante esto, el uso de las tablaturas ha disminuido debido a que en varias canciones utiliza sus habilidades, lo que llamamos “el oído” musical para sacar las canciones. No obstante, cuando Izzy quiere pulir sus interpretaciones o se enfrenta a dudas para sacar una canción, descarga tablaturas de la canción y se apoya en videos de YouTube para practicar. En una charla por WhatsApp, Izzy explica cómo sacó la canción de *Paranoid Android* de la banda británica *Radiohead*:

Yo consulto este tipo de documentos (envía una tablatura en formato PDF) y si tengo alguna duda acerca del compás³³ o tempos³⁴ consulto covers de YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=8ZtINj1uZxM> (envía url del video)

En este caso tuve suerte pues hay un video que solo está bajo y batería y me da una idea de cómo agregarle groove³⁵ al asunto. <https://www.youtube.com/watch?v=8ZtINj1uZxM> (envía el url del video que contiene el audio del bajo y batería)

Y pues veo varios videos de las presentaciones en vivo y rescato lo que me gusta hacer y que no. Y estudio la tonalidad para poder improvisar sobre la rola y que no sea tan monótona siempre. Con cada ensayo se pule más y más. Y a veces solo veo videos y pues ya veo cómo le hago. (Izzy, 28 de octubre de 2019)

³² *Polly*, es un tema correspondiente a los éxitos musicales de la banda estadounidense *Nirvana*.

³³ En la teoría musical, se entiende por compás a la medida que se toma como unidad para dividir una obra musical en fragmentos de igual duración (Zamacois, 2007, p.26)

³⁴ Izzy menciona tempo para referirse a la terminología que indica la velocidad con la que debe ejecutarse una pieza musical.

³⁵ Groove es un patrón rítmico y melódico repetitivo que no se ve, pero se siente. Que se nota en el sonido y cuanto más se toca más ganas dan de seguirlo tocando. Para más información consultar el siguiente video: <https://www.youtube.com/watch?v=C0GCqJyN1CE>

El proceso para ensamblar una canción de manera individual combina a las habilidades musicales del aprendiz (habilidades también adquiridas de la educación escolar) con los medios digitales disponibles y su interrelación con la banda, cuyos juicios y opiniones, al final de cuentas son centrales. La economía de este proceso, solo en apariencia, está organizada por el empleo que Izzy hace de los medios digitales.

Primero, el aprendiz descarga la tablatura para ubicar los trastes musicales que deberá pisar en su instrumento. En caso de tener dudas y de que la tablatura no satisfaga sus inquietudes, él recurre a videos subidos en internet. En este video quien toca la canción se apoya de la imagen de la tablatura de esta manera: en la parte superior se muestra la tablatura en movimiento de lo que se está tocando y al mismo tiempo en la parte inferior aparece el ejecutante con su instrumento musical, quien representa lo que está tocando.



Figura1: Tutorial de YouTube que muestra la interpretación y la tablatura. Fuente:

<https://www.youtube.com/watch?v=8ZtINj1uZxM>

En segundo lugar, una vez que Izzy conoce la estructura de la canción, la comienza a practicar con su instrumento musical (el bajo eléctrico) con el apoyo de otro video, el cual se llama *backing track*³⁶. El formato del *backing track* muestra el audio de la canción, pero omite el sonido de un instrumento. Esto es para que el usuario toque el instrumento faltante y pueda practicar la canción sobre la pista.

En el tercer nivel, después de que el aprendiz ha ensayado con el *backing track*, sigue la búsqueda del video de la canción, pero ahora interpretada por la banda original,

³⁶ Pista de audio

como lo comenta Izzy: “de preferencia un video de una presentación en vivo”. Esto le permite a Izzy rescatar lo que le gusta del bajista original e incluso entender más la estructura de la canción para aventurarse al ejercicio de improvisación. La finalidad de este proceso es para mejorar las canciones y “pulirlas”. El siguiente paso es dominar la ejecución instrumental de la canción y, de manera importante, reunirse con los integrantes de la banda para ensamblarla ahí, en lo que podemos llamar su *comunidad de práctica*.

Con base en el argumento de Wenger (2001) que alude que “las comunidades de práctica están por todos lados” Paolo e Izzy, participan en comunidades musicales, de manera virtual en YouTube, la comunidad de la banda musical y seguramente en otras más. Pues, así como “los aprendices de sastre practican cortes de pantalones para alcanzar a los expertos” (Lave, 1996), los integrantes de las bandas también practican ejercicios de repetición y se apoyan en videos y tablaturas para aprender a tocar música con los instrumentos.

2.3 ¿Soy autodidacta porque aprendo con videos?

La etimología de autodidacta viene del griego *auto* (por sí mismo) y *didaktos* (instruido), es decir, una persona que aprende por sí misma. En las entrevistas, algunos jóvenes se nombraron “autodidactas” cuando describían las actividades y los lugares donde aprendieron a tocar música; implicaba que aprendieron sin la instrucción de un profesor o buscaron por si mismos los medios para aprender música. Dar por sentado que el aprendizaje musical de los jóvenes es autodidacta por el hecho de aprender música sin profesores, dejaría un sesgo limitante para explorar las prácticas sociales involucradas en lo que asumimos como aprender.

Si bien, algunos jóvenes en un determinado momento no fueron asistidos por un guía cara a cara, sí han estado en relación con tecnologías digitales socialmente construidas para realizar actividades musicales. En las historias de su aprendizaje musical aparecen ciertos acercamientos con profesores y expertos en el tema. Estas relaciones y encuentros comúnmente sucedieron en algún taller escolar, en el contexto familiar y mediante actividades de socialización entre pares. Dicho lo anterior, la noción que los jóvenes le otorgan a ser autodidacta me causa resonancia debido a que, si nuestros entrevistados en sus narraciones reconocen esas relaciones de aprendizaje previas, entonces ¿Por qué asocian el aprender a tocar música sin profesores y fuera de

la escuela con un aprendizaje autodidacta?, o bien ¿a qué se refieren al decir que son autodidactas?

Los jóvenes que aprendieron a tocar por su cuenta³⁷ aluden a los videos de YouTube, las tablaturas descargadas de internet y cancioneros de las revistas como los principales medios de apoyo utilizados para aprender a tocar. Con base en las narrativas de los participantes, preferimos dirigir nuestro análisis hacia los usos que hacen de los medios digitales en su entorno cotidiano para realizar actividades musicales. Basándonos en la perspectiva de Dussel y Trujillo (2018) los medios digitales son tecnologías que permiten perseverar, traducir, registrar y procesar la experiencia humana. Estos medios llevan registros de distintas épocas, como viajes en el tiempo, por ejemplo, un concierto de *Led Zeppelin* de 1973 recuperado en un video de YouTube, en el año 2020. No obstante, los medios se transforman en cada encuentro con el presente y no solo se definen por sus transformaciones técnicas sino también por sus protocolos de uso.

Por ende, prestamos atención a las relaciones entre los medios digitales y los usos que hacen los jóvenes para realizar actividades de repetición y entrenamiento musical. Esto nos permite repensar acerca de cómo los jóvenes conectan a los medios con la noción autodidacta, así como considerar a otros mediadores del aprendizaje musical, que no necesariamente están cara a cara de manera presencial.

Para ejemplificar lo anterior, los entrevistados narran situaciones que consideran autodidactas durante su aprendizaje musical. Izzy y Moy cuentan que han tomado clases de música con algún instructor o en academias, sin embargo, dejaron de asistir a ellas y continuar con sus prácticas musicales de manera autodidacta, es decir por sí mismos. Moy lo cuenta así:

Primero inicié con un primo que él ya sabía tocar guitarra, que es de mi edad. Como al mes, la verdad yo me harté porque parecía profesor de conservatorio, o sea que muy estricto. Como que... parecía así profesor y así de los estrictos, como que no le quedaba. Nada más era así pues ayudarme ¿no?, apenas iniciaba. La verdad le dije: “no muchas gracias por lo poco que me enseñaste o mucho”. La verdad porque si me iba a enojar con él. Entonces desde ahí en adelante seguí autodidacta, con tutoriales en YouTube buscaba tablaturas ¡y ya! o sea, siempre he sido autodidacta...(Moy, 11 de abril de 2019)

³⁷ En términos de los informantes “aprendí a tocar por mi cuenta” hacen alusión a un aprendizaje musical sin instrucción de profesores o academias de música.

Moy expresa una parte de su ruta de aprendizaje musical en tres etapas. Inicialmente instruido por su primo, después viene el distanciamiento entre el aprendiz y el experto y finalmente la búsqueda de tutoriales en YouTube o tablaturas. En este sentido, en su afirmación “siempre he sido autodidacta” posee múltiples facetas o dimensiones, lo que nos impide tomarla como unidimensional. En una de las facetas las relaciones por un aprendizaje musical fueron mediante la interacción entre el contenido del video y el consumidor, otra a partir de “lo mucho o poco que le enseñó” su primo, y, una más, la combinación de las habilidades adquiridas en los talleres de música con las de los videos; seguramente en la ruta de aprendizaje de Moy³⁸ aparecerán más facetas.

En uno de los ensayos de la banda Flotantes, mientras los integrantes afinaban sus instrumentos, Moy interpretó la introducción de la melodía titulada “Un día de noviembre” del compositor cubano *Leo Brouwer*. Esta pieza pertenece al género de la música clásica, la cual es revisada en los talleres de música y las academias de enseñanza de la música clásica. Me llamó la atención explorar cómo Moy logró aprender a tocar esa obra musical siendo autodidacta. Ante este hecho en la entrevista le pregunté ¿cómo aprendiste a tocar canciones de *Leo Brouwer*? él respondió:

Bueno eso es más actual en la prepa porque desde el año pasado me metí al curso de guitarra en la prepa. Porque era de guitarra clásica, entonces quería aprenderle algo porque en ese momento nada más tocaba la eléctrica. Hay tiempos en que más le dedico a la eléctrica que a la acústica. Entonces pues quería tomar otra vez la guitarra acústica. Entonces pues si he aprendido varias piezas de música clásica, Leo Brower, Tárrega... (Moy, 11 de abril de 2019)

Así como en un momento Moy se distanció de las clases de guitarra para aprender por sí mismo mediante videos de YouTube y tablaturas, en la preparatoria buscó un profesor para aprender las técnicas de la guitarra acústica. Por consiguiente, el aprendizaje autodidacta de Moy no se limita a un instante temporal que atomiza al individuo en un aprendizaje solitario y sin el apoyo de los otros, entre otros, sus profesores. Más bien, se expande a la búsqueda de relaciones con los demás ya sea con sujetos encarnados en expertos a través de YouTube, profesores o con las acciones que los jóvenes hacen cuando usan los medios digitales. Leonard (2010) señala que “cuando los investigadores describen que los artefactos digitales tienen propiedades, aspectos o características materiales, podríamos decir con seguridad que lo que los hace materiales es que proporcionan capacidades que permiten o restringen la acción”. En este sentido

³⁸ Puedo asumir que, en la ruta de aprendizaje de Moy, los videos de YouTube, los profesores y el familiar son expertos.

la investigación indaga las posibilidades de acción que los sujetos hacen de los medios digitales y, con sus compañeros de aprendizajes.

Los tutoriales de YouTube son atractivos para los jóvenes, quienes recurren a ellos para practicar y aprender música. La consulta de los videos que los aprendices hacen fuera del ámbito escolar no implica que las relaciones con otros se diluyan. Más bien, a partir de los usos de los medios digitales, los jóvenes emplean “maneras de hacer” (De Certeau, 2000) para realizar una práctica musical en un determinado lugar. En las actividades frecuentes de los jóvenes que aprenden música, el consumo de videos en YouTube ha formado parte de una práctica cotidiana, como leer, hablar o escribir. De algún modo, los usos de internet hacen pasar algo que la cultura occidental favorece. Se introduce la idea de que a lo fabricado se le puede sacar provecho, por ejemplo, las maneras de emplear el internet. En este sentido, el consumo del rock se sigue reproduciendo a través de los videos de YouTube, como una forma de conocerlo y también aprenderlo a tocar. Esto favorece lo que la industria de producción impone en el consumo de masas.

Hay que recordar que en 2005 fue publicado el primer video en YouTube titulado *Me at the Zoo* por su tercer cofundador *Jawed Karim*. Un año más tarde en 2006 apareció el intrigante video titulado “Un corto mensaje de Chad y Steve”, en donde los dos jóvenes empresarios daban las gracias por la adquisición que había pagado Google por la plataforma YouTube. En este sentido la grabación demostró cómo el video podría ser utilizado como un canal de comunicación, pero también contribuyó a la plataforma y sus muchas formas de crear oportunidades para la producción, el uso y el consumo de los videos (Snickars & Vonderau, 2009).

Se infiere que las maneras de hacer dirigen el arte hacia una actividad de aprovechar la ocasión para poner en práctica el material que la producción impone (De Certeau, 2000). Los jóvenes acompañan sus rutinas cotidianas con el uso táctico de los videos tutoriales en YouTube, en una búsqueda furtiva de practicar una canción. Pero no están solos, los videos son sugeridos por sus pares o por algoritmos virtuales que muestran afinidad en los intereses del usuario. Como dice Salaberria (2010) el autodidacta no es una persona que lleva prácticas de autoformación, sentada en un rincón y sin ayuda de nadie. Es quien también se apoya en otros, en redes sociales para saber cómo manejar una herramienta, cómo aprender autónomamente otra forma de hacer.

Respecto a los jóvenes que en su ruta de aprendizaje musical no asistieron a clases de música hablan de: “aprender por mi cuenta” o “autogestión”. Marco aprendió a tocar el bajo eléctrico “porque lo presumía y ni si quiera tenía un bajo”. Posteriormente, consiguió el instrumento y comenzó a tocarlo por su cuenta.

Fue pura autogestión. Me gustaba algo, me lo aprendía y lo tocaba en mi propia manera igual afinarlo. Este... sino encontraba la tablatura, a oído³⁹ Que eso sirve bastante para entender la teoría musical sin ni si quiera haberla revisado. Si ayuda mucho y nos ha ayudado a sacar una que otra canción. (Marco, 11 de abril de 2019)

Pongo otro ejemplo de un integrante de la misma banda (Insólitos). Efraín inició en el aprendizaje de la guitarra eléctrica a los 15 años. Le llamó la atención su sonido y el ritmo que se puede emitir con ella. En un tiempo dejó de practicar la guitarra, no obstante, él cuenta que con insistencia y perseverancia volvió a retomar el aprendizaje del instrumento. El gusto por la música del género *metal* y la expectativa de tocar sus rolas preferidas con una banda motivaron a Efraín para sacar canciones por medio de ejercicios de escucha, videos y tablaturas. Así lo cuenta:

Efraín: Yo aprendí por videos este... escuchando de oído. También de ahí empecé a sacar un par de riffs. Así tocaba algo y me gustaba de igual manera.

Misra⁴⁰: O sea, para las rolas de la banda ¿Cómo las sacas?

Efraín: En cover o tablaturas o ahí mismo las sacamos así de oído y si suena bien la dejamos y si no pues ya buscamos ... como tal revista y todo eso para sacar si están bien o no. (Efraín, 11 de abril de 2019)

La tónica que se mantiene en todos los discursos de los jóvenes que han explorado el aprendizaje por su cuenta está con el poder y el gusto: aprender a tocar lo que les gusta, de la manera en cómo les gusta. En Paolo, Marco y Efraín sobresale la autonomía por decidir qué instrumento tocar, cómo tocarlo, que ritmos practicar y que herramientas utilizar, estos son hechos poderosos que acompañan a la motivación por un aprendizaje alternativo; la búsqueda de aprender por su cuenta a través de los medios, modos y recursos que están a su alcance.

La flexibilidad de los videos acompaña a los modos alternativos del aprendizaje en los jóvenes. Realizar las prácticas musicales con el apoyo de videos, supone tener al

³⁹ El término “a oído” es caracterizado por los informantes como el ejercicio de sacar una canción utilizando el recurso de escucha y mediante el sentido del oído.

⁴⁰ Misra es el entrevistador. Arfuch (2002) plantea que, en la entrevista los roles del entrevistador y el entrevistado comparten un derecho unilateral, por medio de un trabajo conjunto entre la formulación de preguntas y la devolución de respuestas. En este sentido el producto obtenido en una entrevista será de “autoría conjunta” (p. 178).

alcance ciertas disponibilidades flexibles durante el entrenamiento musical, tales como: repetir el video cuantas veces sea necesario, pausarlo, reproducirlo en un espacio deseado, elegir cuál video ver y cuál no o encontrar instantáneamente la solución a una duda. Izzy por ejemplo, cuando olvida cómo se toca alguna escala musical, consulta el video, se ubica en los minutos correspondientes y lo visualiza las veces necesarias. En sus propios términos Izzy dice: “luego se me olvidan las escalas ¿no? y estoy buscando el minuto donde las saca cada una”. En este sentido los practicantes son correspondidos con ciertas ventajas que los videos les ofrecen, los cuales resultan artefactos atractivos para acompañar a su aprendizaje musical. Sin embargo, hay que tener en cuenta que los videos no son completamente “gratis”, en el caso de YouTube, se necesita tener acceso a internet a través de wifi o datos móviles y además es necesario contar con dispositivos electrónicos que cuenten con las características básicas de *hardware* y *software* para dar soporte a la reproducción de los videos. Existe la posibilidad de descargarlos, pero esto no igualará al universo de videos que diariamente son subidos en la web. Sugiero tomar en cuenta que la disponibilidad de los videos está atravesada por otras situaciones sociales, por ejemplo, las posibilidades económicas para acceder a ellos. Como postulan Guerrero y Kalman (2010) la apropiación de las tecnologías es más complejo que la sola presencia física de ellas implica múltiples factores como la disponibilidad y los mediadores.

En este contexto, una manera alterna de “aprender por mi cuenta” considera — en menor medida— una parte del juicio ético del *punk*, hazlo por ti mismo (*do-it yourself*), pero habrá que replantear la noción “siempre he sido autodidacta”, ya que en el aprendizaje musical de los jóvenes intervienen mediadores socialmente construidos, grupos virtuales, tecnologías digitales, diseñadores de tablaturas, productores de los videos, autores de las revistas de música e incluso los mismos constructores de los instrumentos musicales. En este sentido el aprendizaje autodidacta de los jóvenes se expande a la relación con artefactos culturales que son buscados por su cuenta o llegan a ellos por coincidencia.

Además, el acercamiento que hacen los jóvenes con los artefactos y medios digitales no supone una consecuente exclusión del entorno escolar. Si bien, los profesores y las academias siguen un currículum de enseñanza determinado, algunos jóvenes buscan estrategias de independencia para aprender ciertas cosas que les gustan específicamente. Esto no quiere decir que los aprendices se distancian de la

enseñanza de otros. Más bien, eligen una forma alterna de aprender cómo les gusta en espacios de su vida cotidiana. Esto supone que el aprendizaje de música no está sujeto un camino único, en donde solo se aprende en academias y con maestros físicamente presentes cara a cara. La ruta del aprendizaje muestra un multifacético abanico de posibilidades de un aprendizaje musical acompañado por la intervención de artefactos culturales y acciones como: la participación en un grupo musical juvenil, el uso de medios digitales —como las tablaturas y los video tutoriales—, el gusto por aprender lo que les gusta, el entrenamiento a partir de ejercicios de repetición, digitación en la práctica y la escucha musical atenta del oído en cualquier espacio.

2.4 Participación en la banda ¿Para qué te integras a un grupo musical?

De acuerdo con Lave y Wenger (1991) en una comunidad de aprendizaje los principiantes inevitablemente se relacionan con los expertos y para alcanzar un dominio de habilidades es necesario que los recién llegados participen en las prácticas socioculturales de la comunidad. En el estudio acerca de los aprendices de sastre en Vai y Gola, Jean Lave se cuestionó acerca de ¿cómo los aprendices se pueden involucrar en experiencias de aprendizaje sin ser enseñados? para esto, la autora analizó las múltiples relaciones entre los novatos y los expertos durante el aprendizaje del oficio de sastre. Los grupos observados en la investigación no responden directamente a las comunidades de práctica que analizaron Lave y Wenger. Los jóvenes que ingresan a las bandas de rock dominan un determinado nivel de ejecución musical o canto, es decir, cuando ingresan al grupo ya saben tocar o cantar.

En tanto a la técnica aplicada a la ejecución del instrumento, desde una mirada técnica-musical podría detectarse jerarquías, pero, señalar quién posee un mejor nivel de ejecución o quién toca mejor en el grupo no es el centro de interés para esta investigación, debido a que los jóvenes no ingresan para convertirse en músicos especializados, ni tampoco llegan para que alguien les enseñe música. Mas bien, se afilian a la banda por gusto, tocar las canciones que les agradan, compartir sus intereses y motivaciones con otros. No obstante, la participación en el grupo musical implica un proceso de aprendizaje ya sea en la convivencia o en el aprendizaje de las canciones. En el siguiente ejemplo, algunos integrantes de la banda Atómica mencionan una parte de su proceso de integración:

Roy: Este... y pues si me dijo que quería armar algo y pues ya también éramos algo compas. Yo lo topo por un compañero que era mío desde primer semestre...

Brad: (interrupción) Y por Vane

Roy: ¡Aja! Entonces este... como que estuvo rápido la amistad y a huevo él es mi compa. Y pues ya armamos algo en chinga y...

Saúl: Y pues ya todo entre compas. Si es muy de amistad. (Roy, Brad y Saúl, entrevista grupal, 09 de abril de 2019)

Los entrevistados frecuentemente resaltan las contribuciones que hacen sus compañeros en el grupo, es decir que hay un reconocimiento mutuo entre los integrantes. Estas formas de contribuir con el grupo van variando; el rol de director de la orquestal se va redefiniendo entre ellos. Es cierto que hay jóvenes que tienen más experiencia que otros en función de participar en bandas, tocar en escenarios o en ejecutar un instrumento musical, sin embargo, no siempre son ellos quienes asumen un liderazgo fijo en el grupo. Ante estas circunstancias, prefiero considerar a los integrantes de las bandas como practicantes de música que participan, comparten actividades y redefinen compromisos juntos en una comunidad de práctica como una organización flexible de participación. Entre las relaciones dadas en los grupos musicales, unos integrantes tienen conocimientos mayores que ponen a disposición de otros para mantener la actividad en curso y seguir con la finalidad de tocar en una banda.

2.4.1 Actividades en la banda ¿cómo participan?

Lave y Wenger (1991) denominan participación a las actividades que realizan los miembros de una comunidad en función de un aprendizaje situado. Un aprendizaje situado es aquel en donde las personas involucradas adquieren un interés (compromiso) y un significado por el aprendizaje en una comunidad. Es decir, los participantes se comprometen con las tareas y los fines de las prácticas colectivas en un determinado ámbito social (Lave y Wenger, 1991).

En los ensayos para realizar el ensamble de una canción todos los integrantes de las bandas (Flotantes, Insólitos y Atómica) participan tocando o cantando en las actividades musicales del grupo. En cada canción los practicantes se involucran haciendo sugerencias para disminuir los errores que van detectando. A manera de ejemplo, una descripción que hice del ensamble de la canción *Light My Fire* realizado por la banda Insólitos:

La cochera se ha convertido en un espacio de artefactos sonoros. La instalación de los amplificadores y bocinas está lista. Una pequeña canina blanca y

esponjada se recuesta sigilosamente al lado de un estuche de guitarra y mete su hocico en un vaso de agua de algún incauto. Mientras cada integrante prueba sus instrumentos, Bruno expresa con emoción “es el segundo ensayo en donde están todos presentes”. Raúl marca con sus baquetas cuatro tiempos e inmediatamente se escucha la entrada de Eduardo en los teclados, simulando el sonido de organillo chillón que caracterizó a la icónica banda The Doors en los años 70. También se escuchan a volumen intenso acordes rasgueados con la guitarra de Efraín y una base armónica interpretada por Marco en el bajo. Después de la introducción melódica aparece la voz de Orlando cantando la melodía en inglés. Pasando menos de un minuto, Orlando deja de cantar y dice: “la parte en donde va *come on baby, light my fire* la neta no me queda, la voy a hacer más media ¡no!”. Ante esto Raúl le propone ensayar solo esa parte. Todos vuelven a tocar ese fragmento y al finalizar Orlando dice: “si se escuchó chido, pero siento que lo siguen tocando igual”, así que le pide a Eduardo que toque el teclado para igualar su voz con el sonido del instrumento. Eduardo y Orlando hacen un par de repeticiones cantando lo mismo y Bruno, recargado en la pared y subido en un escalón, les propone que el teclado se mantenga sonando, diciendo: “ahí lo mantienes”. Nuevamente hacen una repetición más y Orlando dice: “¡ahí está wey... perfecto!”. Al mismo tiempo se escuchan las voces de los demás integrantes quienes dan su aprobación diciendo “va” y Raúl con sus baquetas vuelve a contar 1,2,3...(observación de campo, 11 de abril de 2019)

Los participantes de Insólitos toman parte en la actividad en el ensayo musical cantando, tocando, haciendo sugerencias y negociaciones para lograr el ensamble de una canción. Bruno⁴¹ es considerado por los integrantes de Insólitos como “parte importante de la banda”, estudia psicología y no toca ningún instrumento, sin embargo, asiste a todos los ensayos, busca eventos, opina en las canciones, interviene cuando los integrantes discuten, comparte cigarrillos, da un aventón al metro, consigue equipo de audio, graba los ensayos, entre otras actividades más.

Las contribuciones que realiza Bruno en la comunidad de práctica forman parte de intereses compartidos entre los integrantes, en los que destacan, hacer un ensamble de calidad de canciones de rock. Para lograrlo Bruno participa al intervenir activamente en los ensayos del grupo, es decir, “vive una experiencia de afiliación en su intervención activa en la comunidad social” (Wenger, 2001, p80). Si bien, la participación de Bruno no se reduce únicamente a un actor que realiza actividades en conjunto con otros, su participación se expande a compartir “un compromiso motivacional para el completamiento de prácticas habituales en un tiempo y un espacio” (Giddens, 1995, p.98). Este compromiso es representado a través de la responsabilidad que Bruno se

⁴¹ Los integrantes del grupo *Insólitos* lo nombran psicólogo o mánager de la banda.

atribuye para que la banda ofrezca un espectáculo de calidad en el evento programado, motivo por el cual están ensayando.

La banda Insólitos ensaya en una cochera perteneciente a la casa de Eduardo, está ubicada en Ecatepec. Cada integrante se las arregla para poder llegar al ensayo, Bruno, Marco y Efraín viven relativamente cerca de la zona, en comparación con Raúl y Orlando quienes viajan desde la Ciudad de México para asistir al ensayo. Raúl es el más joven de la banda, pero sus compañeros lo consideran “experto en bandas”, Marco lo describe como “el más veterano” no por su edad, sino porque desde la secundaria ha participado en varias agrupaciones musicales. Asimismo, Raúl se auto concibe como un sujeto con experiencia:

Si, tengo experiencia en escenario, ensayo, arreglos en las personas ya mucha experiencia. Y ya en esta banda pues les veo ganas, hay compromiso, hay talento. O sea, va arrancando bien. (Raúl, 11 de abril de 2019)

Para llegar al ensayo Raúl parte desde San Pedro Mártir (Alcaldía de Tlalpan) viaja 40 minutos en camión, hora y media en metro y veinte minutos en combi. Al ser baterista Raúl viaja cargando una mochila, baquetas y los platillos de la batería. En los ensayos sus intervenciones verbales son frecuentes, opina todo el tiempo y su insistencia más notable es la de “preparar un espectáculo escénico”. Durante un ensayo, cuando finalizaron la práctica de la canción de *Bohemian Rhapsody* les recomendó a sus compañeros que se relajaran y sintieran la música para dar un buen espectáculo el día del evento. En una conversación Raúl reconoce la actuación que los demás integrantes dieron en su primer evento frente a público:

La verdad todos tenían algo... algo suyo. Orlando tenía una especial como de llamar mucho a la gente como de ser muy visual, muy de que la gente lo ve. Por ejemplo, el vocalista siempre es la primera imagen de la banda es lo primero que ven. Este... el guitarrista Eduardo igual tenía su expresión, pero él un poco no se movía tanto, pero porque estaba concentrado. El guitarrista Efraín, igual tenía su expresión y se movía, pero igual estaba concentrado. El bajista, igual tenía un poquito más de movimiento, pero quien resaltábamos más era el vocalista y yo el baterista. (Raúl, 11 de abril de 2019)

En una presentación en vivo, la actuación corporal es un acto que los practicantes de música (como Bruno y Raúl) consideran muy valiosa para invitar al público a participar en las actividades de la banda a través de la interacción entre el artista y el espectador. En consecuencia, las actividades musicales de los practicantes abren posibilidades de participación a otros sujetos que van más allá de “*in situ*”, es decir quienes están ahí como seguidores o fans. Bruno, también reconoce el poder que tiene la interacción con

el público para invitar a otras personas a participar en las actividades en donde no necesariamente los sujetos tienen que compartir un significado de afiliación con la comunidad de práctica. Sin embargo, la participación del público al reconocer la actuación de los practicantes es vital para las motivaciones de la banda. Bruno expresa la experiencia vivida en la banda durante una presentación frente a público:

Más que evento era como una fiesta familiar. Pero la vibra cuando nos recibieron nos gustó, por eso es por lo que nos quedamos[...]Orlando, cómo le gustaba mucho interactuar con la gente que es el vocalista, le daba las felicitaciones a la señora del cumpleaños, al señor, que era, cumplían creo que la señora 52 años y de casados llevaban 30 ese día también, ya le daba las felicitaciones y todo y le cantaron las mañanitas también y neta una vibra súper bien padre que pusieron los chavos de la banda en ese momento. Ya después la señora nos dio de comer, nos dio cervezas y ahí estuvimos un rato platicando con ellos estuvo muy padre la verdad. (Bruno, 22 de agosto de 2019)

En este evento, la participación de otros actores ajenos a la comunidad fue temporal; un público desconocido en un tiempo y un espacio determinado. A pesar de no estar presentes en los ensayos, la satisfacción del público simboliza un motivo, como un fin esperado por la banda Insólitos. El tiempo invertido en los ensayos, las actuaciones escénicas, los detalles musicales de las canciones adquieren un sentido al mostrar un producto ante otras esferas sociales. Si bien, el público ve el acto musical de los participantes, sin cuestionarse por todo lo que está detrás, como dice Raúl: “la gente cuando nos ve tocar no sabe todo lo que tuvimos que pasar para llegar ahí”. A pesar de ello, la participación del público a través de la interacción es importante para los practicantes de música porque de alguna forma “coincide con los componentes motivacionales de su acción” (Giddens, 1995).

En el caso de la banda Flotantes, los sujetos externos a la comunidad que participan en los eventos públicos no siempre son completamente ajenos. Por ejemplo, en los dos eventos en vivo de la banda, los padres de familia acompañaron a los practicantes. Flotantes organizó un evento llamado *Floating House* con el motivo de recaudar fondos y comprar una nueva batería. Para entrar al evento los asistentes debían pagar una cuota de cincuenta pesos, por lo que la mamá de Alí se encargó de realizar el cobro del boleto. Dentro de la casa se vendieron antojitos, tarea que fue administrada por familiares de Alí. El padre de Izzy transportó los instrumentos musicales en su vehículo. Mientras los practicantes daban su actuación musical, el padre de Alí realizó ajustes a las bocinas y la mamá de Izzy grabó el concierto. Siguiendo este ejemplo, la familia de Flotantes está implicada en las prácticas juveniles. Los familiares

de Flotantes intervienen profundamente en las actividades del grupo de práctica musical, en especial en las tareas de organización de un concierto. En suma, los familiares forman parte de la banda y son una extensión de la comunidad.



Figura 2: Representación escénica de la banda Flotantes en el evento *Floating House*. Fuente: Fotografía propia tomada en el trabajo de campo. (06 de julio de 2019)



Figura 3: Logotipo del evento *Floatig House*. Fuente: Fotografía propia tomada en trabajo de campo. (06 de julio de 2019)

Tanto en los ensayos como en los eventos públicos los practicantes aprenden a reconocer su participación personal y la de los demás miembros de la banda. Es decir, la participación en las actividades de la comunidad de práctica posibilita el reconocimiento mutuo entre los integrantes y una experiencia de identidad de participación (Wenger, 2001). Esto quiere decir que cuando los integrantes participan en

las prácticas colectivas, de alguna forma reconocen en sus pares algo de sí mismos. Un ejemplo que ilustra lo dicho, es cuando la banda Flotantes realizó la producción de su primera canción original titulada “Agonía”, la cual fue ensamblada en un cuarto de ensayo y posteriormente presentada públicamente en una fiesta. Para la producción de esta canción cada integrante participó haciendo sus aportaciones musicales: Eddie tenía la letra y una progresión de acordes, Paolo puso el solo de guitarra, Moy se encargó de la progresión de acordes para llegar al puente, Izzy buscó la progresión armónica de la parte final y Alí adaptó la parte rítmica. En palabras de Moy “cada quien puso cosas a esa canción” o Izzy “cada quien puso lo suyo”.

El reconocimiento de lo que hace cada integrante por el grupo permite acciones de participación colectiva, así como reflexiones acerca de la importancia de colaborar con los demás. Los practicantes de música aprenden a escuchar las sugerencias de sus pares y argumentar sus propios puntos de vista para consensar acuerdos, que en este caso fue producir una canción. De modo que, a través de las intervenciones en el grupo, los jóvenes van aprendiendo a relacionarse con los demás en un determinado espacio social.

Humildad es algo súper necesario, porque a veces quieres que se haga lo que tú dices o si te critican lo que tú tienes o te pones agresivo o te duele mucho, pero puede que duela, pero la humildad es algo como que importante para relacionarse con las personas. (Paolo ,08 de marzo de 2019)

Esto es posible mediante negociaciones, conflictos y consensos que se van dando en las conversaciones durante los ensayos musicales, en el grupo de WhatsApp y otros espacios de encuentro (me extenderé en este tema en el capítulo 3). Tener el poder de expresar un punto de vista y ser escuchado por los demás es un elemento que los jóvenes consideran esencial para sentirse distinguidos en el espacio simbólico de la comunidad. En palabras de Bourdieu (1997) “existir en un espacio, ser un punto, un individuo en un espacio, significa diferir, ser diferente (p.21) y diferente no alude a diferencia sino a ser distintivo o significativo desde la perspectiva de los individuos involucrados en el espacio social. En este sentido, en los eventos de los jóvenes se van dando ejercicios de valoración de pertinencia acerca una práctica concreta (ensamble musical) y varios de sus aportes musicales están relacionados con el consumo musical del estilo de vida de cada practicante: “esto suena a Nirvana⁴²”, “se me ocurrió algo como

⁴² Fue una banda estadounidense del género grunge

tipo *Hendrix*⁴³, “se me hace medio *surf*”⁴⁴. Es así como en cada ensayo los practicantes aprenden a lidiar con las diferentes percepciones y en cuanto logran el consenso, estas encarnan en una producción musical híbrida de aportaciones. En estas invenciones también aparece el proceso de imaginación, para relacionar momentos icónicos con maneras de hacer música. En este sentido, la imaginación en la invención forma parte del proceso de identidad de la banda en su mundo figurado. Los mundos figurados pueden inspirar acciones o paradójicamente sus placeres alternativos pueden alentar a la fuga y retirada de la acción (John Caughey, 1984, citado en Holland, et al., 1998, p.49). Mundos figurados alude a la interpretación de una construcción social y cultural, en donde los personajes y actores les asignan cierta importancia y significado a los actos en ese mundo imaginario. Determinados personajes se reconocen a partir de motivaciones, producciones, actividades, discursos, interpretaciones, identidades y artefactos. La capacidad de sentido se hace valiosa con el tiempo a partir de la participación de los personajes en ciertos actos que son considerados significativos en el mundo figurado (Holland et al., 1998).

Por otra parte, y siguiendo a Wenger (2001), cuando la banda presenta sus producciones musicales frente a un público, cada integrante vive la experiencia de participación con el mundo exterior desde el punto de vista de su “afiliación a comunidades sociales y de la intervención activa en empresas sociales” (p.80). Es así como los integrantes viven el concierto musical desde el punto de vista de ejecutantes afiliados a una banda de rock; viven la experiencia de que significa tocar con sus compañeros, frente a un público determinado, siendo jóvenes, practicantes de música y participantes de una banda de rock.

2.4.2 Participar por el compromiso de “hacer bien un trabajo”

Efraín guitarrista de la banda Insólitos cuenta: “queremos sacar lo nuestro, hacer nuestro propio sello”, Izzy el bajista de la banda Flotantes: “esta es una banda seria con sueños y aspiraciones” y Saúl el guitarrista de la banda Atómica: “aquí empezamos siendo amigos y después banda”. Cada integrante construye una noción acerca de la identidad de la comunidad musical en la que participa. Los objetivos de la banda se van redefiniendo de acuerdo con las circunstancias que los integrantes van enfrentando como grupo. Por ejemplo, el objetivo de Insólitos fue obtener recursos capitales de la

⁴³ Los informantes aluden al guitarrista estadounidense Jimi Hendrix

⁴⁴ La música *surf* es un género musical

banda, el de Flotantes es componer canciones y grabar y el de Atómica fue no irse de la preparatoria sin haber tocado canciones de ZOÉ.

Entre estos fines distantes, hay un cuadro que enmarca a una lista de hechos comunes y observables en los ensayos musicales: comprometerse para hacer posible que un repertorio musical sea interpretado frente a un público determinado. De acuerdo con Wenger (2001) en una comunidad de práctica el compromiso mutuo consiste en personas que participan mediante acciones cuyo significado es compartido y negociado mutuamente. Dichos significados son representados en aspiraciones y están conectados con las relaciones entre los miembros de la comunidad y los intereses que comparten.

Cada banda menciona aspiraciones peculiares y para llegar a ellas dan cuenta de acciones como medios para alcanzarlas. Partiendo desde la perspectiva de Sennett (2009), los ensambles musicales pueden ser vistos como trabajos artesanales, en donde los practicantes de música hacen bien su trabajo por el simple hecho de hacerlo bien:

Allí una orquesta está ensayando con su director invitado: este trabaja obsesivamente con la sección de cuerdas de la orquesta, repitiendo una y otra vez un pasaje para lograr que los músicos deslicen sus respectivos arcos sobre las cuerdas exactamente a la misma velocidad. Los instrumentistas están cansados, pero también alegres porque su sonido va ganando cohesión. [...]El carpintero, la técnica de laboratorio y el director de orquesta son artesanos porque se dedica a hacer bien su trabajo por el simple hecho de hacerlo bien. El artesano representa la condición específicamente humana del compromiso. (Sennett, 2009, p.17)

Los participantes de las bandas Flotantes e Insólitos practican las canciones varias veces hasta alcanzar un estándar de satisfacción en la interpretación musical. Cuando se equivocan, dejan de tocar y corrigen los errores. Si un integrante tiene dificultades para interpretar un fragmento musical, es asistido por sus compañeros. En una ocasión durante el ensayo de Flotantes, Paolo no encontraba las pisadas de la guitarra de una figura rítmica, Moy le mostró lentamente la figura con su guitarra y Paolo imitó la digitación hasta lograr la velocidad esperada. También, uno de los ensayos de la banda Insólitos se extendió más tiempo de lo esperado, debido que en un fragmento de la canción *Bohemian Rhapsody* no entraban todos a tiempo. Eduardo estaba desesperado porque su mamá le pidió que dejaran de ensayar, al mismo tiempo que Raúl y Orlando preguntaban acerca de la hora en que dejaría de pasar el transporte público. A pesar de las dificultades y la presión social, todos los integrantes se detuvieron a repetir el mismo fragmento hasta lograr el resultado esperado; hacer bien el trabajo de ensamble de *Bohemian Rhapsody*.

¿Por qué el esmero de Flotantes e Insólitos durante los ensambles del repertorio? Es preciso mencionar que la participación de los individuos en el grupo de práctica musical es desigual en el sentido de que hay quienes realizan más actividades por el grupo que otros. Sin embargo, cuando se concilia un acuerdo acerca del repertorio que deberá ser practicado, los participantes hacen lo posible para cumplir compromiso como un pacto social y también practican ser banda, es decir, ponen en juego una identidad que los caracterice como banda.

Para llegar a esto, los practicantes se comprometen a participar en las actividades acordadas conjuntamente. Asisten a los ensayos con determinados instrumentos musicales y se aprenden las canciones; realizan ejercicios de práctica individual antes de realizar el ensamble. Cada integrante se aprende la parte musical en donde adquiere cierto protagonismo (como las improvisaciones de guitarra). En las presentaciones en vivo realizan los movimientos performativos acordados. Trabajan en el montaje del escenario junto con sus artefactos (amplificadores, bocinas, cables...). Estas actividades son guiadas por motivos compartidos, como el presentar un espectáculo musical frente a público y se realizan a partir de un compromiso mutuo; participar en las actividades acordadas en busca de hacer un trabajo artesanal de calidad. Los integrantes como banda se esfuerzan por tocar lo mejor posible en el concierto musical.

2.5 Cuerpo: oído, repetición, memoria y disciplina

Hemos mencionado acerca de las actividades colectivas de los sujetos situadas detrás de la escena, en especial eventos de ensamble musical, negociaciones, formas de participación y la intervención de otros agentes involucrados en la comunidad de aprendizaje de los grupos de rock. Si nos preguntamos acerca qué hace posible a un individuo tocar un instrumento musical con destreza, convendría dirigir la mirada hacia distintos componentes de su cuerpo, entrenado durante la práctica musical. Al recordar a los grandes compositores de la música barroca, vale la pena mencionar que el forjador del idioma musical Johann Sebastian Bach no fue un niño prodigio, más bien su talento lo pudo alcanzar después de sus lentos y profundos estudios (Repollés, 1977). Los resultados de la magia son admirables y el virtuosismo de un músico también, pero al menos el proceso para alcanzar el talento se puede demostrar en la práctica musical. Es así como, en este apartado quiero enfatizar lo que los jóvenes practicantes de música denominan “de oído”, “a oído” y “practicar y practicar”.

Un aspecto relevante que interviene en el aprendizaje y la pedagogía musical de los practicantes de música es el cuerpo. El ejercicio de escucha llamado “de oído” por algunos o “a oído” por otros (aluden a lo mismo) representa una de las actividades fundamentales en la práctica de un instrumento. Cuando el recurso de una tablatura no es suficiente para asimilar los sonidos, los jóvenes recurren a la escucha atenta de los sonidos que consiste en entrenar a el sentido del oído para asociar los sonidos escuchados y el acto de reproducirlos en un instrumento musical. Muchos de estos sonidos son agrupados en melodías que incluyen una simultaneidad organizada de sonidos y ritmos.

Durante los ensayos musicales con la banda, los jóvenes después de practicar una canción caracterizan a los sonidos con base en lo que escuchan: “hay que pulirla porque suena descuadrada”, “el solo de guitarra sonó poderoso”, “esa quedó rica”, “me desafiné un chingo”. El sentido del oído es ante todo un instrumento corporal, poderosísimo y fundamental en las prácticas musicales. Los órganos sensoriales en especial los de la vista y el oído, se construyen con principios análogos que ayudan a explicar el funcionamiento de estos sentidos (Gouk, 2017). Gracias a estos órganos los practicantes captan las vibraciones sonoras y son receptores y constructores —a la vez— de un “discurso musical que es controlado por la interacción entre sonidos y patrones de repetición” (Sigal, 2014, p.18).

Cuando los jóvenes quieren aprender a tocar una canción, es mediante la escucha “a oído” que tratan de igualar los sonidos de las canciones que pretenden sacar con los sonidos producidos mediante sus instrumentos musicales⁴⁵. El ejercicio “de oído” supone dos formas de digerir los sonidos. Por una parte, se reproduce la canción en algún artefacto electrónico y a partir de la repetición e imitación de los sonidos, los practicantes van encontrando “cual nota es cual”, como Marco: “Yo las cifro por un número. Y por ejemplo esta es una A5 en la cuarta cuerda del bajo, esta es una A6, así me estoy guiando”.

Por otra parte, si están en el ensayo y uno de los integrantes conoce qué parte del instrumento pulsar instruye a su compañero. Por ejemplo, la banda Atómica intentó tocar la canción *Something About Us*⁴⁶, Saúl, el guitarrista no sabía que cuerdas tocar y

⁴⁵ En los instrumentos musicales también se incluye a la voz como un instrumento vocal.

⁴⁶ Tema de la agrupación francesa *Daft Punk*, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sOS9aOIXPEk> (consultada el 09-07-2020)

Roy el bajista (quien también sabe tocar guitarra), reprodujo la canción con su celular, se colgó una guitarra y le mostró a Saúl paso a paso como tocar. Saúl, a partir de la atención visual, imitó los movimientos de digitación y mediante el sentido del oído igualó los sonidos de la canción. La repetición de este mismo ejercicio hizo posible que Saúl memorizara: digitación, sonidos, ritmo y melodía.

Ahora bien, a través del tiempo, se ha dado diversas representaciones a la “escucha” de los sonidos musicales. Penélope Gouk (2017), basada en los argumentos del físico británico Robert Hooke, expone los principios análogos de los sentidos. Uno de estos principios se fundamenta en que “el oído está hecho de tal manera que el tímpano vibre en simpatía con los movimientos que recibe de los cuerpos sonoros a través del medio del sonido” (p.56) En este sentido los principios análogos se construyen a partir de que los sonidos musicales deben mantenerse dentro de los límites fisiológicos del oído, ya que las notas muy altas podrían dañarlo. Siguiendo este argumento, los practicantes de música de alguna forma se van adaptando a las reglas de “los principios análogos de la armonía musical de los sonidos”. En las prácticas musicales, la atención de los jóvenes está dirigida hacia las reglas armónicas de los sonidos, los acordes que se forman con ellos y las formas de enlazarlos, es decir, procesan los sonidos y los representan en melodías discursivas coherentes. Gracias al entrenamiento del oído los jóvenes pueden autocriticarse, en el sentido de identificar cuando aparece una desafinación o los sonidos y ritmos “no cuadran” en el ensamble grupal.

Es preciso enfatizar que para asimilar los sonidos el acto de repetición como “practicar y practicar” es un ejercicio por el que todos los practicantes de música han pasado, desde el momento en que aprendieron a tocar su instrumento musical. Estos ejercicios de repetición son “registros reflexivos de la conducta de los agentes” (Giddens, 1995, p.80), en donde los practicantes son conscientes de las actividades de repetición mediante la atención que prestan a los sonidos que son producidos con los movimientos de sus dedos o la boca. Los sonidos y la digitación quedan registrados en la memoria de los sujetos, como un ir y venir a través del tiempo presente y pasado; memorizar, recordar y tocar. Pero nada viene de un abismo vacío —al menos en la música—, para entrenar a la conciencia musical, los jóvenes se someten a un ejercicio de disciplinamiento del cuerpo. Siguiendo a Foucault (2009) los practicantes de música economizan el uso de su tiempo en función de un poder disciplinario de sus cuerpos. De

ahí que, el entrenamiento del sentido del oído, la memoria, la repetición, es fundamental en el entrenamiento corporal de un practicante de música.

En este contexto, los jóvenes se someten al disciplinamiento de “practicar y practicar” cuantas veces sea necesaria una sola canción. Y también, la práctica individual del instrumento musical debe ser constante, “para producir a un músico o carpintero hacen falta diez mil horas de experiencia” (Sennett,2009) y como lo comenta Mary:

Aquí si se nota cuando alguien estudia y alguien no estudia. No es una cosa de que si estudias piano una hora antes de clase ya te va a salir bien, es una cosa de semanas y meses para que puedas tocar una obra bien (Mary, músico y profesora de piano del CCH sur, 28 de marzo de 2019)

Esta repetición rutinaria podría relacionarse con una automatización del cuerpo. Pero si añadimos que en cada repetición la canción nunca va a quedar igual que la anterior y los jóvenes encuentran algo que decir, que mejorar, que corregir o que añadir en ella, entonces una “conciencia práctica” de lo que se está haciendo toma un lugar en las actuaciones musicales. Es decir, “la música te permite analizar lo que estás haciendo” (Mary, 28 de marzo de 2019). En los ensayos, los jóvenes disfrutaban el momento tocando juntos, pero no todo está delineado por los placeres de la “socialidad” y el “vibrar juntos” (Maffesolli, 2004). En las actividades musicales, el cuerpo de los implicados también siente y sufre una suerte de “suplicio corporal” (Foucault,2009) y dicha experiencia forma parte del espectáculo, backstage (detrás del escenario). A continuación, breves ejemplos de suplicios corporales:

El hambre: Raúl casi no comió durante un largo tiempo con tal de asistir al ensayo. El miedo: cuando el arrendatario del cuarto de ensayo, al finalizar las prácticas de Flotantes les exige un costo mayor al acordado y los integrantes pasmados se miran los unos a los otros sin decir palabras. El dolor de dedos: cuando a Paolo le salieron ampollas en los dedos por tanto tocar y tocar. La desilusión: cuando la actuación frente a público de la banda Atómica no resultó como todos lo esperaban y algunos integrantes se retiran. El quiebre: cuando los integrantes de Insólitos vivieron la desintegración del grupo musical.

De modo que, la participación en una banda de rock también exige a los participantes ciertos tributos, ampollas y sacrificios que no todas las personas, que inician en el aprendizaje musical están dispuestas a rendir. Pero, quienes, si lo hacen a

partir de la disciplina, el conflicto y el entrenamiento de los sentidos, obtienen una gratificante recompensa emocional de participar y tocar sus canciones favoritas en la banda; la “recompensa emocional de la artesanía” (Sennett, 2009) cuando el artesano se puede sentir orgulloso de su trabajo. En efecto, la música es corporalidad y disciplina: el cuerpo no es mera “naturaleza”, también implica la disciplina contenida en las relaciones con otros, con las comunidades de práctica y con el entorno social. Es necesario destacar al cuerpo y sus sentidos en los procesos de aprendizaje. Y en los análisis de procesos de aprendizaje es importante prestar atención a diversos sentidos corporales, en los cuales se aprende.

2.6 Comunicación del conocimiento musical: “vamos a hacerlo en modo frigio⁴⁷”

Tanto en las entrevistas como en las conversaciones de los ensayos los jóvenes constantemente se comunican mediante un lenguaje que involucra conceptos musicales. Este tipo de comunicación involucra a casi todos los jóvenes que participaron en esta investigación, tanto los que fueron a clases de música como los que no. Durante los ensayos musicales los conceptos musicales más utilizados por los practicantes han sido: *half time*, puente, compás, *riff*, maqueta, acorde mayor, acorde menor, modo frigio, improvisación, escala. Curiosamente cuando alguien menciona uno de estos conceptos, los demás participantes se sincronizan y realizan la instrucción en conjunto. Es conveniente mencionar que un conocedor o conocedora de música domina perfectamente este listado conceptual, no obstante, recordemos que esta investigación está centrada en las actividades que hacen los jóvenes en bandas musicales, sin una pretenciosa especialización teórica musical.

Dicho lo anterior nos preguntamos ¿cómo es la comunicación de los jóvenes cuando usan estos conceptos? Las personas en nuestra vida cotidiana participamos constantemente en comunidades de práctica, pero estas son tan informales que no siempre son el centro de atención (Wenger, 2001). Como hemos venido mencionando los jóvenes tienen constantes encuentros con los saberes musicales a partir de relaciones con academias de música, videos de YouTube, medios de difusión musical, talleres escolares, amigos, familia, en otras palabras, con otras comunidades de práctica que siguen a la música por un interés en común.

⁴⁷ Fundamento teórico conocido como escala musical correspondiente a uno de los modos griegos: Jónico, Dórico, Frigio, Lidio, Mixolidio, Eólico, Locrio.

Cuando los practicantes realizan el ensamble de una canción se comunican a través del lenguaje musical, por imitación y repetición. Si alguien desconoce un término, un integrante instruye al otro familiarizando con los términos musicales. El hecho de comprender los conceptos abre posibilidades para que los jóvenes practiquen ejercicios de poder a través del conocimiento que poseen, como veremos en el siguiente ejemplo.

En uno de los ensayos de Flotantes Izzy —quien asistió a academias de música— habló acerca de componer una rola en modo frigio, los demás integrantes comentaron que no sabían de que trataba ese modo, así que Izzy se sentó en el suelo, tomó una libreta y con su instrumento (bajo eléctrico) explicó la digitación y los acordes musicales que se obtienen a partir del modo frigio. Eddie, Alí y Paolo se sentaron alrededor de Izzy para atender las indicaciones, mientras que Moy tocaba la batería hasta que Izzy le sugirió con voz tajante: “incorpórate, ven a componer con nosotros”. Poco a poco los integrantes imitaron y repitieron con sus instrumentos la digitación de la escala musical en modo frigio hasta memorizarla, posteriormente probaron diferentes ritmos haciendo uso de las notas correspondientes a este modo. A Izzy le gustan las matemáticas y considera a la teoría un recurso importante que se debe compartir, en sus propios términos: “ahí veo cómo para meterles un poquito de teoría ¿no?, al asunto”.

El conocimiento en el grupo musical no siempre es exclusivo para quienes lo poseen, las prácticas musicales colectivas permiten a los integrantes conocer y enriquecer un lenguaje musical. Además, la colaboración de los participantes es central para balancear la comunicación en el grupo. Para representar un concepto Izzy recurrió a la instrucción y los demás integrantes a la imitación y repetición en función de adquirir un lenguaje común. Pero, para lograr el ensamble musical haciendo uso de conocimientos compartidos fue imprescindible ajustarse a ciertas reglas musicales y normas de comunicación con los demás. Esto sucedió con Izzy, quién practicó un ejercicio al invitar a los integrantes de la banda a sentarse a componer. En un concierto operístico un director dirige la orquesta, al igual que en una banda musical alguien tiene que asumir el rol de subirse al estrado y marcar los tiempos del compás.

En el caso de la banda Insólitos la mayoría de los integrantes no asistieron a clases de música, pero esto no los excluye o impide usar conceptos musicales. Cuando ensayaron la canción *Comfortably Numb* de la banda de rock progresivo inglesa *Pink Floyd*, Eduardo le dijo al vocalista Orlando: “corrige el estribillo”. Ante esto Orlando

preguntó: “¿el estribillo es la parte en donde digo *I have become comfortably numb?*” ¡así es! — afirmaron los demás. Estos conceptos son compartidos en la comunidad de la banda de rock y el uso que hacen de ellos surge a partir de las relaciones entre el lenguaje (lo que dicen los demás) y la práctica (cómo lo usan los demás). Es así como en cada ensayo los practicantes navegan entre mares conceptuales compartidos.

Los integrantes de las bandas buscan las maneras de utilizar los conceptos con base en sus necesidades. Poco a poco los jóvenes se van apropiando del conocimiento musical para agregarlo en su acervo del lenguaje personal mediante la repetición y la imitación de ejercicios de digitación. La música es un arte en donde el conocimiento y los saberes tácitos son valiosos en la acción; “el conocimiento teórico al igual que cualquier otra experiencia social y cultural, tiene una localidad y depende del lugar desde donde se enuncia y se vuelve práctica” (Cházaro y Gorbach, 2015, p.317). En este sentido las preocupaciones de los jóvenes practicantes están más centradas en cómo el conocimiento se puede representar en una práctica musical, más allá de que si lo que se dice en teoría es correcto o incorrecto. Quizá esta forma de utilizar el conocimiento musical podría caer en una suerte de heterodoxia desde el punto de vista de la enseñanza musical académica, pero a la vez es funcional para organizar la comunicación de conocimientos y saberes entre los jóvenes que ensayan un repertorio compartido en las bandas.

Conclusiones de este capítulo

La música es vital para los jóvenes, así que hay quienes se interesan por aprender a tocar las canciones que les gustan. A partir de la música los jóvenes van descubriendo rutas de aprendizaje como “maneras de hacer” y “artes de emplear” (De Certeau, 2000) los recursos de usos cotidianos por un aprendizaje musical. Ante esto, “los protocolos de uso” (Dussel y Trujillo, 20108) de los medios digitales destacan como herramientas poderosas que acompañan a las prácticas musicales de los aprendices. Es así como paulatinamente algunos jóvenes se van distanciando de las prácticas de enseñanza en aulas y buscan otros territorios para tocar lo que les gusta, en donde destaca notablemente el empleo de sus saberes tácitos. En este sentido, en las bandas musicales concebidas como comunidades de práctica, los integrantes adquieren diversas formas de participación, comparten compromisos y actividades colectivas (Wenger, 2001). Así mismo, en la banda los saberes tácitos, los ejercicios de repetición, “el sentido de escucha de los sonidos” (Gouk, 2017) y el “disciplinamiento del cuerpo”

(Foucault, 2019) son prácticas que representan fundamentos básicos de un participante. Además, los practicantes van teniendo acercamientos profundos con la importancia de sus actividades colaborativas y construir “registros reflexivos” (Giddens,1995) de sus acciones. Pero, las personas no solo participan en comunidades de practica en pequeña escala, ni adoptan únicamente identidades como participantes totales en un determinado tiempo y espacio (Nespor,1994). Mas bien, los integrantes de un grupo musical, a partir de sus actividades, se conectan con otros entornos sociales más amplios como el contexto sociocultural de la familia, el espacio juvenil del bachillerato, instituciones formativas y la estructura social de su localidad. En los grupos de música de los jóvenes la participación situada se extiende a la implicación de los padres de familia, ya sea en la intervención o en la ausencia. Esto nos invita a repensar acerca de las prácticas culturales y esferas sociales que están conectadas con los grupos juveniles de práctica musical y otras comunidades.

Capítulo 3. Negociaciones y conflictos entre los jóvenes, los padres y la escuela

3.1 Ideas de compromiso de los jóvenes

Los conflictos y las disoluciones de las bandas de rock icónicas no son temas nuevos en la escena. Recordemos las sonadas desintegraciones de *Queen*, *Pink Floyd*, *Sex Pistols*, Caifanes y Soda Stereo. Y también, conflictos amorosos entre los integrantes de *ABBA* y *Fleetwood Mac*... Más allá de las noticias propias de la industria musical, ponemos la tilde en las relaciones dadas entre los integrantes de las bandas que participaron en esta investigación. Parece ser que negociaciones, compromisos y conflictos son situaciones a las que se enfrentan los grupos de práctica musical. Las bandas Atómica e Insólitos se desintegraron en el curso de tiempo en que hice esta investigación y Flotantes sigue tocando. De algún modo las tres agrupaciones han vivenciado experiencias de este tipo, por lo que resulta interesante indagar acerca de cómo encaran los problemas, qué acuerdos concilian y qué aprenden de estas vivencias.

El eco del párrafo anterior nos traslada a profundizar acerca de la importancia del compromiso en las bandas musicales. El término es comúnmente mencionado en las conversaciones cotidianas de las personas, asimismo, este mundo cotidiano se origina en las acciones y los pensamientos que los miembros de la sociedad sustentan como real (Berger & Luckmann, 2003). En cierto modo, las representaciones que las personas le dan al compromiso develan múltiples caras de realidades subjetivas, a pesar de las generalizaciones que hacemos. Coloquialmente el compromiso aparece en situaciones que implican a dos o más personas: relaciones amorosas, amistades, objetivos laborales, propósitos escolares, acuerdos legales, metas personales, entre otros. También, se habla del compromiso para sí mismo o misma en ciertas circunstancias como un compromiso personal. En este sentido y compartiendo con los intereses mencionados por Foucault (2008) en *Tecnologías del yo* “cada día estoy más interesado en las interacciones entre uno mismo y los demás” (p.19), en este capítulo analizo las representaciones y las acciones derivadas de los compromisos entre los jóvenes, consigo mismos y con los demás, siendo participantes de un determinado ámbito social: en el grupo musical. A partir de esto, se tendrá más claro que, los aprendizajes no solo son cuestiones técnicas, implican la representación del yo, la formación de identidades y la construcción de significados de participación. Entenderemos también cuando los jóvenes de educación media “se comprometen”.

Para analizar las prácticas de compromiso que reúnen a los jóvenes en un grupo musical es necesario cuestionarse ¿qué es compromiso para los jóvenes que participan en una banda de rock? En el ir y venir entre las narrativas, las notas de campo y las preguntas que guían esta investigación, decidí indagar sobre lo que los jóvenes llamaban compromiso. Con base en el análisis de los datos, identifiqué acciones que acompañan al compromiso: una categoría la nombro “tareas” y otra se titula “el escenario se gana”. A continuación, se explican con detenimiento.

3.1.1 Tareas: cumplir con la chamba

De acuerdo con Wenger (2001) uno de los aspectos que definen al compromiso en la práctica son las relaciones de responsabilidad. En las narrativas, los jóvenes no mencionan específicamente reglas, pero sus acciones ilustran tareas para sostener el compromiso del grupo musical. Las tareas son más evidentes porque el incumplimiento de ellas provoca conflictos: el aprendizaje del repertorio musical, la asistencia a los ensayos y la colaboración en las actividades de la banda.

Las tres bandas observadas, antes de los ensayos musicales elaboran una lista de canciones, las cuales son aprendidas y practicadas de manera individual. Así que, el aprendizaje individual del repertorio es sumamente importante para que un ensamble grupal sea logrado. El aprendizaje del repertorio consiste en que cada integrante de la banda practica y memoriza, de manera individual, las partes correspondientes de sus respectivos instrumentos musicales, incluyendo a los/las vocalistas⁴⁸. A esta actividad los jóvenes la denominan “sacar las canciones”. Debe quedar claro, que, cuando los jóvenes hablan acerca de esta tarea, aluden a un proceso extenso que implica el aprendizaje individual acompañado con un ejercicio de práctica, repetición y revisión de la estructura musical, hasta lograr un resultado satisfactorio con base en el criterio personal de cada practicante y el de los demás integrantes.

El aprendizaje del repertorio supone una práctica muy valiosa que contribuye al sostén y funcionamiento operacional del grupo musical. Para estudiar el repertorio, los practicantes —entre sus múltiples actividades juveniles— destinan espacios específicos para la práctica individual de las canciones y posteriormente muestran sus resultados en

⁴⁸ Los/las vocalistas estudian las canciones prestando atención a la tonalidad, la estructura, los tiempos y a el aprendizaje de la letra.

el ensayo con los demás miembros, ya sea mediante canciones tipo covers o composiciones propias. Paolo así lo narra:

[...] cuando ya me siento como menos apretado de mis deberes, empiezo a escuchar música, tocar, últimamente más a tocar porque antes no practicaba tanto, pero ahora sí más a tocar las canciones que tenemos, intentar crear.
(Paolo, 08 de marzo de 2019)

Durante la práctica individual del repertorio los jóvenes buscan espacios de su comodidad y privacidad para realizar alguna acción. Por lo general, personalizan sitios de su hogar y los emplean como cuartos de ensayo musical. El aprendizaje del repertorio es considerado por los jóvenes como “cumplir con una chamba” y dicho cumplimiento supone una tarea indispensable para el sostenimiento del compromiso con la banda. Así lo explica Moy:

Por mi parte yo tengo el compromiso de cumplir con mi chamba ¿no? (carcajadas), tratar de tocar lo mejor posible que pueda y siempre mejorar en cada ensayo y eso. Por mi parte siempre trato de practicar cada vez que se necesite, cada vez que hay una tocada, trata de aportar lo máximo que pueda.
(Moy, 12 de octubre de 2019).

La tarea de aprenderse el repertorio por “cumplir con la chamba” supone un trabajo paralelo; por un lado, está un acuerdo con los demás integrantes y por el otro un reto personal en el sentido musical, es decir, tocar “lo mejor posible”. En este sentido, el cumplimiento de las tareas es por un compromiso con los demás participantes del grupo y también por un compromiso de superación musical consigo mismos.

Hay un compromiso con la banda, con cada uno de ellos y hay un compromiso conmigo mismo, de hacer las cosas lo mejor posible. Es una de las cosas que siempre está constante en el pensamiento de uno, el tener que ensayar, el tener que sacar las rolas, el tener que ver cómo vamos a hacer esta cosa, como vamos a hacer la otra porque somos más que nada un equipo y si uno no funciona bien, los demás también se ven arrastrados por ello. (Eddie, 12 de octubre de 2019)

En yuxtaposición a lo anterior, cuando algún participante del grupo llega al ensayo sin practicar las canciones, sus actuaciones musicales son inmediatamente identificables por los demás, debido a que, en el acto de escucha grupal “como que algo no cuadra”. En la mayoría de las ocasiones “los infractores” reciben reclamos por no responder con sus partes musicales correspondientes y estas objeciones van desde comentarios de exigencia, hasta mofas con tonalidades sarcásticas: “¿y ustedes ensayaron o les vale verga?”. A modo de ejemplo, en un ensayo de Atómica Saúl no tocó la parte rítmica de la guitarra de una canción llamada “La Pelotona”. Saúl intentó aprenderse el ritmo durante el ensayo, pero los demás integrantes se desesperaron. Por

un momento, Roy le explicó las pisadas correspondientes y Saúl realizó más de un par de intentos, sin éxito. Finalmente, los jóvenes discutieron y llegaron a la conclusión de que a Saúl no le gustaba esa canción, motivo por el cual no la sacó.

Raúl: ¿De qué estamos hablando?

Bruce: De que ese güey no quiere tocar La Pelotona.

Saúl: ¡No es que no quiera! Es que no me sale güey (tocando con su guitarra)
Te lo juro que antes me salía.

Vanina: Nada más te salen las de ZOÉ. (notas de campo, 09 de abril de 2019)

Ante esto, los jóvenes discutieron con Saúl sobre el tema y acordaron programar el ensamble de la rola para el siguiente día con el requisito de tener la melodía aprendida. Como dato, quisiéramos recordar que a diferencia de las bandas Flotantes e Insólitos en esta banda participan dos mujeres. Vanina asumió el rol de vocalista principal y saxofonista y Maribel de tecladista. En suma, las tareas son actividades que conectan a las comunidades de práctica con el mundo figurado de la banda musical, dichos mundos toman forma en las producciones, actividades, discursos, interpretaciones, ejecuciones y artefactos mediante las interacciones que los personajes construyen significados en las prácticas de la banda (Holland, et al., 1998). Los personajes interactúan en el mundo figurado de cada banda. Las características tonales del mundo figurado de Flotantes, Insólitos y Atómica es el valor que le dan a la presentación de sí mismos como jóvenes que pertenece a una banda musical. Una práctica significativa para los integrantes es mostrar interpretaciones musicales de calidad y ser vistos por un determinado público. En este sentido, tratan de cumplir con sus tareas para interpretar un repertorio musical y presentar al exterior una identidad como banda.

Frente a estos escenarios inferimos que, “cumplir con la chamba” les permite a los integrantes participar en las actividades del grupo por un compromiso compartido (Wenger, 2001) y mostrar una actuación instrumental (Goffman, 1989) que definen la formación identitaria que va adquiriendo cada miembro en el mundo figurado (Holland, et al., 1998) de la banda musical. En primer lugar, sacar las canciones les permite a los jóvenes participar en las actividades del grupo. Los jóvenes aprenden a sostener un compromiso a partir de la responsabilidad por cumplir con las tareas acordadas, tales como: aprender, practicar y ensayar el repertorio musical. En segundo lugar, los integrantes de la banda son a la vez observadores de sí mismos y de las impresiones musicales de los demás miembros. En cada ensayo los integrantes observan las actuaciones musicales de sus compañeros y distinguen las tareas realizadas.

3.1.2 Colaboración en las actividades de la banda

Otra tarea fundamental de los integrantes es asistir a los ensayos y contribuir con las actividades del grupo. Para los participantes es indispensable que todos los miembros de la banda estén presentes en los ensayos, a pesar de la distancia, tiempo o variantes de dificultades que implique el traslado al lugar destinado para ensayar. Marco dice: “Todos, el grupo como tal, tenemos el compromiso de llegar a los ensayos y darnos un tiempo, aunque tengamos otras actividades”. O como lo menciona Eduardo: “Se nota el compromiso en toda la banda, por ejemplo, hay integrantes que vienen de tan lejos que están aquí ensayando dos o tres horas pues dejando a un lado sus otras responsabilidades.”

Llegar a un ensayo implica a un sujeto equipado con un instrumento musical bien practicado y con la disposición de colaborar con las actividades acordadas por la banda. En caso contrario, el incumplimiento de estas condiciones puede llevar a conflictos y discusiones entre los integrantes. Por ejemplo, en la banda Atómica, Roy asistió al ensayo sin el bajo eléctrico. Aun así, el ensayo continuó —ausente del sonido del bajo. Al finalizar tres canciones Bruce le preguntó a Roy: “¿por qué no trajiste el bajo?”. Roy argumentó que no pudo llevarlo debido que tenía que cargar varias cosas en su mochila y se le complicaba trasladarse a la escuela con el instrumento. Ante esto, para ensayar Roy simuló el sonido del bajo con su boca en unas canciones y en otras con una guitarra acústica, pero esta improvisación no fue acogida con entusiasmo por todos. Al día siguiente, durante un trayecto por la línea 1 del metro, Raúl comentó que le había incomodado el incumplimiento de uno de los integrantes por no llevar el bajo, así que catalogó a Atómica como una banda que le falta seriedad.

Considerando que las comunidades de práctica son heterogéneas, este hecho sí tuvo impacto en algunos integrantes del grupo. Por ejemplo, Raúl, que a partir de lo ocurrido, dudó del compromiso o “seriedad” que los demás participantes le dan a la banda. Este tipo de situaciones se van acumulando en una frágil copa de cristal en donde los componentes líquidos del compromiso, algunas veces se combinan y en otras se separan.

Por lo general, antes de alguna presentación en vivo, los jóvenes ensayan más frecuentemente, que en otros momentos, por lo que aumentan los días y el tiempo destinado al ensayo. Las representaciones de responsabilidad en el compromiso son

más notorias en estas etapas, previas a los eventos. Esto se debe a que los jóvenes necesitan organizar las actividades necesarias para participar como grupo en un determinado evento. Estas actividades implican tareas de organización como: acordar el horario de encuentro, solucionar el traslado de los instrumentos al evento, buscar el transporte personal, montar el escenario, rentar equipo de audio (en caso de no contar con él), diseñar la publicidad, promocionar el evento, buscar espacios para los ensayos, pedir permiso a sus padres y profesores, etcétera.

A manera de ejemplo, describo lo sucedido en la casa de Eduardo. La banda Insólitos ensayó en la cochera de la casa de Eduardo para preparar la primera actuación de la banda que se realizaría en una fiesta del rumbo. La cochera de Eduardo fue adaptada como el espacio principal de los ensayos. Para esto los integrantes debían trasladarse al punto de encuentro, con sus respectivos instrumentos, “sin importar la distancia”. En el último ensayo Bruno consiguió una bocina prestada y la instaló a la cochera “para que se escuche mejor”. Los integrantes acordaron el nombre definitivo de la banda, Orlando diseñó y presentó el logotipo representativo de Insólitos. Entre todos los integrantes acordaron rotular el signo de Insólitos en una playera negra para mostrarla en el evento y uno de ellos se encargó de buscar el servicio de rotulación e ir por las playeras cuando estuvieran listas. Eduardo cargó los artefactos musicales desde la planta alta de su hogar hasta la cochera, barrió, buscó algunas sillas, acomodó a su mascota, ofreció agua y realizó la instalación del equipo de audio. Cuando todos los integrantes estuvieron presentes, se conectaron a sus amplificadores y comenzaron a ensayar. Pasando algunas horas, Bruno fue por algunas piezas de pan de dulce, jugo y ofreció cigarrillos para todos. El ensayo comenzó a las 5:38 y se prolongó hasta las 10:15 de la noche. Quienes vivíamos lejos —me incluyo— cooperamos para un taxi y nos trasladamos a la estación del metro Ciudad Azteca, llegando a la Ciudad de México cada uno fue buscando su rumbo a casa. Antes del ensayo Eduardo comentó lo siguiente:

Aprendí mucho a ser comprometido, lo han visto todos que a pesar de la distancia aquí estoy, su casa es mi casa, tengo que andar lavando, bajando los instrumentos, estar trabajando y todo eso. A veces me ayudan, pero es el compromiso lo que me ha dejado esta banda. (Eduardo, 11 de abril de 2019)

El compromiso implica varios elementos en la comprensión de una banda de rock. Entre ellas está la relación mutua y estrecha en los practicantes de música. Giddens (2004), basándose en las representaciones que los hombres y las mujeres le atribuyen al sexo, plantea dos tipos de amor en las relaciones: el amor confluyente y el amor

romántico. El amor romántico tiene una vena intrínseca en la idea de igualdad y “para siempre”; en cambio, el amor confluyente alude a la “pura relación”, la cual implica una aceptación por parte de cada miembro y cada uno obtiene los suficientes beneficios para que merezca continuar con la relación. De ahí que se tome este concepto de relación como elemento esencial en el compromiso mutuo, pues este tipo de relaciones incluye los acuerdos de los involucrados por la satisfacción de cada uno y dependerá de los practicantes el aceptar o no los términos individuales en la relación.

Dicho lo anterior, en un grupo musical los integrantes se comprometen en una relación como banda, en donde acuerdan tareas y no siempre son realizadas de manera equitativa. Hay integrantes que participan más intensamente por el cumplimiento de las tareas que otros y su intensidad de participación no siempre está estructurada por una relación entre “aprendices y expertos” (Lave y Wenger, 1991). Eduardo se siente comprometido y quien realiza varias tareas necesarias para el funcionamiento del grupo como una aceptación negociada más que por un rol de experto. Es preciso destacar que una “comunidad de práctica” es heterogénea y la heterogeneidad incide en la representación que cada integrante le otorga al compromiso con base en sus “variables explicativas de su cultura” (Sewell Jr., 2005): clase, sexo, nivel educativo, familia y creencias. En este sentido, “la participación por un compromiso mutuo” está atravesada por motivos subjetivos de cada integrante, una participación desigual, relaciones emocionales y negociaciones conectadas a una “red más amplia de lucha de poderes” (Nespor, 1994, p.14).



Figura 4: Ensayo de la banda Insólitos. Fuente: fotografía propia tomada en el trabajo de campo. (11 de abril de 2019)

Como parte de la dicotomía compromiso-relación, al interior de las bandas musicales, las inasistencias y los retardos a los ensayos son hechos que van destruyendo los acuerdos del compromiso compartido. Los autores de estas acciones van adquiriendo —por los demás integrantes— un prestigio que los caracteriza por su “falta de compromiso” con la banda. Así lo explica Eddie: “Un poco de falta de compromiso, que no llega, o llega tarde y cuando llega no se aprende las cosas, que siempre pues como que hay errores en las presentaciones En vivo”. Los efectos de estos incumplimientos varían en función de los acuerdos a los que van llegando los integrantes con el grupo y lo que estén dispuestos a negociar y aceptar en conjunto. Algunas bandas cuando se sienten inconformes con uno o más participantes, “realizan ajustes” y buscan un replazo; sin embargo, no todas las agrupaciones se vuelven a reintegrar después de la salida de uno de los miembros.



Figura 5: Logotipo diseñado para la banda Insólitos. Fuente: fotografía propia tomada en el trabajo de campo.

3.1.3 El escenario se gana: el compromiso más allá de un acuerdo

Una de las aspiraciones de los jóvenes que practican música es tocar en el esperado escenario. Para lograrlo, los jóvenes se comprometen en una relación como miembros de una banda musical. A pesar de un compromiso mutuo entre los jóvenes, existe algo más: las relaciones pares, es decir, la amistad, el noviazgo, las reflexiones y aspiraciones

de los practicantes. Cabe mencionar que estas relaciones no están exentas de rivalidades o enfrentamientos.

En articulación con lo anterior, los integrantes de Flotantes se conocieron en la ENP 6, Alí, Izzy y Moy ya eran amigos, mientras que Eddie y Paolo se integraron más tarde al grupo y paulatinamente hicieron amistad con los demás. En los ensayos bromean, platican sobre música, bandas, películas, cosas de la banda y comparten historias en formas de ficción: “de pronto tocamos en el Azteca⁴⁹ ¡no!”, “abrimos en el Corona⁵⁰”.

El espacio de práctica musical de Flotantes también es un territorio de socialización y en él también hay momentos para compartir ciertas reflexiones, principalmente cuando platican acerca de sus experiencias vividas en eventos pasados y aspectos que quisieran mejorar:

Yo la verdad si tenía planeado en la tocada pasada de moverme más ¿no? Pero estábamos demasiado apretados, por lo menos o sea que ¡la sentía y ya! Sería pues mejorar en eso y mejorar en aprender sobre la ecualización del pedal y todo eso. (Moy, 21 de marzo de 2019)

Paolo menciona que la banda significa: “el fruto de todo lo que he estado practicando en los años que llevo tocando la guitarra, como que todo mi esfuerzo resumido en poder estar en una banda”. Siendo la banda como una gratificación en un episodio de su vida. En este sentido, las relaciones entre los participantes van adquiriendo un sentido de aspiración hacia algo más. Como si la banda fuera un puente que conecta “esfuerzos” del pasado con algunos “frutos” aspiracionales hacia el futuro.

Para Izzy la banda representa un espacio en donde a los integrantes “podría clasificarlos como mis amigos, ya formamos un vínculo”, también en cada ensayo Izzy se compromete a “jugar la camiseta cada vez que toca”, esto se refiere a que además de estudiar su parte musical en los ensayos, trata de estar atento a lo que hacen los demás y cuando es necesario interviene para hacer sugerencias, en el sentido de mejorar alguna interpretación musical. En cuestión de ambiente Izzy considera a el espacio como: “somos chicos sanos, o sea que no fumamos ni tomamos”. Y en dicho territorio “sano” Moy con frecuencia destaca los logros y aprendizajes adquiridos en él: “siento que las críticas constructivas que hemos tenido me han ayudado mucho”. En

⁴⁹ Estadio Azteca de la Ciudad de México

⁵⁰ Festival de música

suma, los integrantes de Flotantes prestan mucha atención a “la calidad de tocar bien” el mundo de la banda representa un espacio de socialización en donde el esfuerzo de lo ensayado adquiere un valor importante para las motivaciones del grupo en el mundo figurado (Holland et al., 1998) de la banda. También los participantes incluyen en sus planes proyectos musicales que apuntan a un futuro cercano como, la grabación de un disco con sus temas más representativos. Hasta el momento Flotantes tienen cinco producciones propias, de las cuales una ha sido grabada en audio y video en un estudio profesional y presentada en la estación de radio de la CDMX IBERO 90.9.

Por otra parte, Atómica es una banda en donde participan cinco hombres y dos mujeres. Al igual que Flotantes las relaciones entre los integrantes, están conectadas con vínculos de amistad. Saúl dice: “Aquí empezamos siendo amigos y después banda”. Vanina y Bruce tienen un noviazgo y algunos integrantes insinúan que entre Saúl y Maribel “hay algo”. Casi todos se conocieron en el primer semestre de preparatoria a excepción de Raúl, quien fue invitado por Bruce para este evento. En los ensayos los momentos de disfrute y bromas, son más notorios que en los otros dos grupos observados. En las entrevistas los jóvenes cuentan rotundamente acerca de sus vivencias de amistad, la integración del grupo y sus gustos por la música. La finalidad de la banda fue “no irse del CCH sin haber tocado juntos”. En Atómica, los ensayos musicales parecen culminar después del momento esperado; tocar como banda y con los amigos de la preparatoria. En cuestión de los planes futuros, los integrantes de la banda platican mucho acerca de lo que sucederá en la tocada esperada.

Por su parte, Insólitos, su relación se originó a partir de un reclutamiento voluntario mediante redes sociales, en concreto Facebook. “O sea, nos miramos, apenas nos conocimos y así con mucha confianza ya nos juntamos” (Marco, 11 de abril de 2019). A pesar del poco tiempo de conocerse algunos miembros del grupo han formado un vínculo que va más allá de un compañerismo grupal:

Lo que esta banda me ha dado. Pues es una familia ya que cada quien es completamente diferente desde que hay metal, disco, funk, rock, super variado. De la mezcla sale algo muy bueno. Aparte estos integrantes si ¡son buena onda! (risas de todos) Y son comprometidos y tienen talento, o sea, le echan ganas. (Raúl, 11 de abril de 2019)

En la convivencia de Insólitos destacan las charlas relacionadas con la banda vista como una empresa. Frecuentemente hablan acerca de la imagen del grupo: “Si prácticamente queremos sacar lo nuestro, hacer nuestro propio sello. Sacar nuestra

propia marca” (Efraín, 11 de abril de 2019). De ahí que, los participantes comparten el propósito de vender su espectáculo musical en eventos, fiestas o bares de la ciudad y en algún momento aspiran a obtener una remuneración capital por sus servicios musicales.

En este sentido el compromiso de los integrantes con la banda Insólitos es asociado con una alternativa de vida juvenil como un umbral de entrada hacia estructuras económicas y decisiones relacionadas con la adultez. Están en busca de espacios para presentar su espectáculo, ensayar, obtener dinero y hacer algo que “les guste”. No obstante, los miembros de Insólitos viven un paralelismo dicotómico entre el estar y no en la cartelera de un concierto. Por una parte, hacen un compromiso con los demás por verse en donde quisieran estar; en el escenario y hacer realidad un anhelo frustrado:

Realmente ellos vienen a hacer real un sueño frustrado que vienen trayendo desde hace tiempo. Creo que lo que más nos une y lo que más nos hace ser quienes somos, es el hecho de que cada uno de nosotros tiene la meta de cambiar su vida y poder sentirse bien con lo que está haciendo. (Orlando, 11 de abril de 2019)

Y por otra parte se enfrentan a las presiones familiares y las representaciones sociales acerca de qué es ser un practicante de música rock. Si bien, los padres de Raúl y Eduardo no están de acuerdo con las prácticas musicales de sus hijos, les sugieren que los títulos universitarios deben anteponer a los intereses musicales o simplemente “a ellos no les interesa” (Raúl, 24 de agosto de 2019). A Efraín le otorgan el seudónimo “el deudor” debido a que necesita obtener recursos para salvar deudas personales. A diferencia de otros grupos en donde los padres de familia están presentes en las actividades de la banda, en Insólitos también hay una incidencia, pero es a través de una ausencia. Es decir, los padres no participan plenamente en las prácticas de la banda, pero hay un lazo familiar que a través de la indiferencia influye en las decisiones de los jóvenes. Los jóvenes quisieran verse tocando en un escenario, pero las sugerencias de sus padres, quienes desean verlos estudiando una profesión, provocan confusiones en los practicantes de música.

Pues yo creo que el compromiso se ve porque en esta banda todos los integrantes somos personas que quizá estamos en algo que no queremos estar, o no nos vemos ¡y nosotros nos vemos aquí en el escenario! (Bruno, 11 de abril de 2019)

Frente a este contexto, tocar con una banda en el escenario, es un mérito que se gana a partir de acuerdos y compromisos guiados por motivos. En un grupo de práctica musical los integrantes van organizando sus actividades con base en un compromiso

compartido, pero este adquiere diversas representaciones para cada uno de los miembros. Para unos significa disfrute juvenil momentáneo o territorios de aprendizaje, mientras que para otros representan decisiones muy importantes para sus vidas, oportunidades para imaginar prácticas del futuro, reinenciones planificadas acerca de posibles estilos de vida incluso —me atrevería a decir— la participación en los grupos musicales también está conectada con una formación del *self* en construcción a partir de experiencias vividas.

3.2 Socialización: los adultos y los jóvenes

Un aspecto interesante de la cuestión del compromiso es que algunos de los hábitos juveniles mantienen una fuerte relación con la herencia cultural de los adultos. Émile Durkheim en 1911 analizó el aspecto educativo desde una perspectiva generacional, de ahí que define a la educación como la acción de los adultos sobre los jóvenes (Pérez Islas, 2008). Con base al argumento previo, en las entrevistas con los profesores de música y los discursos de los informantes encontramos consonancias y disonancias entre los hábitos de los jóvenes y de los adultos.

Partimos de la noción *habitus* como un principio que retraduce las características intrínsecas de un estilo de vida, es decir un conjunto unitario de elección de personas, bienes y prácticas (Bourdieu ,1997). *Habitus* alude al conjunto de sistemas socialmente estructurados a partir de los cuales los sujetos perciben el mundo y actúan en él. Estos sistemas han sido conformados a lo largo de la historia y son transferibles; suponen la interiorización de la estructura social en las relaciones sociales, mediante campos sociales. Al mismo tiempo, dichas estructuras son estructurantes. Es decir, son las estructuras a partir de las cuales se producen los pensamientos y acciones de la gente (Criado,2009).

Para recolectar algunas ideas de los adultos, recurrimos a los profesores de los talleres de música del CCH, Alan, Mary y Eder, son personas que cuentan con una trayectoria de estudio musical, además de desempeñar el rol de docentes, también están inmersos en el oficio de músicos. Así que, los concebimos como adultos, profesores y también cómo músicos. Cuando les pregunté acerca de los jóvenes con intereses por aprender música, los profesores recordaron a los estudiantes que sobresalen en la interpretación de la música clásica, en especial a quienes decidieron continuar con una carrera musical universitaria.

Una estrategia útil para indagar acerca de la transferencia de hábitos juveniles fue a partir de las preguntas relacionadas con el aprendizaje de música ¿cómo aprenden los jóvenes a tocar o cantar? Tanto los jóvenes que participan en bandas como, los profesores han considerado el ejercicio de “practicar y practicar” como un hábito indisoluble del aprendizaje. A continuación, presento unos ejemplos sobre esto:

Eder: En todas las sesiones les dejo actividad. Como en la ciencia, si no practicas , si no lees; no ves el reflejo , no hay avance.(Eder, 02 de abril de 2019)

Mary: La música es una carrera, es un arte que requiere mucho estudio, por eso se necesitan horas y horas de práctica para poder ver un avance en un periodo largo [...]la música es en sí un arte que tienes que tener mucha paciencia. (Mary, 28 de marzo de 2019)

Alan: Tenemos que aprender con lo sencillo, con los círculos y acordes y después se ponen a practicar para poder tocar sus canciones. (Alan, 07 de marzo de 2019)

La noción de “practicar y practicar” por un aprendizaje musical se mantiene de manera tonal en los hábitos⁵¹ de los jóvenes y en los adultos, como la música minimalista en donde un patrón rítmico y melódico se repite constantemente durante toda la obra⁵², sin embargo, la sinfonía se segmenta cuando aparece la pregunta ¿y cómo practicar y practicar? En esta fase los modos del entrenamiento musical se fraccionan en diversas formas de hacer. Ya hemos venido mencionando que los jóvenes recurren constantemente a video tutoriales como medios de apoyo que acompaña a la práctica musical, mientras que los profesores hacen uso de otros artefactos culturales en la enseñanza y aprendizaje musical. Entre estas formas los profesores destacan a la lectura de las partituras, el uso del metrónomo y el estudio de la teoría musical durante la práctica del instrumento.

Por lo general estas técnicas de aprendizaje musical son fomentadas en las academias especializadas en la música clásica, Eder, Mary y Alan son egresados de instituciones formadoras de músicos. Hay que destacar que para el estudio de la música clásica es fundamental desarrollar ciertos hábitos técnicos como el dominio de la teoría musical o la interpretación de las partituras. Por otra parte, los profesores siguen un

⁵¹ Hábitos y *habitus* no son sinónimos. En esta investigación hablo de hábitos a los ejercicios de práctica y entrenamiento musical. En *habitus* me refiero a la reproducción de prácticas provenientes de determinados campos sociales, tales como el familiar, escolar o el espacio juvenil.

⁵² Para escuchar un ejemplo de música minimalista ver *Electric Counterpoint Version for Percussions - Movement III* del compositor Steve Reich (escuchar con audífonos o altavoces y prestar atención a las repeticiones), disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=U2rkDDSWPko>

currículo institucional que promueve dichas formas de enseñar. Ante esto, Mary, Alan y Eder impulsan en los estudiantes lo que consideran funcional para enseñar música. Como dice Eder: “yo aquí llegué enseñando como a mí me enseñaron”.

Los profesores conocen los intereses de los jóvenes en relación con el aprendizaje musical. Alan cuenta que: “la música es vital para sus vidas”, Eder dice que: “a los talleres llegan solitos a adquirir conocimiento” y Mary expresa que “sus intereses son tocar piano básico sobre todo para tocar las canciones del género que les gusta, llegan con esa idea, pero quieren saber teoría musical para tocar con facilidad las canciones que les gusta”. También los profesores están conscientes de que los jóvenes recurren a video tutoriales y otros recursos de aprendizaje, un tanto distantes de los métodos ortodoxos. Para Alan esto representa un leve obstáculo : “yo batallo mucho con los videotutoriales, los estudiantes piensan que todo está ahí” ,Mary plantea una mirada más entusiasta, de adaptación: “yo puedo vincular las técnicas de la música clásica con los conocimientos de los gustos populares” y Eder menciona su reconocimiento por los jóvenes que tocan en grupos musicales: “el que vengas a un taller adquieres conocimiento y el que tengas un proyecto de música reafirmas tus conocimientos con los demás, porque te involucras, socializas con otros músicos y lo que te sirve a ti les sirve a ellos”.

Ahora bien, además del aprendizaje musical por medio de metrónomo o con videos, el gusto y el consumo musical de los jóvenes es con base en la herencia familiar o escolar como destaca Bourdieu (1998) “gustos que se corresponden en gran medida con los niveles escolares y con las clases sociales” (p13). En este sentido, los familiares influyen en los gustos musicales de los jóvenes. “Aquí vienen muchos chicos que sus familiares son músicos y aquí reproducen sus gustos familiares” (Eder, 02 de abril de 2019).

Los jóvenes practicantes de música de las tres bandas adquirieron el gusto por la música a partir de dicha correspondencia familiar, como lo muestran las siguientes enunciaciones: Izzy: “Porque mi papa ¡es bien rockero! El cuando era joven tenía su mata ¿no? (risas), entonces de pequeño me empezaron a inculcar la música”. Brad: “Creo que la única que me influenciaba en la música era mi abuelita que tocaba en la rondalla de la iglesia”. Efraín: “Pues la música yo la descubrí a los 14 años. Siempre quería tocar la guitarra. Bueno mi abuelito y mi bisabuelo tocaba la guitarra. De hecho,

tengo un capo de él, que lo guardo”. Raúl: “Bueno mi familia es de muchos músicos. En la generación de mi mamá que eran mi mamá, mi abuelito, mis tías y mi abuelita los que fueron músicos. Fue mi abuelito y una hermana de mi mamá y ellos me enseñaron a tocar la guitarra”.

No obstante, el espacio familiar no es el único reproductor de hábitos. La escuela y el grupo de los amigos también son espacios importantes de socialización en donde los jóvenes comparten intereses y gustos por la música. Por ejemplo, Moy menciona que su inspiración por la música inició con la banda *The Beatles*, la cual conoció por la canción *Yesterday* fomentada por su profesor de sexto de primaria en la clase de flauta. También Paolo fue influenciado por sus amigos de la secundaria cuando los veía tocar la guitarra:

Allí en la secundaria conocí a un amigo que se llama Joel y otro Alejandro y ellos me empezaron a enseñar *Nirvana*, entonces cuando me apasioné por primera vez por la música y dije: “tengo que sacar esto”, porque además ellos tocaban las canciones y yo decía: “o que padre se ve cuando tocan”. (Paolo, 08 de marzo de 2019)

En suma, los practicantes de música durante sus actividades juveniles interactúan con diversos actores, pero en las relaciones hay personas que tienen mayor incidencia en ellos, como diría Benjamín (1989) “dejan huellas”. En las interacciones cotidianas juveniles son expresados distintos contextos de socialización, familiares y sociales (Hernández, 2006), por lo que los espacios de interacción juvenil son territorios poderosos de socialización que implican “la trasmisión de valores y normas de la sociedad a sus miembros y la integración del actor a los valores y normas de determinado grupo” (Weiss, 2015, p.1266); en el caso de la familia una socialización intergeneracional y por los coetáneos intrageneracional. Sin duda los jóvenes son fuertemente influenciados por el contexto familiar, pero dicha correspondencia de prácticas con la clase social (Bourdieu, 1998) se ve atravesada por la disponibilidad de otros hábitos de consumo cotidiano que no necesariamente son propios de las clases dominantes, como acceder a una página web para descargar videos y tablaturas.

Los jóvenes adoptan otros hábitos mediante el consumo de los medios digitales, en específico los video tutoriales. Y en la interacción con sus coetáneos desarrollan otras normas y prácticas que también consideran importantes. Además, en la banda construyen normas de organización. Como mostraron los estudios de Coleman (1961) los jóvenes cada vez se interesan más por obtener la aprobación de sus coetáneos, hoy

en día se encuentran más separados de la sociedad adulta, sin embargo, viven una contradicción. Tratan de cumplir los deseos de sus padres, pero también buscan mucho la aprobación de sus coetáneos. Recordemos la situación de Eduardo y Raúl quienes quieren abandonar la universidad (Eduardo) o postergan la certificación del bachillerato (Raúl) para “dedicarse por completo a la música”, pero al mismo tiempo viven un rotundo desacuerdo con sus padres, quienes desean que retomen una carrera universitaria ajena a la música. En este sentido entre consonancias y disonancias, la vida juvenil en la banda de rock más allá de ser un territorio de socialización intrageneracional, intergeneracional y de “socialidad” (Maffesolli,2004), es un espacio de decisiones, reflexiones y subjetivación (Weiss,2015).

3.3 Disolución: volatilidad de la banda y desencanto

Pienso que cuando surge un noviazgo o un grupo de amistad de lo que menos se quiere hablar es de lo indeseable: el quiebre. Desde esa premisa dos de las bandas participantes en este estudio, poco charlaban de lo inesperado, es decir, de la ruptura. En cambio, durante los ensayos las pláticas acerca de los logros del grupo eran frecuentes: “apenas llevamos un mes y ya llevamos dos canciones propias” (Marco, 11 de abril de 2019), de los planes futuros: “estamos viendo si armamos un proyecto aparte con el baterista” (Bruce,09 de abril de 2019), o de próximos eventos: “creo que tenemos un evento para mayo” (Saúl, 09 de abril de 2019). Aparentemente la funcionalidad de la banda fluía entre renegociaciones hasta que de pronto se avistó una indeseable revelación; “cada quien se empezó a apartar” (Bruno, 22 de agosto de 2019). En este sentido ¿la disolución de un grupo musical es el equivalente de la ruptura o final de una comunidad de práctica?

Las bandas Insólitos y Atómica se desintegraron pasando poco tiempo de su integración, una más fugaz que la otra. Atómica se reunió como banda musical una semana antes de su único evento juntos y al finalizar el concierto el cometa que los mantenía ensayando se desvaneció. La otra banda, (Insólitos) ensayó un mes antes de su único evento, al siguiente mes buscaron más oportunidades para tocar y de pronto los integrantes se fueron separando poco a poco. Los motivos del quiebre son expuestos desde diversas visiones de los entrevistados y los hechos más sobresalientes son: planes distintos, compromisos fracturados y falta de recursos económicos para las múltiples aspiraciones del proyecto.

Recordemos que el motivo de la integración de Atómica fue “no irse sin haber tocado canciones de ZOÉ”. Los ensayos musicales se realizaron una semana previa al evento. El evento en vivo fue escenificado en el jardín del arte del CCH, acudieron varios asistentes y las escaleras estaban relativamente llenas mayoritariamente ocupadas por jóvenes del plantel. En la actuación de Atómica se integró un joven notoriamente mayor que los demás, quien no estuvo en los ensayos, pero interpretó la flauta dulce, el bajo eléctrico y los huevitos *shakers*⁵³, en otras canciones. Los integrantes de la banda interpretaron todas las canciones ensayadas, incluyendo el tan discutido tema de “La Pelotona”. El público les aplaudió en varias ocasiones y en la interpretación de la canción *Something about Us*, Bruce sorprendió al público cuando caminó entre ellos mientras tocaba la trompeta a la vez. El evento finalizó con un tema original compuesto e interpretado por Saúl, quien recibió los aplausos finales y mencionó por el micrófono los sitios web en donde lo podrían contactar: “sígueme por *soundcloud*⁵⁴” —decía.

Finalmente, los jóvenes se reunieron para platicar sobre lo vivido, sus amigos del CCH se acercaron a ellos mientras Raúl, Bruce y Vanina recogían los instrumentos y la escenificación. Raúl me preguntó qué era lo que yo estaba haciendo, al contarle de manera general la investigación él me invitó al ensayo de otra banda (Insólitos). Tiempo después de la disolución de Atómica e Insólitos entrevisté a Raúl, quien expuso las razones —desde su perspectiva— de su distanciamiento hacia las dos bandas en las que participó. A continuación, presentamos los motivos de la disolución:

Raúl no se sintió conforme con tocar en una banda (Atómica) que empezara “desde cero”, ya que en un proyecto musical él busca lo siguiente:

Compromiso, amistad, conexión, y progreso y tener mucha visión, para mí son los puntos esenciales, visión para ver donde se ven tocando, como se ven, compromiso para que lleguen puntual, aprendan cosas, aporten, y la amistad obviamente es como tener una familia una banda, hay veces en las que vas a tener que aguantar que alguien este de mal humor, o algo así, pero sin embargo son un equipo y para que un equipo sea ganador todos deben de jalar al mismo lugar (Raúl , 24 de agosto de 2019)

Las expectativas de Raúl fueron incompatibles con las motivaciones generales de los demás integrantes de la banda Atómica. Raúl fue invitado por Bruce a tocar con

⁵³ Instrumento musical percusivo, se presenta en forma de huevos de plástico con un contenido de granos, que al agitarlos simulan al sonido de maracas.

⁵⁴ *Soundcloud* es una plataforma de música y audio en donde los usuarios pueden subir sus proyectos de audio (música, pistas, grabaciones, podcast...). Está disponible en Google Play para ordenadores y dispositivos móviles.

el grupo de amigos y él decidió entrar.” Si, pues no tengo nada que perder, pues eres mi amigo” — algo similar al encanto del enamoramiento. Sin embargo, en las actividades, las tareas y durante los ensayos Raúl notó un desfase entre sus hábitos y los de los otros miembros de la banda. Así lo cuenta:

Empezamos así tocando y ensayando el set-list y ya este, estuvo bien, pero un poco mal organizado, porque él metió a su novia para ciertas cosas, pero era como que pues yo lo voy a traer pues en chinga porque esta chido que sean novios y se besen, pero en el ensayo y con las rolas estábamos como a dos semanas de tocar y era como de que no teníamos muchas cosas no nos habíamos visto y ensayábamos en el CCH y la verdad es que la batería que llevaba Bruce no estaba en las mejores condiciones y también como músico es muy importante la comodidad...(Raúl , 24 de agosto de 2019)

Mas allá de una discusión entre lo moralmente permitido entre los integrantes, a Raúl le preocupaba que pasaría con él estando ahí y qué sucedería con sus expectativas sobre participar en una banda, por lo que mejor decidió salirse:

Son buenos músicos, pero la verdad fue una tocada de una vez, los apoyé, pero la verdad, igual ellos me dijeron y yo les dije que, hasta aquí. Estaba chida la tocada, pero la verdad no es una banda que yo esté buscando [...] esa banda como que ya no me llena porque ellos ya no buscan progresar y me salgo. (Raúl, 24 de agosto de 2019)

La salida de Raúl no significa que sea el motivo principal de disolución de la banda ya que, una vez cumplido el objetivo, los planes de la banda Atómica eran inciertos y al menos en esos momentos sus aspiraciones no apuntaban hacia horizontes más lejanos. No obstante, si podemos testiguar que cuando un miembro del grupo se siente inconforme en un ámbito social, aprende a tomar la decisión de decir “adiós”, lo cual resulta un razonamiento lógico para algunos, pero no para todos (hay quienes no se atreven). En las comunidades de práctica —no empresariales y con un número de afiliados en corta escala— los participantes tienen el poder de salir y darle un movimiento brusco al compromiso que mantenía la unión y en casos extremos provocar el quiebre como lo veremos a continuación con Insólitos.

La banda Insólitos se reunió para tocar canciones tipo covers, componer producciones propias y hacer de la banda un trabajo renumerado. Entre sus objetivos principales estaba considerado trabajar en bares de la ciudad, nombrando frecuentemente a los que están ubicados en la colonia Condesa. La banda representó un espacio de oportunidades para sus vidas económicas y expectativas sociales. Esta tónica sobresale en Efraín, Raúl y Eduardo.

Bruno y Raúl cuentan los motivos de la disolución, en donde sobresalen aspectos como: la ubicación distanciada del lugar de ensayo, falta de equipo y una remuneración capital que no llegó. Por una parte, Bruno cuenta que el primero en salirse fue Raúl:

Todo iba bien hasta que Raúl pues ya estaba en otras dos bandas, y lo descubrieron publicando en grupos de Facebook de se buscan bandas y así que necesitaba tocar en otra banda y pues Eduardo habló con él, al final le dio las gracias y pues nos quedamos sin baterista ¿no? (Bruno, 22 de agosto de 2019)

Ante este hecho los integrantes de Insólitos se molestaron con Eduardo debido a que no los consultó en la decisión tomada, así que al ver que la banda ya no contaba con baterista, se desmotivaron, no tanto por extrañar a la persona sino porque los planes del proyecto se retrasarían. “Más que nada no porque les cayera bien a todos o no, sino por el hecho de que más lo pensaron como un: ¿y ahora que vamos a hacer si no tenemos baterista, si no nos consultaste?” (Bruno, 22 de agosto de 2019).

El ex - baterista (Raúl) de Insólitos, también comenta sus razones acerca del distanciamiento de la banda:

Fui el primero en salirme porque la verdad me quedaba hasta el otro lado de la ciudad y pues este no me incomodaba, pero pues este, o sea, pasajes y tiempo, para luego llegar y pues este, y los otros no llegaron o trabajar en lo mismo, o sea como que no, y ese fue el punto en donde dije "no pues, la verdad no me conviene, estoy yendo tantos días, y la verdad no se avanza tanto porque algunos integrantes no van y la verdad avanza poquito a poquito (Raúl , 24 de agosto de 2019)

Por consiguiente, el ex – guitarrista (Efraín) de Insólitos se desesperó debido a que el necesitaba obtener recursos capitales con urgencia, ya que la banda además de ser un espacio que lo motivaba, representaba esa oportunidad de salvación.

Efraín por el mismo problema financiero que tenía, como una vía para resolverlo, o sea el empezar a generar dinero de la música como una salvación a los problemas que tenía, por eso como que los presionaba mucho. (Bruno, 22 de agosto de 2019)

En el caso de Eduardo, dejó su carrera universitaria por dedicarse a la banda, así que entre Bruno y él hicieron lo posible por retomar el proyecto de Insólitos, hicieron la invitación a otros integrantes para reemplazar a los anteriores y buscaron estrategias ;pero la disolución llegó a su punto final! Recordemos que Eduardo tiene la presión en donde la familia no está del todo de acuerdo con los ensayos, no obstante, él se vio en la necesidad de buscar otro grupo musical y retomar sus estudios universitarios.

Los integrantes de Insólitos se enfrentaron a dificultades económicas, uno de los objetivos era realizar la grabación de sus canciones propias, pero ellos comentaron que no tienen los recursos para conseguir el equipo para producir las grabaciones. Insólitos buscó conseguir resultados inmediatos, como una oportunidad para obtener ingresos, pero al ver la duración que esto implicaba, cada integrante optó por seguir su camino sin la banda, o bien optaron por integrarse a otra agrupación. Marco y Bruno estudian y trabajan por lo que ellos continuaron con sus actividades después del quiebre.”

3.4 Subjetivación

En los grupos musicales, los jóvenes se relacionan con los demás y viven experiencias significativas. Es cierto que en el territorio de la banda los integrantes trasladan la interiorización de normas y valores de los adultos en una suerte de socialización intergeneracional y también van reestructurando sus propias reglas con los demás integrantes por una socialización intrageneracional. No hay duda de que el encuentro con los otros, y el disfrute de estar juntos en los ensayos musicales, son prácticas permeadas por la socialidad de Maffesoli (2004). Pero además del hedonismo y las pasiones, los jóvenes se enfrentan a situaciones en donde se acercan a registros reflexivos de sus acciones (Giddens, 1995) y a procesos de construcción de subjetividad (Weiss, 2009).

Cuando los jóvenes conversan entre ellos acerca de alguna actuación de la banda en un concierto musical pasado, practican el ejercicio de retroalimentación. En esas charlas hablan sobre lo vivido y resaltan los logros y errores que podrían mejorar, tanto de manera grupal, como individual. De ahí que en las conversaciones con los otros se van reconociendo, a sí mismos, a partir de su desempeño con el grupo. Izzy así lo explica:

Ah... la retroalimentación que hicimos me gustó mucho. Porque pues a pesar de que nos lleguemos a calentar, porque si te calientas ¿no? De que te dicen: “No pues no le metas tanto *slap*⁵⁵”. Y este...pues si te llegas a calentar, pero después lo tomas como de una forma más madura y dices: “no pues a la o mejor tiene razón”, e igual si no tiene razón pues argumentar, argumentar puede que también los demás opinen. Pero yo creo que las retroalimentaciones constructivas creo que es lo que más... creo que es lo que más he aprendido.

⁵⁵ El *slap* es una técnica que consiste en “golpear” o “jalar” las cuerdas de modo que se obtenga un sonido más percusivo (Contreras, 2001, p.53)

En las relaciones amistosas y entre pares, los jóvenes desarrollan cierto grado de aceptación y tolerancia si sus amigos tienen preferencias distintas a ellos (Grijalva,2006). En los momentos de retroalimentación, los jóvenes hacen un intercambio de diferentes ideas y ahí se abren las posibilidades de aprender a comunicar sus puntos de vista personales y a tolerar el de los demás, a pesar de que algunas veces estos “les lleguen a calentar”. Los frecuentes intercambios de ideas en las charlas retroalimentativas de los jóvenes despliegan registros reflexivos acerca de la importancia de escuchar, tolerar, discutir y emplear argumentos para relacionarse con sus pares y tomar un posicionamiento “más maduro”.

Weiss y sus colaboradores (2009, 2012, 2015, 2018), han reconstruido fundamentos sobre el proceso de subjetivación a partir de un dialogo hermenéutico entre una amplia revisión de postulados teóricos y los datos de diversas investigaciones (asesoradas por él) correspondientes a la línea de investigación sobre jóvenes y escuela en México. Martuccelli (2007) citado por Weiss (2015), plantea la noción de subjetivación como “emancipación colectiva e individual”. Retomando algunos aspectos cercanos a este fundamento y sumando los estudios de la línea de investigación, Weiss sostiene que:

Los estudiantes-jóvenes siguen discursos dominantes de las familias, escuelas y medios de comunicación, pero también se emancipan de valores y normas hegemónicos y desarrollan normas, gustos e intereses propios al reflexionar y conversar con sus pares (Weiss,2015 p.1260).

De este modo nos acercamos a las normas desarrolladas en los grupos musicales y a las reflexiones que hacen los jóvenes acerca de sus aprendizajes adquiridos en las vivencias con las bandas de rock. Como ya hemos planteado anteriormente, en el grupo musical, los jóvenes concilian una serie de normas (representadas en tareas) para organizar las actividades de la banda. Entre estas actividades sobresalen la observancia, el aprendizaje del repertorio y la comunicación del conocimiento. Dichas normas son desarrolladas en cada grupo de práctica musical y muchas de ellas están sujetas a otras esferas sociales, como la familia y la escuela. No obstante, en el grupo musical los jóvenes tienen el poder de renegociar acuerdos con base en sus convicciones. Dicho de otro modo, en la comunidad de práctica, los jóvenes se distancian (un poco) de las reglas hegemónicas. En especial en actividades que involucran el aprendizaje musical, en donde emplea videotutoriales para practicar y algunas veces omiten las recomendaciones de los adultos.

Es a partir de la afiliación en un grupo musical en donde los jóvenes definen sus maneras de organizar, aprender, practicar y ensayar. Estos actos dejan huella en los participantes, siendo jóvenes, estudiantes y practicantes de música y muchas de estas combinaciones, encarnan en experiencias de aprendizaje significativas que también son reflexivas, tales como veremos a continuación:

Una motivación para aprender una canción de inicio a fin. Aprenderse una canción completa para sostener el compromiso de ensamblarla en la banda y tener un motivo para realizar una acción y paciencia para terminar una tarea.

Bueno como tal yo he aprendido paciencia, siempre he tenido la costumbre de que me gusta una canción y jamás la termino de tocar. No la aprendo como es. Y al menos aquí ya aprendí que tengo una razón para terminar las cosas. (Marco, 11 de abril de 2019)

De acuerdo con Martuccelli (2000) en uno de sus momentos Foucault, marca la entrada hacia la subjetivación individual en donde los sujetos buscan de manera singular su “técnica de vida”, es decir que el sujeto encuentre en sí mismo la manera de autogobernarse y ser dueño de su conducta. Los actos de cantar en una banda no garantizan una liberación de la sujeción social, pero si posibilita espacios de escape como una técnica de vida (momentánea) para gobernar al cuerpo de acuerdo con los sentimientos afectivos del sujeto, como lo comenta el vocalista Orlando:

¡Rayos!... Creo que yo soy una persona que divaga demasiado, podemos estar hablando y en dos minutos puedo estar con la mente en otro lado. Así que, creo que me han dado libertad porque si bien a veces los nervios te pueden comer o quizás el estrés o cualquier cosa que estés pensando. Ayuda mucho a que la banda se comporte como tu familia. Se los dije una vez ¿no? los consideraba más que banda unos colegas. Entonces me dejan repito este sentimiento de libertad porque... puedo hacer y deshacer así y pensar lo que desee y sé que lo van a apoyar de la mejor manera... eso. (Orlando, 11 de abril de 2019)

Entre conflictos y tensiones, aprender a tolerar diferentes personalidades es una herramienta vital para relacionarse con las demás personas. Efraín enfatiza el aprender a acoplarse en el “gran molcajete hecho de diferentes estilos”. Así como Eduardo resalta el aprender a acoplarse a distintas personalidades:

Ya sea cada quien, con sus gustos, pero acoplándolos a un mismo género y a partir de que son muy diferentes personalidades, pero todos se llevan bien. Para mí esa fue la sorpresa, que los roces no sean como que muy evidentes porque al final salen entre bromas en las conversaciones de WhatsApp o nos apoyamos en situaciones que son serias y en otras que no son tan serias pues empiezan a balearse (risas de Raúl) pero al final siempre están aquí. (Eduardo, 11 de abril de 2019)

En consecuencia, las bandas musicales funcionan como espacios de interacción con otros y abren posibilidades de subjetivación. En este proceso los jóvenes “reconocen la importancia esencial del registro reflexivo de una conducta en la continuidad cotidiana” (Giddens, 2006 p.79), es decir, reconocen sus aprendizajes adquiridos en las relaciones con los demás, tales como: “aprendí a ser comprometido”, “tengo un motivo para terminar una tarea”, “aprender a acoplarse a diferentes personalidades de los demás”. También, la responsabilidad y el cumplimiento de las acciones y normas que se renegocian en la banda adquieren un sentido importante para la experiencia cotidiana de los jóvenes. En el territorio de la banda los jóvenes van construyendo un estilo de vida musical, en donde además de música están en juego otras herramientas para relacionarse con otras personas, vivir compromisos y aprender de las rupturas de ellos. No obstante, los jóvenes aún están sujetos a los discursos dominantes de las familias, por lo que, en el proceso de subjetivación, las actuaciones de los jóvenes hacen uso de diversos modelos sociales, pero los combinan y modifican de manera grupal o individual (Weiss, 2012 p.141).

Conclusiones de este capítulo

En la época actual los ideales del amor romántico “atracción y unión” tienden a fragmentarse. En cambio, el amor confluyente, que choca con las expresiones “para siempre” y “solo único”, tiene mayor posibilidad en convertirse en un amor consolidado, en donde cuenta más la “relación especial” que la “persona especial” (Giddens, 2004). En este sentido ¿qué representa la disolución de la banda para los involucrados y la ausencia de algún integrante o familiar? Al igual que en una relación amorosa, los practicantes de música se comprometen a una relación de práctica musical. En ella los jóvenes aprenden a relacionarse, desarrollan gustos y normas con sus pares (Weiss, 2015), realizan tareas para sostener compromiso, tienen motivos para terminar lo que empezaron, construyen identidades y reflexionan acerca de sus experiencias.

No obstante, en las vivencias juveniles siendo participantes de una comunidad social, también aparece la desencantadora ruptura del “para siempre”. Es así como las emociones de la disolución se integran a las experiencias juveniles de los involucrados. Pero, no en un sentido negativo, sino como un aporte a la comprensión del significado de “afiliación por un motivo compartido” o una reflexión como toma de posición en una acción, a partir de la decisión para continuar con los planes individuales. Recordemos que las comunidades de práctica, al igual que las relaciones sociales son heterogéneas

y, en el caso de las dos bandas desintegradas, las creencias culturales y los fines individuales difieren.

Por ende, las actividades en las comunidades musicales abren posibilidades de reflexividad (Giddens, 1997), formación de identidad (Holland et al., 1998) y subjetivación (Weiss, 2015) en los integrantes a partir de la participación y vivencias de afiliación y desintegración. Asimismo, no debemos olvidar que los jóvenes trasladan los hábitos familiares a las comunidades en donde se relacionan y aún siguen dependiendo —de alguna forma— de las decisiones familiares.⁵⁶

⁵⁶ Se formula dos cuestiones que invitan a la reflexión sobre la actuación de los participantes en la comunidad de práctica musical: “¿La música y la banda son un rasgo de la juventud?, ¿no quedará en los adultos algo de esas bandas?” (Comentarios de la Dra. Laura Cházaro en asesoría del 29 de julio de 2020)

Reflexiones finales

En la elaboración de esta tesis he intentado mostrar algunas relaciones entre música, educación, prácticas, cuerpo, cultura y sociedad. En específico me ha permitido profundizar los aprendizajes que están en juego en los grupos musicales integrados por jóvenes estudiantes que deciden participar en las bandas de rock. Las prácticas musicales de los jóvenes surgen a partir del gusto hacia la música. Entre los diversos espacios juveniles, la escuela promueve un acercamiento a la música mediante las relaciones entre pares, profesores y talleres musicales. La música y su consumo permite que los jóvenes se relacionen entre ellos a partir de la identificación y gustos afines.

La ruta de aprendizaje musical de los jóvenes es recorrida por diversos caminos, entre ellos destacan los medios digitales, como artefactos culturales, transformadores de la experiencia de aprendizaje. Los jóvenes que participan en bandas de rock incorporan al internet y los videos de YouTube como otros artefactos o instrumentos musicales en sus aprendizajes, que en apariencia son por su cuenta. Es ahí en donde destacan los registros de las experiencias (Dussel y Trujillo, 2018) en los protocolos de uso de los medios digitales. Los videos de YouTube permiten a los jóvenes manipular la materialidad digital (Leonardi, 2010) en la posibilidad de la acción, mediante el entrenamiento musical.

Los practicantes reinician el video tantas veces sea necesario, lo repiten, lo visualizan en el momento que lo deseen, lo descargan, lo comparten y si no les satisface lo descartan y buscan otro. De algún modo, la fabricación de las plataformas digitales y los videos de YouTube reproduce prácticas de consumo y aprendizaje de la música rock. Los jóvenes a partir del contenido de los medios digitales conocen música, construyen relaciones y también aprenden a tocarla. En este sentido, el aprendizaje de la música rock tiene fuertes conexiones con las prácticas de consumo.

Mas allá, de una linealidad entre videos y un aprendizaje por cuenta propia, los jóvenes aprenden a partir de relaciones con otros elementos socioculturales, tales como: artefactos, cultura, comunidades y relaciones sociales. Este entramado de relaciones demuestra que el aprendizaje es indisoluble de la cultura; implica hábitos y prácticas a partir del consumo musical y el uso cotidiano de artefactos para aprenderla. Los jóvenes también aprenden música combinando los conocimientos obtenidos en escuelas de música. Quienes no cursaron en academias de música, exploran las funciones de los

instrumentos musicales, autogestionan sus horarios y formatos de aprendizaje. Estas formas de aprender son atractivas para los jóvenes, en parte, porque posibilitan cierta autonomía para aprender lo que les gusta y economizar el empleo del tiempo con base en sus actividades cotidianas.

Las practicas musicales en grupo, los jóvenes reconocen la participación de los otros (Wenger,2001). Participar en una comunidad de banda de rock significa tocar, cantar, opinar, colaborar, asistir y comprometerse con los demás integrantes para alcanzar ciertas metas en común. Los lugares de ensayo (cocheras y cuartos) son espacios particulares de los jóvenes para ensamblar de diversas maneras las canciones; además, en estos espacios, expresan sus puntos de vista para conciliar acuerdos, aportan saberes, cooperan para solventar los gastos, existe una suerte de autocorrección (es decir, en la construcción de una canción vigilan el trabajo de los demás y también practican la vigilancia de sí mismos) y establecen los objetivos de la banda. Tanto en las charlas como en los ensambles musicales los jóvenes construyen registros reflexivos porque prestan atención a sucesos que se producen en su derredor (Giddens,1995).

Las prácticas en las bandas musicales convocan a participar a otros sujetos externos del grupo. Es decir, los padres de familia y el público son una extensión de la participación. Algunos padres de familia intervienen en los eventos en vivo y otros están ausentes. En cualquiera de los casos, los jóvenes están sujetos, hasta cierto punto, a los permisos que otorgan los padres de familia. Por otra parte, los jóvenes también le dan importancia al público que los observa, ya que representa una motivación para que los practicantes demuestren sus interpretaciones musicales: coreografías, intercambio de palabras con el público, complacencias e interacciones son elementales para el significado que motiva a la banda.

Maffesoli (2004) llama sociabilidad a la forma lúdica de la socialización, en donde el deseo de estar juntos entrecruza los afectos con las acciones en las situaciones. Los jóvenes disfrutan sus vivencias siendo participantes de una banda de rock, bromean entre ellos, discuten sobre diversos temas, comparten gustos, reinventan ficciones, recuerdan anécdotas, agregan movimientos bailables, ensayan coreografías, se expresan y conviven. Sin embargo, no todo es actividad lúdica. Al participar en las bandas musicales los jóvenes se enfrentan con responsabilidades, decisiones de sus

padres, situaciones económicas, cuestiones escolares, compromisos y desintegraciones.

Compartir un compromiso mutuo significa aprender a sostener un compromiso con los demás, a partir de la responsabilidad. Mediante la participación y el involucramiento en las prácticas de la banda, los jóvenes desarrollan aprendizajes y construyen compromisos (Lave y Wenger,1991). Se comprometen con los demás miembros en una relación de práctica musical, a través de un motivo compartido: tocar en un escenario frente al público. Como artesanos, los jóvenes se esfuerzan por ensamblar producciones musicales de calidad, por el hecho de hacer bien un trabajo (Sennett,2009). Para lograrlo, realizan tareas en función de sostener un compromiso. Es ahí en donde los jóvenes identifican al compromiso como un aprendizaje: “aprendí a ser comprometido” (Eduardo).

Comprometerse con la banda es compartir intereses y motivaciones. Sin embargo, las aspiraciones no siempre son acogidas con la misma intensidad de motivación por todos los miembros. Es cierto que en la comunidad de práctica los miembros comparten un “compromiso mutuo” (Wenger,2001); sin embargo, las representaciones que los jóvenes le otorgan al compromiso son multidimensionales. Para algunos es vivir la experiencia de participación en una banda de rock; para otros, comprometerse con la banda representa un horizonte de ingresos económicos.

A partir de propósitos subjetivos, el compromiso en la relación de la banda se acerca a un enamoramiento de “amor confluyente” (Giddens,2004), es decir, los miembros negocian los acuerdos de la relación y dependerá de ellos aceptar o no los términos. Cuando los términos negociados no son compartidos por los integrantes del grupo se anuncia una posibilidad de disolución o bien, algún integrante se retira del grupo. Entre las bandas observadas en esta investigación, dos han sido más fugaces (Atómica e Insólitos) y una se ha sostenido por más de un año (Flotantes). En este sentido, la disolución o el sostenimiento de un grupo musical se incorpora a la experiencia de los participantes como una vivencia de aprendizaje a partir del compromiso en las relaciones. En la ruptura los integrantes reflexionan acerca de lo perdido y lo aprendido de la separación y quienes siguen juntos, van construyendo nuevos propósitos futuros. En cualquiera de los dos casos la experiencia de participar en una banda queda como una anécdota significativa de su etapa juvenil.

En las llamadas comunidades de práctica, según la definición de Wenger (2001), las bandas de rock comparten algunos elementos como la “motivación” (tocar en un escenario) “aprenden los unos de los otros” (en los ensayos) “construyen un compromiso mutuo” (tareas y responsabilidades), “practican un repertorio compartido” (musical), “comparten intereses” (culturales) y “aprenden participando” (Lave,1996). Otro rasgo importante de estas prácticas musicales, las bandas están influenciadas por otras esferas sociales que inciden en las prácticas de los participantes, tales como: el contexto cultural de la familia.

Los jóvenes comparten prácticas culturales con los adultos, sobre todo con los profesores de música y padres de familia. Dicho encuentro entre generaciones muestra consonancias y disonancias en la socialización. En consonancias, los jóvenes adoptan sistemas culturales de los familiares, tal como la influencia y el consumo musical, las creencias acerca de la música y las reproducciones de costumbres musicales familiares. Los hábitos de aprendizaje de los jóvenes se encuentran con el de los profesores. Es ahí en donde se da un intercambio cultural de gustos musicales y formas de aprender. En disonancias, los canales metodológicos de aprendizaje musical no siempre son sincrónicos, entre maestros y aprendices.

Los jóvenes siguen sujetos a los deseos de sus padres, dependen económicamente de ellos y toman en cuenta sus recomendaciones para planes futuros. Los adultos están presentes en el grupo, mediante el apoyo que les dan a sus hijos o viceversa, el desinterés. También la voz de los adultos está muy presente en las narrativas de los jóvenes, principalmente cuando expresan cuestiones de compromiso y seriedad. Con los profesores de música, los practicantes navegan en un vaivén entre las partituras y videotutoriales. Entre métodos y formas de hacer los practicantes se distancian —un poco— de los estándares lícitos de aprendizaje musical y experimentan por si mismos otras estrategias de autorregulación.

La subjetivación es la modificación de modelos sociales adultos y el desarrollo de nuevas normas a partir de la reflexión (Weiss,2015). Los jóvenes mediante las relaciones con sus coetáneos desarrollan nuevos gustos. Aprenden a relacionarse y a convivir con otras personalidades y cuando son conscientes de dichas acciones, construyen reflexiones basadas en sus vivencias. En la banda, desarrollan sus códigos de comunicación, expresan con libertad su sentir a partir de la música y de ser jóvenes en un espacio de pares; viven una emancipación espontanea de la sujeción social.

Ahora bien, durante esta investigación he intentado redirigir la perspectiva hacia un aprendizaje social, musical e integrador, más allá de una “una visión claustrofóbica de la cognición centrada en laboratorio y escuela” (Lave,1991, p.17), “el aprendizaje involucra a la persona como totalidad, en actividad y con el mundo” (Lave y Wenger,1991, p.6). Dicha totalidad hace un despliegue que involucra al cuerpo como una práctica de aprendizaje. A partir del “entrenamiento corporal” (Cházaro,2005) los jóvenes exploran las funciones sociotécnicas los artefactos culturales (digitales, electrónicos y musicales) para aprender música. Les otorgan significados y construyen relaciones humanas que resultan de ellos (Baudrillard, 1969).

Para aprender las canciones, los practicantes realizan ejercicios de escucha atenta de los sonidos (Gouk,2017), disciplinan su cuerpo (Foucault,2009) en el entrenamiento y construyen registros reflexivos de sus acciones (Giddens, 1995). En las prácticas musicales del grupo el cuerpo de los involucrados vive el sentimiento de disfrute, expresión escénica, compromiso y desintegración. Y a partir de vivencias reflexivas, el cuerpo es el integrador central de las prácticas, aprendizaje y subjetivación. En efecto, aprendizaje y la práctica son corporalidad. El aprendizaje musical, además de todas sus condiciones técnicas, implica un disciplinamiento que es corporal y también con los demás, para sostener compromisos. Y en el proceso de subjetivación, el cuerpo siente las emociones de las vivencias y también el sufrimiento de las experiencias dolorosas. En los procesos de aprendizaje es importante tomar a la persona integral y a los diversos sentidos corporales, en los cuales aprende.

Aportaciones

La observación de las bandas de rock integradas por jóvenes estudiantes me ha permitido dar cuenta de las prácticas de los participantes en contextos concretos. Los estudios acerca de jóvenes y música destacan en las miradas antropológicas (Urteaga,2000; Reguillo,2000). También en la línea de investigación “jóvenes y escuela” se ha demostrado que la música es un elemento vital en las prácticas de socialización y en las vivencias de los jóvenes de bachillerato (Weiss et al.,2018). En esta investigación entramos al terreno concreto de jóvenes que practican música y se afilian a una banda de rock.

Como punto de partida, las comunidades de práctica muestran que los jóvenes aprenden mediante las relaciones con sus pares, la participación y el involucramiento en

las actividades negociadas. Los jóvenes se afilian a los grupos musicales por sí mismos y de manera voluntaria. Tratan de cumplir con las actividades negociadas. En las bandas de rock los jóvenes aprenden a ser comprometidos, es decir, aprenden a sostener un compromiso con los demás.

En los ensayos musicales los participantes hacen un intercambio de prácticas culturales y un traslado de hábitos de aprendizaje musical. Frente a este panorama, las comunidades de práctica están atravesadas por diversas condiciones socioculturales y son heterogéneas entre sí y entre ellas. En el aprendizaje destaca la motivación por aprender lo que a los jóvenes les gusta y en la forma en cómo les gusta. Es ahí en donde interviene la utilidad que los practicantes emplean con los medios digitales, estos son incorporados como artefactos y otros instrumentos musicales del aprendizaje. A partir de este hallazgo descubrí que los usos de los medios digitales modifican la experiencia de aprendizaje en las prácticas musicales y entretienen nuevas relaciones. Entre ellas, hay una fuerte conexión entre el consumo y el aprendizaje de la música rock. En esta investigación lo digital estuvo centrado en lo musical, pero los resultados invitan a repensar las nuevas relaciones entre digital y pedagogía multidisciplinar. Pensar en los márgenes de los medios digitales y su involucramiento, cada vez más cercano, en las prácticas educativas y en las actividades propias del consumo cotidiano.

Reconocimiento de expertos y aprendices: Las observaciones de las prácticas de los participantes, dan cuenta a que los saberes son dinámicos entre ellos. Algunos jóvenes tienen experiencia en participar en grupos, mientras que otros la tienen en la ejecución de los instrumentos musicales, o bien, el empleo de los conocimientos musicales. Las comunidades de práctica permiten el reconocimiento de esas categorías, subrayando que cada comunidad tiene su particularidad y son heterogéneas entre ellas.

Otra cuestión interesante es dar cuenta de la utilidad de las teorías musicales o saberes en la práctica musical. Como se ha mencionado, los jóvenes que asistieron a cursos de música trasladan su conocimiento escolar y lo comparten con los demás. Pero también, quienes no pisaron una escuela de música construyen estrategias para representar sus descubrimientos en saberes. En este sentido las funciones de “escala mayor”, “modo frigio”, “armonía”, “tablatura” adquieren un sentido cuando son puestas en la práctica y con los demás. Los jóvenes también desarrollan aprendizajes en entornos externos a los ámbitos curriculares, en este caso, en las bandas de rock. El

aprendizaje es representado y a su vez puede ser observado a través de las prácticas y relaciones en determinados grupos.

Tanto los jóvenes como los profesores de música reconocen la importancia que tiene la práctica en el aprendizaje musical. Estos “registros reflexivos de las acciones” (Giddens, 1995) permiten que quienes practican música impliquen los sentidos de su cuerpo en el aprendizaje, movimientos, escucha de los sonidos, codificación del lenguaje musical, observación, sonidos corporales en la vocalización, digitación de los dedos y una conexión entre lo que conocen (mente) y como se emplea en la práctica (a través del cuerpo) en situaciones determinadas.

La cultura familiar es un elemento que incide fuertemente en el proceso de socialización de los jóvenes. Desde esta perspectiva la cultura es vista concepto amplio y disciplinario, ya que involucra una red de sistemas, prácticas y significados seleccionados, heredados o impuestos por los seres humanos (Geertz,2003; Sewell Jr., 2005; Rockwell,2018), está muy relacionada con los hábitos de los jóvenes, creencias y prácticas. Es por ello, los jóvenes socializan con sus pares y en trasladan prácticas culturales heredadas por la familia.

En la socialización intrageneracional los jóvenes hacen intercambios culturales con sus pares, pero en algún momento aparecen ciertas incompatibilidades entre lo que los contemporáneos aprueban y lo que la familia predica. En el proceso de subjetivación los jóvenes a partir de la reflexividad (Giddens, 1995) se van dando cuenta de que ciertas costumbres familiares son disonantes con sus intereses juveniles, los cuales se van desarrollando en su proceso de formación identitaria. Por ejemplo, la importancia que los jóvenes le otorgan a participar en las bandas de rock y la aprobación o desacuerdo de los familiares con las prácticas musicales de sus hijos(as).

Los jóvenes frecuentemente traen a sus familiares en sus testimonios, principalmente cuando hablan acerca de las influencias musicales o planes de vida futuros. En este sentido, la cultura familiar es un elemento indisociable en la socialización y también en la subjetivación juvenil. Otro aspecto importante es el capital económico de la familia. Participar en una banda también requiere de una inversión económica en traslados, instrumentos musicales, artefactos..., en donde la mayoría de los jóvenes dependen económicamente de sus padres. Algunos trabajan y adquieren sus

instrumentos musicales a raíz de sus ganancias (Raúl), no obstante, siguen dependiendo en gran parte de los familiares en la vivienda, alimentación, educación, etcétera.

Dimensiones abiertas, posibilidades nuevas de análisis

Los datos recolectados en esta investigación me permitieron describir las complejas relaciones que ocurren en tres grupos de jóvenes que practican música rock. Hay que destacar que analizando los datos identifiqué otros temas de estudio que podrían abrirse a discusión y deseo compartir. Una primera cuestión es la comunicación por WhatsApp entre los participantes, cuestión que di por sentada pero que visto más de cerca ofrece nuevas perspectivas para analizar. En este mismo tenor están las observaciones directas de las interacciones entre los usuarios y los videos de YouTube, entrevistas a los padres de familia, la revisión de datos históricos sobre el aprendizaje musical, otros grupos de práctica musical, relaciones de poder, relaciones de género.

Una de las principales vías de comunicación entre los participantes fueron los grupos de WhatsApp y los mensajes por la aplicación Messenger de Facebook. En los grupos de WhatsApp los participantes no solo negocian temas de la banda, también conviven, bromean, comparten memes, intercambian material de los ensayos (videos, fotos y audios) discuten, se conocen e interactúan virtualmente. Las tres bandas observadas se organizaron por el grupo de WhatsApp, el cual es otro espacio de interacción significativo para los involucrados. En Facebook e Instagram, las bandas se promocionan y suben sus actividades con frecuencia. Por alcances de la tesis, no incorporé la etnografía virtual de los grupos de WhatsApp y redes sociales. Sin duda alguna, hay muchos fenómenos que analizar en aquellos medios de comunicación.

En las conversaciones los jóvenes me explicaron detalladamente cómo utilizaron los videos de YouTube, para sacar las canciones. No obstante, no estuve presente en los momentos reales de sus interacciones con los videos. El foco de la investigación estuvo guiado por el aprendizaje con los demás cara a cara y el tema digital apareció como un descubrimiento durante las observaciones y el proceso de análisis. En este sentido, hacer registros de las interacciones de los jóvenes con los videos de YouTube, en tiempo real, abre las puertas a nuevas indagaciones para la línea de investigación.

Durante el trabajo de campo realicé una entrevista a un padre de familia que observaba la participación de su hijo en un concierto musical. Por fines metodológicos dicha entrevista no fue incluida en esta investigación. La socialización intergeneracional,

es un tema que fue tratado en este trabajo con los datos recaudados desde la perspectiva de los jóvenes y los profesores de música. Los testimonios de los padres de familia complementarían datos referentes al capital cultural familiar y aportarían al cuestionamiento de qué tanto de los adultos hay en los jóvenes y viceversa.

La actividad musical es una práctica que históricamente ha estado presente en la sociedad. En el capítulo uno presenté, a grosso modo, algunas características de la cultura del rock a partir de los años sesenta. Sin embargo, me encontré con temas más amplios que relacionan procesos de construcción sociohistórica de la categoría jóvenes y sus transformaciones, entre ellas, contracultura, culturas juveniles, modernidad, globalización, entre otras. Ante esto hacer una revisión histórica acerca de cómo la música ha acompañado a las prácticas culturales y políticas de la sociedad complementaría a futuras investigaciones.

Quedó pendiente la observación y descripción de otras agrupaciones musicales como orquestas sinfónicas, agrupaciones regionales, música electrónica, entre otros. Es un amplio universo que ampliaría nuevas comprensiones desde una perspectiva de la identidad y cultura musical. Además, ¿por qué predominan en la escena musical agrupaciones masculinas? Siguiendo a Nespor (1994), en las comunidades inevitablemente hay relaciones de poder. A pesar de los acuerdos, el poder influye entre los involucrados. El presente trabajo demuestra que el conocimiento musical implica relaciones de poder, pues la persona que cuenta con ideas teóricas y prácticas en términos académicos puede reunir a los demás con el propósito de enseñar a componer sus propias canciones; en el aprendizaje, ¿qué aprenden los jóvenes al participar en las relaciones de poder?

Las mujeres y la música: en la banda Atómica participaron dos mujeres. En la entrevista grupal, las participaciones de las mujeres fueron opacadas por las intervenciones de los hombres, de igual manera, en los eventos públicos, los hombres tenían mayor relevancia y protagonismo musical que el de las mujeres; por ejemplo, si Vanina era una de las voces principales y tocaba el saxofón, ¿en dónde quedó su parte protagónica en el escenario? A partir de estos hechos, la investigación abre otros planteamientos relacionados con la participación de las mujeres en el escenario musical, en la cual predominancia la imagen masculina.

Referencias

- Agustín, J. (2017). *La contracultura en México*. Ciudad de México: Debolsillo.
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Ávalos, J. (2007). *La vida juvenil en el bachillerato. Una mirada etnográfica (Tesis de maestría)*. México: Cinvestav. DIE.
- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. (F. González, Trad.) Ciudad de México: Siglo XXI.
- Baudrillard, J. (2009). *La sociedad del consumo*. (A. Bixio, Trad.) Madrid: Siglo XXI.
- Berger, P., y Luckmann, T. (2003). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires : Amorrortu editores .
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción*. Ciudad de México: Taurus.
- Brennan, J. A. (2001). *Cómo acercarse a la música*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Briggs, C. L. (1986). *Learning how to ask*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Canclini, N. (2003). Noticias recientes sobre la hibridación. *Revista Transcultural de Música*(7), 0. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200702>
- Casillas, M., Colorado, A., Molina, A., y Ortega, J. C. (2014). Las preferencias musicales de los estudiantes de la Universidad Veracruzana. *Sociológica*(81), 199-225. <https://www.uv.mx/personal/mcasillas/files/2015/12/Preferencias-musicales.pdf>
- Chastagner, C. (2012). *De la cultura rock*. Argentina : Paidós.
- Cházaro, L. (2005). "El fatal secreto" los fórceps médicos y las pelvis mexicanas, siglo XIX. En L. Cházaro, y R. Estrada, *En el umbral de los cuerpos* (págs. 145-168). Michiacán y Puebla: El Colegio de Michoacan - Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Cházaro, L., y Gorbach, F. (2015). ¿Circuación de conocimientos? una crítica al difusionismo , una vuelta a la hisotria local. En S. Didou, y P. Renaud, *Circulación internacional de los conocimientos* (págs. 315-333). UNESCO-IESALC.
- Chirinos, N. (2009). Características generacionales y los valores. Su impacto en lo laboral. *Observatorio Laborar Revista Venezonala*, 2(4), 133-153. <https://www.redalyc.org/pdf/2190/219016846007.pdf>
- Cole, M. (1999). *Psicología cultural* (2nd ed.). Madrid: Editores Morata, S.L.

- Coleman, J. S. (1961). La sociedad adolescente. En J. A. Pérez, M. Valdéz, y M. H. Suárez, *Teorías sobre la juventud* (págs. 109-167). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Criado, M. (2009). Habitus. En R. Reyes (dir.), *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales* (Vol. 2, págs. 1427-1439). Madrid: Plaza y Valdéz.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano 1 artes de hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia -Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Dussel, I., y Trujillo, B. F. (2018). ¿Nuevas formas de enseñar y aprender? las posibilidades en conflicto de las tecnologías digitales de la escuela. *Perfiles educativos*, 40(especial), 142-178.
http://www.perfileseducativos.unam.mx/iisue_pe/index.php/perfiles/article/view/59182/52073
- El Universal (21 de enero de 2019). Evolución del consumo de música via streaming en México. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.mx/techbit/evolucion-del-consumo-de-musica-streaming-en-mexico>
- Foucault, M. (2008). Tecnologías del yo. En M. Foucault, *Tecnologías del yo* (págs. 45-86). Buenos Aires: Paidós.
- Foucault, M. (2009). *Vigilar y castigar* (2 nd ed.). Ciudad de México: Siglo XXI.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Giddens, A. (1995). *La constitución de la sociedad*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Giddens, A. (1997). *Modernidad e identidad del yo*. Barcelona: Ediciones Península .
- Giddens, A. (2004). *La transformación de la intimidad*. Madrid: Catedra.
- Goffman, E. (1989). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Gouk, P. (2017). Vibrations cosmiques. *Terrain*(68), 26-45.
<http://journals.openedition.org/terrain/16279>
- Grijalva, O. (2006). *Las apariencias como fuente de indentificaciones en la contrucción de las identidades juveniles y en la formación de grupos pares (Tesis de doctorado)*. México: Cinvestav, DIE.
- Guerra, M. I., y Guerrero, M. E. (2012). ¿Para qué ir a la escuela? Los significados que los jóvenes atrlbuyen a los estudios de bachillerato. En E. Weiss, *Jóvenes y bachillerato* (págs. 33-62). Ciudad de México: ANUIES.
- Guerrero, I., y Judith, K. (2010). La inserción de la tecnología en el aula: estabilidad y procesos instituyentes en la práctica docente. *Revista Brasileira de Educação*, 15(44), 213-229. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=275/27518764002>
- Guzmán , C., y Saucedo, C. (2015). Experiencias, vivencias y sentidos en torno a la escuela y a los estudios: Abordajes desde las perspectivas de alumnos y

- estudiantes. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 20(67), 1019-1054.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=140/14042022002>
- Heath, J., y Potter, A. (2004). *Rebelarse vende*. (G. Bustelo, Trad.) Madrid: Taurus.
- Hernández, J. (2006). Construir una identidad. Vida juvenil y estudio en el CCH Sur. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 11 (29), 459-481.
<https://www.redalyc.org/pdf/140/14002907.pdf>
- Hernández, J. (2007). *La formación de la identidad en el bachillerato: reflexividad y marcos morales (Tesis de doctorado)*. México: Cinvestav, DIE.
- Hernández, J., y I. Pérez, C. (2019). *Las concepciones del aprendizaje, enseñanza y contexto en la psicología educativa*. Ciudad de México: Universidad Pedagógica Nacional.
- Holland, D., Lachicotte Jr., W., Skinner, D., y Cain, C. (1998). *Identity and Agency in Cultural Worlds*. London: Harvard University Press.
- IFPI. (2019). *Music listening 2019*. 9 de septiembre de 2020.
<https://www.ifpi.org/resources/>
- Jáuregui, J. (2015). Streaming musical en Spotify: ubicuidad entre géneros y estados de ánimo. *Inmediaciones de la Comunicación*, 10(10), 76-90.
https://www.researchgate.net/publication/317253725_Streaming_musical_en_Spotify_ubicuidad_entre_generos_y_estados_de_animo
- Lave, J. (1991). *La cognición en la práctica* (1 ed.). Cambridge University Press: Barcelona.
- Lave, J. (1996). Teaching, as learning, as practice. *Mind, Culture and Activity*, 3(3), 149-164.
- Lave, J., y Wenger, E. (1991). *Situated learning; Legitimate Peripheral Participation*. (R. Ortega Ramírez, Trad.) Cambridge University Press.
- Leonardi, M. (2010). Digital materiality? How artifacts without, matter, matter. *firsts monday*, 15(6-7).
<https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/download/3036/2567>
- López Cabello, A. S. (2013). La música punk como un espacio identitario y de formación de jóvenes de México. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 11(1), 185-197.
<http://www.scielo.org.co/pdf/rlcs/v11n1/v11n1a13.pdf>
- Maffesoli, M. (2004). *El tiempo de las tribus*. México ,D.F.: Grupo editorial siglo XXI.
- Marks, L. V. (2001). *Sexual Chemistry. A History Of The Contraceptive Pill*. Yale University Press.
- Márquez, R. (2017). La "YouTubificación" de la música. *Revista TELOS*, 1-14.
<https://telos.fundaciontelefonica.com>

- Marshesi, A., y Martín, E. (1998). La calidad de la enseñanza. En A. Marshesi, y E. Martín, *Calidad de la enseñanza en tiempos de cambio* (págs. 21-47). Madrid: Alianza.
- Martuccelli, D. (2000). *Cambio de rumbo la sociedad a escala del rumbo*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Mattos, F. A. (2000). Retrospectiva histórica del proceso de globalización financiera. *Investigación económica*, 55(233), 113-147.
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0185-16672000000300113&lng=es&nrm=iso&tlng=es
- Morduchowicz, R. (2004). *El capital cultural de los jóvenes*. Barcelona: Fondo de Cultura Económica de España.
- Nespor, J. (1994). *Conocimiento en movimiento : espacio tiempo y curriculum en estudiantes de física y administración*. (M. González, Trad.) Washington: The Falmer Press.
- Parsons, T. (1942). La edad y el sexo en la estructura de Estados Unidos. En J. A. Pérez, M. Valdez, y M. H. Suárez, *Teorías sobre la juventud. Las miradas de los clásicos* (págs. 47-60). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pedrero, L. M., Barrios, A., y Medina, V. (2019). Adolescentes, smartphones y consumo de audio digital en la era de Spotify. *Revista Científica de Educomunicación*, 27(60), 103-112. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6975537>
- Pérez Rufi, J. P. (2012). Las actualidades en YouTube: claves de los videos más vistos durante un mes. *Global Media Journal México*, 9(17), 44-62.
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=68723565004>
- Pérez, J. A. (2008). *Teorías sobre la juventud*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Reguillo, R. (2000). Las culturas juveniles: un campo de estudio. Breve agenda para la discusión. En G. Medina, *Aproximaciones a la diversidad juvenil* (págs. 19-43). Ciudad de México: El Colegio de México.
- Reguillo, R. (2012). Navegaciones errantes. De músicas, jóvenes y redes: de Facebook a Youtube y viceversa. *Comunicación y Sociedad*(18), 135-171.
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-252X2012000200007&lng=es&tlng=es.
- Repollés, J. (1977). *Gigantes de la música*. Barcelona: Bruquera Mexicana De Ediciones, S.A.
- Rockwell, E. (2009). *La experiencia etnográfica. Historia y cultura en los procesos educativos*. Buenos Aires: Paidós.

- Rockwell, E. (2018). Temporalidad y cotidianeidad en las culturas escolares. *Cuadernos de Antropología Social*(47), 21-32.
doi:<https://doi.org/10.34096/cas.i47.4945>
- Rozzak, T. (1981). *El nacimiento de una contracultura*. Barcelona: Kairós.
- Salaberria, R. (2010). Autodidactas en bibliotecas. *En primera persona*(177), 51-53.
https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/119722/EB22_N177_P51-53.pdf?sequence=1
- Secretaría de Educación Pública (2017). *Planes de estudio de referencia del componenete básico del marco curricular común de la educación media superior*. Ciudad de México: SEP.
- Sennett, R. (2009). El taller de Stradivarius. En R. Sennett, *El artesano* (págs. 52-56). Barcelona: Anagrama.
- Sewell, J. (2005). *The concepts of culture*. (M. E. González, Trad.) Chicago; London: University of Chicago Press.
- Sigal, R. (2014). *Estrategias compositivas en la música electroacústica*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Snickars, P., & Vounderau, P. (2009). *The YouTube Reader*. Lithuania: Mediehistoriskt.
- Straw, W. (2001). Elvis Presley, The Beatles, Bob Dylan, Jimi Hendrix, The Rolling Stones, James Brown, Marvin Gaye. En S. Frith, W. Straw, y J. Street, *The Cambridge Companion to Pop and Rock* (págs. 74-89). Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo: Cambridge University Press.
- Taylor, S. J., y Bogdan, R. (1992). *Introducción a los metodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Urbanos, S. (2007). *Sonidos Urbanos*. Ciudad de México: Sonidos Urbanos.
- Urteaga, M. (2000). Identidad, cultura y afectividad en los jóvenes punks mexicanos. En G. Medina, *Aproximaciones a la diversidad juvenil* (págs. 203-247). Ciudad de México: El Colegio de México.
- Valle, I. I. (2009). *Mundos figurados de graffiteros en Tepepan y aprendizajes en su comunidad de práctica(Tesis de maestría)*. México: Cinvestav, DIE.
- Vigotski, L. S. (2009). *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Barcelona: Crítica.
- Weiss, E. (2009). Jóvenes y bachillerato en México: el proceso de subjetivación, el encuentro con los otros y la reflexividad. *Propuesta educativa*(32), 83-95.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=4030/403041704011>
- Weiss, E. (2015). Más allá de la socialización y de la sociabilidad: jóvenes y bachillerato en México. *Educ. Pesqui., São Paulo, 41(especial)*, 1257-1272.
doi:<http://dx.doi.org/10.1590/S1517-9702201508144889>

- Weiss, E. (2017). Hermenéutica y descripción densa versus teoría fundamentada. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 22(73), 637-654. Obtenido de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=140/14050493013>
- Weiss, E. (2018). *Investigaciones Educativas*. Ciudad de México: Bonilla Artigas.
- Weiss, E., y Vega, A. B. (2014). Las conversaciones de jóvenes estudiantes en el transporte público. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 455-481.
- Weiss, E., Guerra, M. I., Guerrero, M. E., Hernández, J., Grijalba, O., y Ávalos, J. (2018). Jóvenes y bachillerato en México: el proceso de subjetivación, el encuentro con los otros y la reflexividad. En E. Weiss, *Investigaciones Educativas* (págs. 235-259). Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores.
- Wenger, E. (2001). *Comunidades de práctica*. Barcelona: Paidós.
- Wikström, P. (2013). La industria musical en una era de distribución digital. En *C@mbio: 19 ensayos clave acerca de cómo Internet está cambiando nuestras vidas*. Madrid: BBVA.
- Woods, P. (1986). *La escuela por dentro. La etnografía de la investigación educativa*. Madrid: Temas de educación Paidós.
- Zolov, E. (1999). *Refried Elvis. The Rise of Mexican Counterculture*. London: University of California Press.