UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE TLAXCALA
Facultad de Trabajo Social, Sociología y Psicología
DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES

TESIS

Músicos, Aprendizaje e Identidad en Escenas musicales urbanas del estado de Tlaxcala en 2021

Que para obtener el grado de

Doctor en Ciencias Sociales

Presenta:
Jorge Salvador Rubio Nieto

Directora de tesis:
Dra. María del Rocío Lucero Muñoz

Tlaxcala, Tlax. Enero 2023

La presente tesis titulada: **“Músicos, aprendizaje e identidad en escenas urbanas musicales del estado de Tlaxcala en 2021”** realizada por Jorge Salvador Rubio Nieto ha sido aprobada como requisito parcial para obtener el grado de:

Doctor en Ciencias Sociales

Bajo la supervisión del siguiente comité tutorial:

Directora: Dra. María del Rocío Lucero Muñoz. _____.

Revisora: Dra. Violeta Alejandra Chávez Bautista. _____.

Revisor: Dr. Mario Alfredo Hernández Sánchez. _____.

Revisor: Dr. Moisés Mecalco López. _____.

Revisora: Dra. Edith Salazar de Gante. _____.

Revisora: Dra. María de Lourdes Sánchez Gómez. _____.

:

I AM HE THAT ACHES WITH LOVE.

I am he that aches with amorous love;
Does the earth gravitate? Does not all matter,
aching, attract all matter?
So the Body of me, to all I meet, or know.

Walt Whitman.

A mi esposo, Horacio, quien me sabe completo y decide quedarse a mi lado.

Agradezco:

…en primera instancia, de todo corazón a mi directora de Tesis: Dra. María del Rocío Lucero Muñoz por todo el tiempo y esfuerzo dedicado, y todo su saber compartido en aras de hacerme un mejor estudiante.

…a mis lectores de tesis por todo su apoyo y correcciones: Dra. Violeta, Dra. Lourdes, Dra. Edith, Dr. Mario y Dr. Moisés.

…a la Dra. Edith Salazar de Gante por todo su apoyo durante todo el Doctorado.

…a la Ingeniera Erika por estar al pendiente de todos los trámites administrativos.

…a la Dra. Lourdes Sánchez por su sabia guía cuando lo solicité.

…al Dr. José Luis Cisneros por su amistosa enseñanza de tanta valía.

…a la Universidad Autónoma de Tlaxcala en su Doctorado en Ciencias Sociales, por recibir a un estudiante de raíces tan sui generis.

…a Delfino, Ricardo, Aldo, Prania, Magistral M.C. y Julio, gracias por permitirme entrar a su mundo con tanta generosidad, y muchas gracias por enseñarme tanta música y tanta filosofía de vida, soy su fan.

…a Miguel por su generosidad y su espacio “El Jardín”.

Mil gracias por la oportunidad de seguir aprendiendo a ver el mundo con humildad.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 1

CAPÍTULO I: METODOLOGÍA 12

1.1 METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN DESDE EL INTERACCIONISMO SIMBÓLICO 12

1.1.1 ACERCA DEL MÉTODO EN GENERAL 13

1.1.2 FACTORES DE FACTIBILIDAD DE UNA INVESTIGACIÓN EN CIENCIAS SOCIALES. 16

1.1.3 CONFORMACIÓN DEL ESTADO DEL ARTE 20

1.1.4 BÚSQUEDA DE HORIZONTES DESDE LA PRECOMPRENSIÓN 21

1.1.5 DETERMINACIÓN DE LOS DATOS DE INTERÉS 23

1.1.6 CREACIÓN DE CATEGORIAS Y RELACIÓN ENTRE LOS DATOS 24

1.2 MÉTODOS, TÉCNICAS E INSTRUMENTOS 27

1.2.1 MÉTODOS 27

1.2.2 TÉCNICAS 28

1.2.3 INSTRUMENTOS 30

1.2.4 APLICACIÓN DEL INSTRUMENTO 31

1.2.5 ACERCA DEL ANÁLISIS DE RESULTADOS 32

1.2.6 ELECCIÓN DE LOS PARTICIPANTES 33

CAPÍTULO II: ESTADO DEL ARTE 36

CAPÍTULO III: MARCO TEÓRICO 49

3.1. TEORÍA DEL INTERACCIONISMO SIMBÓLICO DE HERBERT BLUMER 50

3.1.1. LA NATURALEZA DEL INTERACCIONISMO SIMBÓLICO 51

3.1.2. NATURALEZA DE LA SOCIEDAD HUMANA O VIDA GRUPAL HUMANA. 53

3.1.3. NATURALEZA DE LA INTERACCIÓN SOCIAL. 54

3.1.4. NATURALEZA DE LOS OBJETOS. 56

3.1.5. EL SER HUMANO COMO UN ORGANISMO ACTUANTE 57

3.1.6. NATURALEZA DE LA ACCIÓN HUMANA 58

3.1.7. INTERRELACIÓN DE ACCIÓN 58

3.1.8. LA SOCIEDAD COMO INTERACCIÓN SIMBÓLICA. 60

3.2. BREVE REFLEXIÓN ACERCA DEL INTERACCIONISMO SIMBÓLICO EN LAS ESCENAS MUSICALES URBANAS. 63

3.3. TEORÍA DE LA IDENTIDAD SOCIAL DE RICHARD JENKINS (2008) 66

3.3.1. LA IDENTIDAD IMPORTA 66
3.3.2. SIMILITUD Y DIFERENCIA 67
3.3.3. ENTENDIENDO LA IDENTIFICACIÓN 68
3.3.4. INDIVIDUALIDAD Y MENTE 70
3.3.5. IMAGEN PROPIA E IMAGEN PÚBLICA. 71
3.3.6. GRUPOS Y CATEGORÍAS 73
3.3.7. SIMBOLIZANDO LA PERTENENCIA 75
3.3.8. INSTITUCIONALIZANDO LA IDENTIFICACIÓN 77
3.3.9. IDENTIDAD Y MODERNIDAD REVISITADAS. 79
3.4. TEORÍA DEL APRENDIZAJE SOCIAL DE ALBERT BANDURA 80
3.4.1. APRENDIZAJE POR EXPERIENCIA DIRECTA 81
3.4.2. APRENDIZAJE A TRAVÉS DE MODELOS. 83
3.4.3. APRENDIZAJE SOCIAL COMO UN PROCESO DE INFLUENCIA RECÍPROCO 86
CAPÍTULO IV: ANÁLISIS DEL CONTEXTO EN EL CAMPO. 88
4.1. DEL CONCEPTO TEÓRICO A LA ESCENA MUSICAL PRACTICADA EN TLAXCALA 89
4.2. UN TOQUÍN DE METAL EN “EL JARDÍN” 93
4.3. LA ESCENA MUSICAL URBANA PRACTICADA 98
4.4. EL PAPEL DE LA INDUSTRIA MUSICAL EN LAS ESCENAS MUSICALES URBANAS EN EL ESTADO DE TLAXCALA 98
4.5. LO “MAINSTREAM” EN LA INDUSTRIA MUSICAL EN MÉXICO 103
CAPÍTULO V: DISCUSIÓN DE RESULTADOS. 113
5.1. POSICIONES DIVERSAS FRENTE A LA HEGEMONÍA IDEOLÓGICA. 113
5.2. LA CATEGORIZACIÓN DE LAS ESCENAS MUSICALES URBANAS DESDE EL ESTADO 116
5.3. LOS CONTEXTOS DE APRENDIZAJE Y LOS MÚSICOS EN ESCENAS MUSICALES URBANAS DEL ESTADO DE TLAXCALA. 123
5.4. APRENDIENDO INTERPRETACIÓN MUSICAL. 130
5.5. SER MÚSICO COMO UN DESTINO 138
5.6. MÚSICOS VERDADEROS 141
CAPÍTULO VI CONCLUSIONES 149
6.1. EL APRENDIZAJE COMO INTERIORIZACIÓN DE SÍMBOLOS. 149
6.2. LOS CONTEXTOS DE APRENDIZAJE COMO DETERMINANTES DE LA INTERIORIZACIÓN DE SÍMBOLOS. 150

6.3. MECANISMOS DE APRENDIZAJE 152
6.4. NARRATIVA IDENTITARIA 153
6.5. POSIBLES APLICACIONES DE LOS RESULTADOS Y VETAS DE INVESTIGACIÓN FUTURAS. 158
6.5.1. DERECHOS CULTURALES Y POLÍTICAS PÚBLICAS. 158
6.5.2. POSIBLES DIRECCIONES DE INVESTIGACIÓN EN LA NARRATIVA IDENTITARIA DE MÚSICOS. 161
REFERENCIAS 163

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Julio Garrido 11
Ilustración 2: Factores de factibilidad de una investigación en Ciencias Sociales (Elaboración propia) 20
Ilustración 3:Elaboración de categorías desde la precomprensión (Elaboración propia) 25
Ilustración 4:Preguntas de investigación por categorías (Elaboración propia) 30
Ilustración 5: Perros de Guerra, Prania Esponda y MC Magistral 35
Ilustración 6: SOOLAR, Ricardo Díaz y Aldo de la Rosa 88
Ilustración 7: Septicem, Delfino Grande 112
Ilustración 8 161

RESUMEN:

La presente investigación tuvo como objetivo encontrar un punto de incidencia entre la construcción de identidad y el aprendizaje en distintos contextos en los músicos en Escenas musicales urbanas del estado de Tlaxcala. Siguiendo un método cualitativo de entrevistas a profundidad con seis participantes, se encontró que ciertos aprendizajes en ciertos contextos delimitan a la identidad en una narrativa personal, y que esta se encuentra sujeta en un imaginario colectivo construido por la interacción social. Este imaginario social, como lo sostiene la teoría, se puede verificar en la narración individual que desvela el entramado de interacciones a las que los sujetos se comprometen. Asimismo, se sostiene que el aprendizaje es un fenómeno inevitable en la vida humana y que se lleva a cabo, muchas veces, sin percibirse como tal. Estos, entre otros hallazgos, forma parte de los resultados de esta investigación de tres campos interrelacionados intrínsecamente, y que prospectan territorios de investigación diversos y fértiles.

Palabras clave: Identidad, contexto de aprendizaje, escenas musicales urbanas, interaccionismo simbólico, aprendizaje social.

INTRODUCCIÓN

La música es una de las artes humanas que se puede encontrar presente en casi todo momento en nuestras vidas; esto parece hacernos olvidar por momentos que para que la música exista necesita de personas que puedan crearla. La música ha acompañado a la especie humana a lo largo de su existencia en este planeta y a pesar de ello, aún no hemos sido capaces de rastrear en qué punto de la historia de la humanidad la música comienza a crearse; algunos, incluso, han insinuado que la música fue previa al lenguaje (Mithen, 2005).

La creación musical tiene una serie de variantes muy amplia en nuestra sociedad contemporánea occidental. Se pueden distinguir desde aquellas que se consumen a través de superestrellas mediáticas, las creaciones que entendemos como pertenecientes a la música clásica, las piezas que pertenecen al folclor de cada comunidad e incluso, las canciones de cuna que las madres cantan en la intimidad con sus pequeños. Entre esas variantes se encuentra el ejercicio musical de los músicos entrevistados para esta investigación: la música de las escenas urbanas. Algunos de estos músicos buscan o han buscado hacer música en más de una de las variantes de creación musical a las que social y arbitrariamente asignamos un cierto territorio. Sin embargo, esta investigación se centra en el ámbito de la escena musical urbana en el estado de Tlaxcala.

Esta tesis presenta un trabajo de investigación exploratorio que establece una relación entre contextos de aprendizajes, aprendizajes e identidad, en los músicos de las Escenas musicales urbanas del estado de Tlaxcala en 2021. Todo esto, sintetizado a través del análisis de los relatos autobiográficos de los participantes a lo largo de su práctica musical.

Se utilizó una aproximación etnográfica de observación participante para comprender, de manera general, tres cosas: la posición desde la que los sujetos entrevistados

perciben su mundo de aprendizajes, la relación que guardan con éste y, por último, cómo se sitúan en él. Como sustento teórico, se tomaron las siguientes proposiciones científicas: la perspectiva ofrecida por el Interaccionismo simbólico de Herbert Blumer (1969), la teoría de la Identidad Social de Richard Jenkins (2008) (2008) y la teoría del Aprendizaje Social de Albert Bandura (1971). Dichas teorías fueron elegidas debido a que mantienen una posición interpretativa de la realidad, lo cual concuerda con el enfoque hermenéutico aplicado al análisis de los relatos de los participantes.

Los seres humanos nacemos inmersos en una realidad con la cual nos relacionamos de distinta manera conforme nuestra vida sucede en el cauce del tiempo. En este proceso de relación con la realidad es que la conciencia de ser quienes somos toma forma, y esta relación es múltiple; es decir, nos relacionamos no únicamente de distintas formas con la realidad, sino también en distintos niveles y sentidos (Sánchez Vázquez, 2007). “¿Qué es el hombre?”, se ha preguntado Kant al tratar de dar forma a la consciencia de la humanidad; y así como él muchos otros pensadores, entre ellos artistas y sociólogos, se han dado a la tarea de darle respuesta a esta pregunta desde sus posiciones. En el caso de la sociología, el concepto de identidad resulta clave en este menester, como se propone en este trabajo.

Por ello se argumenta desde esta perspectiva que, tratar de entender quiénes somos implica tomar en cuenta todo aquello que se configura en la esfera de lo que conocemos como humanidad: lo biológico y lo cultural. Entre ese “todo” se encuentran las artes, y para efectos de esta investigación, la creación musical. El hombre ha inventado algo tan parecido a los cantos de los pájaros, pero a la vez tan distinto que, este invento se ha transformado en otro de los múltiples universos que habita y en los que sólo la humanidad se reconoce a sí misma. Este hábitat humano es un hábitat simbólico por excelencia y como todo lo simbólico, para ser habitado, necesita ser transmitido a través de un proceso que llamamos educativo.

Esta investigación se centró en averiguar el papel que juegan estos dos quehaceres (música y educación) en la conformación identitaria de los seres humanos en un

contexto de aprendizaje determinado (escena urbana). Para tal fin, se realizó un estudio sobre una muy pequeña porción de músicos participantes en las escenas musicales urbanas del estado de Tlaxcala en 2021. En primera instancia, se desarrollan los conceptos principales que sirven de anclaje al problema de investigación planteado; después, se sitúan estos conceptos en el universo a estudiar, comenzando así formalmente el momento de la investigación propuesta. Estos conceptos se delimitaron a: identidad social, escenas musicales urbanas, educación musical y contexto educativo.

Con respecto a la educación musical, es importante señalar que este trabajo se enfocó en la búsqueda de procesos reconocibles como educativos, y no en la educación musical como un proceso de desarrollo de destrezas que vuelven más “eficaces” las prácticas de ejecución musical. Asimismo, se coincide con el siguiente enfoque desde la etnomusicología:

> “… la etnomusicología reta la noción de la música como un lenguaje universal – un concepto existente por largo tiempo en la educación musical – reconociendo la música, más bien como una práctica universal en la cual los estudios individuales de caso tienen su propio lenguaje. Esta distinción crucial presenta posibilidades en educación (muchas veces omitidas) para cada comunidad de aprendizaje reconociendo que ellos pueden crear también su propia música, y pueden aplicar sus capacidades y adquirir nuevas habilidades explorando las prácticas musicales de otros.” (Harrop-Allin, 2005, pág. 116)

Este trabajo tiene una aproximación similar al tratar de buscar los significados que estos procesos de aprendizaje en distintos contextos tienen para los músicos locales participantes.

La sociedad occidental ha creado un sistema educativo de largo alcance al cual todos los seres humanos, en teoría, pueden acceder para poder insertarse en la cadena productiva de esta misma; el hecho de haber creado un sistema educativo como el que se conoce la actualidad implica que dicha sociedad ha considerado tal sistema como el mejor posible hasta el momento. En este trabajo se sostiene que los contenidos de las enseñanzas no son los únicos elementos que trastocan la formación

de las personas como tales; los modos de transmisión de la Cultura también han tenido un efecto en nuestra sociedad:

> "Escuela significa, respecto a la situación educativa antigua en la *familia* campesina o en el taller artesanal, dos hechos nuevos (igualmente negativos): la separación en masa de los adolescentes respecto a los adultos, y la separación en masa de los adolescentes respecto al trabajo. En el mundo moderno el adulto de todas las clases sociales vive y trabaja separado de sus adolescentes; y su trabajo ha perdido el carácter originario de inmediata y directa producción de los medios de subsistencia, o sea de producción de la vida. El adolescente ve y conoce al adulto solamente en su vida de ocio improductivo; no crece con él participando, según su propia medida, de su trabajo, como sucedía en el gran proceso educativo espontáneo en las sociedades campesinas y artesanales durante milenios." (Manacorda, 2005, pág. 547)

En nuestra sociedad occidental, y específicamente en México, la educación musical impartida desde el Estado no ha escapado a este proceso de selección de maneras de trasmitir los conocimientos musicales para llegar a fines establecidos por éste:

> "…sin duda a partir del siglo XX ha existido una preocupación en México por estimular la cultura y las artes, aunque éstas siempre han partido desde una perspectiva nacionalista, unilateral y sesgada, bajo los ideales de progreso de la sociedad, herencia del pensamiento modernista." (Fuentes Vieyra, 2021, pág. 34)

Este sistema educativo reproduce la estratificación y desigualdad sociales, cuyo impacto trastoca toda la vida cotidiana de las personas, influyendo incluso en el gusto y en la valoración de los ejercicios artísticos de la sociedad, tal como lo ha sostenido Bourdieu a lo largo de diversas investigaciones (Bordieu, 2001, 2010). Por ejemplo, con referencia a las formas de hacer música, en el contexto local se declara de manera coloquial una diferencia entre los músicos que "saben leer nota" y los "líricos"; los primeros se asocian con el acceso a un sistema de educación musical formal mientras que los segundos no, por lo que generalmente se asume que los primeros son mejores músicos que los segundos. Tales aseveraciones forman parte de un conglomerado ideológico existente en la sociedad y en el mundo de la música. Esta ideología coopera con sostener prácticas de invisibilización y marginación que se llevan a cabo tanto desde el Estado como desde la industria musical ""mainstream""; es por ello por lo que

en esta investigación se propone que el reconocimiento de los quehaceres musicales marginales y sus formas de aprendizaje será de gran valía para hacer visibles y válidas otras formas de construirnos como seres humanos, de hacer música y de transmitir conocimientos.

La invisibilización o infravaloración que se hace de la creación musical que existe fuera de una tradición académica o formal de aprendizaje, es algo que incluso se encuentra en una parte de la literatura científica (Young, 2016). Aun en el muy importante trabajo de Lucy Green (2019) tales conocimientos o habilidades encuentran valor en cuanto que son asimilados o posibles de ser asimilados por el sistema formal de Educación. El problema es que este sistema educativo tiende a promover una hegemonía cultural:

> "Los programas de enseñanza musical en las escuelas públicas están diseñados para sugerir que la música occidental es superior. Por lo tanto, muchos estudiantes son adiestrados como si la música occidental fuese la única forma de música en el mundo." (Recob, 2019, pág. 87)

Esta posición ideológica que apela a la hegemonía como proceso de integración social ha sido históricamente importante en la cultura de occidente. En el caso del Estado mexicano y específicamente, del sistema educativo, encuentra sus raíces en el proyecto de José Vasconcelos (Arreola Martínez, 2009). Tal postura tiene un costo social alto que obliga a los individuos a dejar de reconocer sus propias capacidades humanas: "…el individuo deja de ser el mismo; adopta por completo el tipo de personalidad que le proporcionan las pautas culturales, y por lo tanto se transforma en un ser exactamente igual a todo el mundo y tal y como los demás esperan que él sea." (Fromm, 1947); además en el sentido estrictamente musical, tiene un costo que Ted Gioia (2019) observa en el análisis de libros de texto para aprender blues: "…las personas que escriben estos libros de texto a menudo parecen no estar conscientes de cuanto este proceso de asimilación distorsiona las mismas tradiciones que tratan de propagar." (Gioia, 2019, pág. 50).

La presente investigación se adscribe, por tanto, a la postura de la imposibilidad de seguir negando la diversidad cultural como regla en la humanidad tanto a nivel global

como local. Se plantea una valoración más justa de los aprendizajes musicales fuera de los contextos formales académicos para que la educación y práctica musical se enriquezcan de manera técnica y ética. Todo esto con el fin de contrarrestar posturas enraizadas en inequidad que se traducen en pérdidas irreparables de riqueza cultural y, por tanto, identitaria.

Con los resultados obtenidos en esta indagación será posible ahondar en futuras investigaciones en el fenómeno planteado, y a su vez, en la incidencia de políticas públicas en cuanto a gestión cultural en nuestro entorno. Estas posibilidades serían parte de un trabajo interdisciplinario en el que incluso puede existir una incidencia en el ámbito de los Derechos Culturales.

En cuanto al campo educativo dentro de esta investigación, se plantea a la Educación como un proceso que se divide arbitrariamente en dos partes: enseñanza y aprendizaje. En la realidad social, es imposible pensar de manera aislada a cualquiera de estos elementos; sin embargo, nos centraremos en el concepto de aprendizaje como:

> "La adquisición de conocimientos, actitudes, valores o competencias por parte de una persona, y la generación de cambios en sus niveles de comprensión y comportamiento a través de la experiencia, la práctica, el estudio o la instrucción." (UNESCO, 2011)

Y para los fines de este trabajo, se considera que "La adquisición […] por parte de una persona…" equivale a la agencia que el individuo tiene para apropiarse de la realidad que le rodea. Este proceso de aprendizaje se lleva a cabo siempre en un contexto social determinado: un contexto de aprendizaje.

El contexto de aprendizaje es un concepto que describe las circunstancias en las que una acción educativa se realiza. Las acciones educativas se concretan mayormente dentro de una acción social conjunta, por lo que estas circunstancias son tan diversas como el día a día de un ser humano puede serlo. Esto nos lleva a sostener que las escenas musicales urbanas son acciones conjuntas que se llevan a cabo en un

contexto determinado, lo que las posibilita a ser identificadas también como contextos de aprendizaje; y en estos contextos de aprendizaje, los procesos educativos se llevan a cabo de manera que responden a las características de la socialización en que se encuentran. La hipótesis de esta investigación sostiene que: la construcción de la identidad humana, llevada a cabo a través de un proceso educativo continuo, es afectada no únicamente por los conceptos interiorizados, sino también por el modo en que estos procesos se interiorizan. Los contextos de aprendizaje contemplan no solo espacios físicos diversos entre sí, sino también maneras diversas de configurar las maneras en que los procesos educativos se concretan, por lo tanto, el aprendizaje de los músicos en las escenas musicales urbanas del estado de Tlaxcala debe ejercer una influencia importante en el desarrollo de la identidad de sus participantes.

Para comprobar si esta hipótesis es verdadera o no, se planteó como objetivo general establecer la relación que existe entre el aprendizaje musical de los músicos que participan en las escenas musicales urbanas del estado de Tlaxcala y su desarrollo identitario. El cumplimiento de este objetivo necesitó a su vez de dos objetivos específicos a cumplir:

- Describir del proceso identitario de los músicos que participan en las escenas musicales urbanas del estado de Tlaxcala, y
- Definir los procesos de aprendizaje que se llevan a cabo entre los músicos en las escenas musicales urbanas del estado de Tlaxcala.

Para mostrar el proceso de investigación y sus resultados, la presente tesis se organizó en el siguiente orden:

- En el primer capítulo se describe la metodología empleada en las distintas fases de la investigación. Esta es una investigación cualitativa que se circunscribe en el Interaccionismo simbólico en el enfoque original de Herbert Blumer (1969) desarrollado en 1969. Blumer (1969) desarrolla también una propuesta

metodológica para su postura teórica. En ella, insiste en la importancia de delimitar el proceso de investigación desde la génesis de este; por ello, este capítulo aborda la totalidad del proceso de investigación, incluyendo la justificación del uso del método científico que, a pesar de considerarse un estándar dentro en la mayor parte de la academia actual, no ha sido la única propuesta de abordaje investigativo históricamente por lo que se considera importante señalar la justificación de su elección y uso. El capítulo busca, además, ser un mapa de investigación sociológica aplicado a un fenómeno cultural específico que puede servir de guía en futuros proyectos.

Este mapa incluye la descripción de un proceso de planteamiento de factibilidad de investigación, en el cual se subraya la importancia de los recursos al alcance del autor en el desarrollo y alcances de esta. Estos recursos, tanto humanos como materiales, juegan un papel muy importante en el transcurso de las indagaciones por lo que la explicación de la metodología aplicada, además de justificar la validez de esta, pretende servir para comprender qué resultados se pueden esperar en tales condiciones, no únicamente en el trabajo en campo sino también en el documental.

- El Estado del Arte se desarrolla en el Capítulo II. En éste se hace una breve revisión general acerca de los trabajos que directamente se han ocupado del mismo problema y de aquellos que han aportado datos en el desarrollo de temas relacionados. Esta revisión de lecturas abarcó desde la sociología general y específica al tema, a textos acerca de la educación como sistema y de las formas de aprendizaje revisadas incluso desde las neurociencias. En el desarrollo del estado del arte se encontraron también indicios de nuevos horizontes de investigación y categorías emergentes. Algunas de estas últimas se desarrollaron dentro de la investigación conforme esta fue avanzando.

  La realización del estado del arte se llevó a cabo no únicamente durante la etapa previa a la realización de la investigación en sí misma. Los encuentros con las

categorías emergentes requerían de nuevas revisiones de literatura y enfoques desde otras perspectivas para poder trazar con mayor soltura los límites de ésta. Siguiendo a Lucero Muñoz y Mateos Castro (2019), se buscó el "momento hermenéutico" que es: "…donde se lleva a cabo el diálogo entre los textos (*tradición*) y el investigador…". Pero este momento hermenéutico no es único a lo largo de la investigación, sino que se transforma en una serie de encuentros entre la teoría y las preguntas de investigación que resultan en el armado final del estado del arte.

- El Capítulo III correspondiente al marco teórico consiste en la integración de una reseña sobre los puntos más importantes de la teoría primaria de la investigación, el Interaccionismo simbólico de Herbert Blumer (1969) y de las teorías secundarias: Identidad Social de Richard Jenkins (2008), y Aprendizaje Social de Albert Bandura (1971). Aunque en apariencia distantes, las teorías secundarias arriba mencionadas tienen diversos puntos de convergencia entre ellas, y a la vez, en el enfoque interpretativo de la realidad. El encuentro entre los resultados de la investigación y estos enfoques teóricos, proporcionaron un aporte epistemológico en la profundización conceptual, sobre todo, del Interaccionismo simbólico.

- El Capítulo IV desarrolla el primer análisis relacionado con el contexto en el que se encuentran los sujetos de la investigación. Este análisis surgió como una categoría emergente entre lo documental y el trabajo en campo. La realización de este capítulo se sostiene en la necesidad de ubicar el concepto de escena musical en el contexto en que la investigación toma lugar. Se propone, de una manera exploratoria, que las condiciones sociales en las que nuestra cultura popular ha contado su propia historia delinean a las escenas musicales urbanas en sentidos que otras culturas no pueden contemplar. Una conceptualización propia es necesaria para comprender mejor la interacción entre la identidad individual y la grupal en el contexto sociohistórico en que se desarrolla esta investigación.

- La discusión de los resultados hallados en el trabajo de campo de la presente investigación se desarrolla en el capítulo V. Se hace un recorrido a través de los recuerdos o vivencias presentes de los participantes. Estos pasajes de vida no son el total de los vertidos en las entrevistas. Se eligieron las declaraciones clave en la cuestión pertinente a esta investigación. En estos resultados se encontró, usando una técnica hermenéutica, una relación entre los contextos y mecanismos de aprendizaje y el desarrollo de la identidad de los participantes, lo que anticipa la comprobación de la hipótesis, desarrollada en las conclusiones.

- La hipótesis muy general planteada que indica un tema en exploración se pudo comprobar de una manera satisfactoria, aunque de ningún modo exhaustiva. Las conclusiones a las que se han llegado en el capítulo VI, quedan abiertas a más posibilidades de investigación y de afinación en muchos sentidos, sin embargo, han planteado el inicio de un camino en diversas direcciones en el estudio de la música como un fenómeno social que puede develar desde otra perspectiva la identidad de los seres humanos.

Ilustración 1: Julio Garrido

CAPÍTULO I: METODOLOGÍA

1.1 METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN DESDE EL INTERACCIONISMO SIMBÓLICO

La investigación social, como cualquier otra investigación, requiere de un marco adecuado a la misma para poder registrar los resultados buscados. Es por ello por lo que, como se señala en el presente capítulo, la selección de la metodología, métodos e instrumentos es de vital importancia.

En el caso de esta investigación, se siguió una metodología basada en el Empirismo como método y corriente filosófica. Esta elección resultó del estudio de los orígenes filosóficos en los que la teoría principal sostiene el presente trabajo indagatorio: el Interaccionismo simbólico. Desarrollado por Herbert Blumer (1969) como una teoría sociológica total, el texto "El interaccionismo simbólico: perspectiva y método" (Blumer, 1982) contempla el uso de una metodología adecuada a su propuesta:

> "Es evidente que el método de la ciencia empírica abarca todo el campo del acto científico, sin omitir las premisas iniciales ni la totalidad de las etapas de procedimiento comprendidas en dicho acto. Todos estos elementos son de vital importancia en el estudio científico y precisan ser analizados y respetados al desarrollar los principios de la metodología." (Blumer, El interaccionismo simbólico: perspectiva y método., 1982, pág. 18)

De acuerdo con el autor, la investigación debe tomar en cuenta los siguientes aspectos:

- La posesión y utilización de un esquema previo del mundo empírico en estudio.
- Formulación de preguntas sobre el mundo empírico y transformación de las preguntas en problemas.
- Determinación de los datos de interés y de los caminos a seguir para obtenerlos.
- Determinación de las relaciones entre los datos.
- Interpretación de los hallazgos.
- Utilización de conceptos.

Además, agrega:

> "Tal concepto de la metodología entraña tres puntos de vital importancia : (1) la metodología abarca la investigación científica en su totalidad y no sólo un sector o aspecto seleccionados de la misma; (2) cada una de sus partes, así como el acto científico en su totalidad, deben adecuarse al carácter obstinado del mundo empírico en estudio; por lo tanto, los métodos de estudio están subordinados a dicho mundo y han de ser verificados por éste; y (3) el mundo empírico sometido a estudio, y no un modelo de pesquisa científico, es el que proporcionó la respuesta decisiva sobre la investigación emprendida." (Blumer, El interaccionismo simbólico: perspectiva y método., 1982, pág. 18)

En este tenor es que el presente capítulo busca mostrar los métodos utilizados en todo el proceso de la investigación realizada. Se cree importante señalar que el "carácter obstinado del mundo empírico" no es uniforme, por lo que, dependiendo de aquello que se necesite comprobar de éste, es que se escoge el método adecuado para tal fin. Incluso, el reconocimiento del "mundo empírico sometido a estudio", es una elección arbitraria del investigador. Es por ello por lo que "la posesión y utilización de un esquema previo del mundo empírico" a estudiar, y "la formulación de preguntas sobre el mundo empírico y transformación de las preguntas en problemas" necesitan de ciertos requerimientos previos en esta dinámica de investigación académica.

1.1.1 ACERCA DEL MÉTODO EN GENERAL

La historia de la humanidad es también una historia de la técnica y, por ende, del método; el aprendizaje humano es inseparable de la forma de aprender. La comprensión de la realidad para el animal humano no significa únicamente descifrarla, sino también utilizar aquello a su alcance para manipular su ambiente a modo no solamente de hacerlo habitable, sino también, de saber cómo habitarlo. El mundo humano se ha ensanchado en diversas direcciones y ahora la comprensión de la realidad ha encontrado muchos recovecos. Un mismo objeto puede ser observado desde distintos enfoques, desde distintos campos de estudio; y a la vez, no todos los campos de estudio tienen la posibilidad de estudiar a todos los objetos. Los seres humanos, al recorrer nuestra existencia, formamos parte, lo sepamos o no, de esta construcción del conocimiento y de la manera de construirlo; actualmente, en lo que

conocemos de manera general como ciencia, muchos de los campos del conocimiento basan la obtención de resultados en la aplicación del método científico enunciado por Bacon y Descartes en su momento, pero que ya había sido aplicado con anterioridad por Ibn al-Haytham unos siglos antes.

La elección de este método está relacionada, por una parte, con los esquemas previos con los que quien ha desarrollado este trabajo cuenta y por otra, con la búsqueda de una concordancia de la corriente filosófica empirista, sobre la cual se basa la teoría principal que sustenta esta investigación. Hay que tomar en cuenta que a pesar de ser uno de los caminos más aceptados en el desarrollo de la ciencia, ha recibido críticas acerca de su validez y de la forma en cómo se sostiene en la actualidad (Feyerabend, 1986).

Es importante señalar también, que los resultados obtenidos con la metodología aplicada no pueden ser de ninguna manera absolutos o finales; en primera instancia, debido a las limitantes humanas de quien ha desarrollado el trabajo y, además, a causa del contexto sociohistórico en que esta investigación se ha llevado a cabo. Tal como se registra en el caso de Ibn al-Haytham, el momento histórico y social en que se desarrolla una investigación es un factor preponderante en ésta:

> “Para muchos filósofos e historiadores de la ciencia, uno de los enfoques cuantitativos a los fenómenos naturales estuvo casi ausente de la práctica científica normal hasta las últimas décadas del siglo XVII. Por lo tanto, para ellos, es precisamente este enfoque lo que caracteriza a la modernidad clásica.
> La más simple observación en el caso de las ciencias matemáticas – astronomía, por ejemplo – no deja duda de que tal juicio de pretensión global está muy lejos de ser correcto. De hecho, la única aseveración que podemos hacer con confianza es que este enfoque no era la norma en todo campo científico antes del siglo XVIII. Pero ¿Por qué era este el caso?
> Desde un punto de vista histórico, la principal razón no era la ignorancia de un método científico, particularmente para Ibn al-Haytham; por el contrario, era la carencia de artefactos experimentales que se ajustasen a la necesidad de la investigación cuantitativa. Para explicar mejor, consideremos un muy bien conocido ejemplo: la velocidad de la luz.
> Entre las condiciones que formuló para establecer su nuevo programa de investigación y reformar a la ciencia de la óptica, Ibn al-Haytham escribe que la luz existe independientemente de la visión y exterior a ella, se mueve con gran velocidad y no instantáneamente, y pierde intensidad mientras se aleja de la fuente. Sin embargo, Ibn

> al-Haytham, quien fue capaz de probar todas las otras condiciones que especificó, no fue capaz de demostrar la velocidad finita de la luz experimentalmente.” (Cetto & Pérez de Celis Herrero, 2017)

Como se puede apreciar, el caso de Ibn al-Haytham ilustra que el conocimiento necesita además de un método adecuado, los instrumentos necesarios para poder verificar lo que la mente imagina o intuye como respuesta a una pregunta en un fenómeno dado. Los instrumentos y el método constituyen el conjunto de lo que conocemos como una de las acepciones de metodología.

Esos instrumentos y métodos no pueden ser los mismos para los distintos campos de estudio desde donde un objeto puede ser observado. En el caso de este trabajo, estamos hablando de un enfoque desde las Ciencias Sociales con sus métodos e instrumentos específicos; estos además deben concordar con la visión de la teoría principal bajo la cual se enfoca la investigación dada.

Antes de llegar a conjugar los puntos teóricos con los resultados obtenidos, el investigador parte de esquemas previos a la investigación, de ese mundo que conoce y desde donde se pregunta acerca de tales fenómenos. Si el investigador, ya cuenta con un bagaje teórico en su haber, este cúmulo de conocimientos forman parte de sus esquemas previos, como afirma Blumer (1969).

Estos esquemas previos son parte de ya del proceso investigativo, pues es a partir de ellos que el investigador plantea las preguntas al mundo empírico que le rodea. Al mismo tiempo, se erigen como indicadores de la factibilidad de realización de una investigación; y es necesario comprender su existencia y sistematizar de mejor manera su funcionamiento para poder elegir, en primera instancia, si la investigación puede ser llevada a cabo, y en segunda instancia, los pasos posibles que esta puede seguir. Es por esto, que considero importante analizar estos esquemas previos como parte de la metodología completa de una investigación, o al menos, de esta.

La posesión y utilización de un esquema previo del mundo empírico a estudiar y la formulación de preguntas sobre el mundo empírico y transformación de las preguntas en problemas, necesitan de ciertos requerimientos previos en una investigación académica. Estos elementos no deben pasarse por alto ya que, como se explica a continuación, son una parte fundamental del trabajo científico indagatorio.

Los requerimientos que a continuación se enumerarán han sido designados por quien esto escribe como factores de factibilidad de una investigación. El concepto de factores de factibilidad es equivalente a otro ampliamente usado en la jerga de la dirección de proyectos: el estudio de factibilidad. El estudio de factibilidad se considera necesario para el inicio de cualquier proyecto (Echeverría Ruíz, 2017). Para Dubs de Moya (2002), esta parte es en sí una modalidad de investigación que puede aplicarse a tesis de grado. Si bien no existe un consenso en cuanto a la sistematización de tales factores, la secuencia aquí relatada es producto de la experiencia del trabajo de investigación presente. Estos factores de factibilidad se miden y obtienen a través de una búsqueda metódica en diversas direcciones.

Siguiendo los aspectos determinados en el enfoque del Interaccionismo simbólico en el proceso metodológico tenemos en el siguiente apartado la correspondencia al primer aspecto: La posesión y utilización de un esquema previo del mundo empírico en estudio.

1.1.2 FACTORES DE FACTIBILIDAD DE UNA INVESTIGACIÓN EN CIENCIAS SOCIALES.

Una vez que se establece el campo de estudio de un fenómeno determinado, se requiere establecer qué tanto de ese fenómeno es posible de ser investigado con los recursos con los que se cuenta. “La posesión y utilización de un esquema previo del mundo empírico en estudio” (Blumer, 1982, pág. 18) surge de la relación que de estos recursos se hace.

En primera instancia, y como materia prima se encuentra el capital que el investigador tenga a la mano. Se considera pertinente hablar de la existencia de más de un tipo de capital. De acuerdo con Colorado (2009), partiendo de lo definido por Bourdieu (2005), existen cuatro:

- **Capital cultural: "**El capital cultural puede tomar tres formas: bajo el estado objetivado, el estado institucionalizado y el estado incorporado. El estado objetivado se refiere a objetos con propiedades que ejercen por su sola posesión un efecto educativo en los agentes. El estado incorporado se refiere al trabajo realizado sobre el cuerpo, que se observa en hábitos, esquemas de percepción y gusto. El estado institucionalizado se refiere a los certificados que la escuela (y otras instituciones) otorga como reconocimiento del desarrollo de un conjunto de habilidades escolares." (Colorado Carvajal, 2009, pág. 3)
- **Capital social: "…**se define como el: conjunto de los recursos actuales o potenciales vinculados a la posesión de una red duradera de relaciones más o menos institucionalizadas de interconocimiento e inter-reconocimiento… destinadas a la institucionalización o la reproducción de relaciones sociales utilizables directamente, a corto o a largo plazo… (Bourdieu, 1980:83-85)
  Es decir, el capital social está asociado a la pertenencia del agente a un grupo social determinado, y se basa en el reconocimiento de una estructura de relaciones." (Colorado Carvajal, 2009, pág. 3)
- **Capital económico:** "…se refiere a las condiciones materiales de existencia, no se limita a la posesión de los bienes de producción, como se definiría desde una perspectiva marxista, sino que abarca las diferencias sociales expresadas en el consumo de los individuos o grupos sociales." (Colorado Carvajal, 2009, pág. 3)
- **Capital político:** "…no definido como tal por Bourdieu, lo inferimos a partir de sus trabajos sobre la participación de los agentes en el campo del poder (Estado). Observada como la dotación de poder que los agentes tienen." (Colorado Carvajal, 2009, pág. 3)

Debido a que el Interaccionismo simbólico no contempla estas categorías dentro del corpus teórico elaborado por Blumer (1969)[1], serán utilizadas por ser de uso más o menos corriente en el campo de las Ciencias Sociales, para exponer el proceso metodológico de la investigación a lo largo de todo este tal como se contempla en la teoría principal.

El establecer el campo de estudio desde donde se enfocará la visión investigadora, implica el uso y la elección de una metodología determinada, previos al acercamiento a este. Este establecimiento ya implica un diálogo entre el sujeto investigador y los recursos a su alcance para estudiar el fenómeno elegido; como establecen Lucero y Mateos, se parte de una precomprensión para poder llegar a una comprensión: “Así pues, la comprensión está en relación con la experiencia previa, la previsión y la anticipación y, éstas con los prejuicios; la tradición y el sentido de compleción de la que parte el sujeto que investiga.” (Lucero Muñoz & Mateos Castro, 2019) Esta experiencia previa, tradición y prejuicios, son algunos de los componentes que se encuentran en el investigador como los tres estados del capital cultural, que a su vez, se encuentran en este estado de precomprensión del investigador.

En este estado de precomprensión se vislumbra ya una cierta factibilidad en la realización de la investigación y desde este punto se eligen las primeras categorías que la delimitarán. Esta elección depende del tipo de respuesta que se busca: Cuánto, cómo, qué, en dónde, etcétera. Ya sea que se busque una respuesta específica y única, o una respuesta compleja: Qué y en dónde, cómo y por qué, cuánto y cómo. La determinación de estas preguntas nos indicará la ruta metodológica a tomar y el tipo de acercamiento que se debe llevar a cabo para obtener tales respuestas; es decir, cuáles métodos e instrumentos de investigación son convenientes dentro de la construcción completa de la metodología.

[1] Sin embargo, no implica necesariamente que estas sean opuestas al interaccionismo simbólico; si bien no parten desde el enfoque de éste, la perspectiva interaccionista contempla a la creación y manipulación de significados como causa y consecuencia de la interacción social.

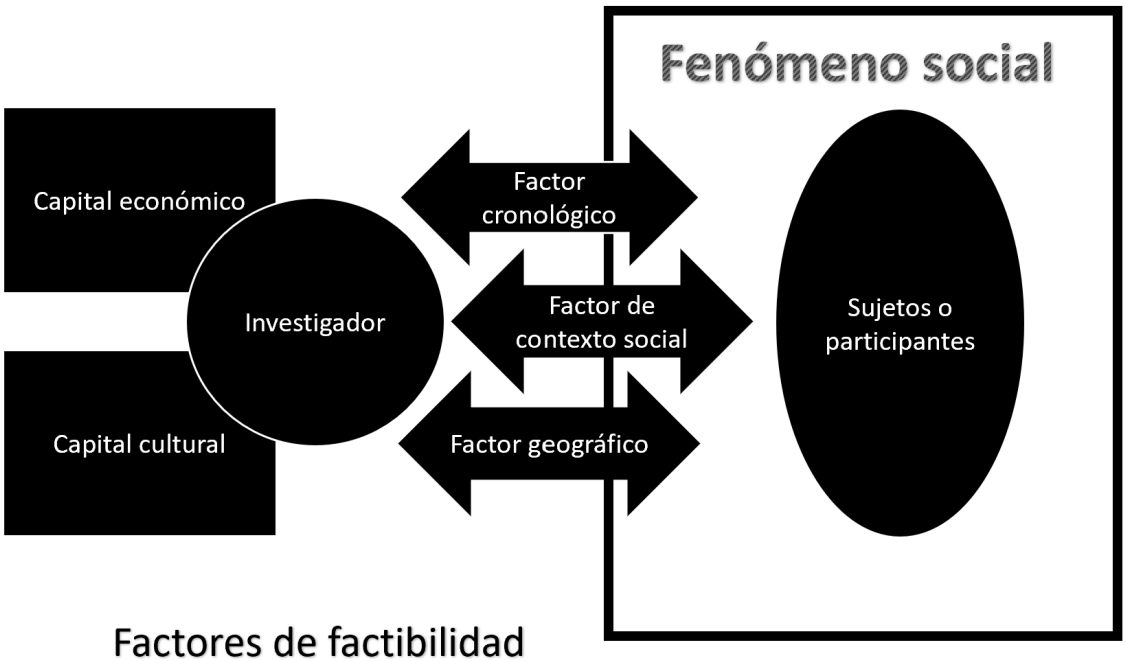
A este ámbito pertenecen los siguientes tres factores de factibilidad:

- **Factor cronológico**: ¿Qué tan cerca o lejos de nuestro presente se encuentran nuestras preguntas y respuestas de investigación? El factor cronológico, por ejemplo, puede ser un determinante en el tipo de fuentes a usar: primarias o secundarias. Esto también implica la contemplación del uso de recursos a la mano para los diferentes momentos en que la investigación se ubica: grabaciones en vivo del fenómeno, acceso a noticias (presentes o pasadas), uso del tiempo para asistir al evento presente, etcétera.

- **Factor del contexto social**: Al igual que con el factor cronológico, la cercanía o lejanía del contexto social en el que se encuentra el fenómeno a estudiar representa distintos retos a sobrellevar. Si el contexto es demasiado cercano, se corre el riesgo de no poder establecer un distanciamiento que nos permita verlo desde otros enfoques. Recordemos que esto no es necesariamente un equívoco en la investigación social, ya que como lo indica Santamarina & Marinas (2007) hay tipos de investigación que parten de la propia introspección. Y, si el contexto es demasiado lejano, se corre el riesgo de no poder ver con claridad el fenómeno por falta de “definición”, metafóricamente hablando.

- **Factor geográfico**: de la misma manera, la distancia, el foco, y la distribución de un fenómeno social en un territorio determinado, son cruciales en la elección del enfoque de la investigación y, por tanto, en los métodos aplicables para que esta llegue a buen fin.

Estos factores de factibilidad son el área de intersección entre los actores de la investigación: el investigador, el fenómeno a investigar (social) y los sujetos de la investigación; estos últimos, además, necesitan ser definidos de acuerdo con las preguntas que se buscan responder, por ejemplo: ¿Cuántos? ¿En dónde? ¿Sujetos anónimos o no?



Factores de factibilidad
de una investigación en Ciencias Sociales.

Ilustración 2:: Factores de factibilidad de una investigación en Ciencias Sociales (Elaboración propia)

Alguien que ha llevado a cabo un proceso de investigación en el ámbito académico reconoce que estos factores de factibilidad no son fijos ni posibles de ser establecidos completamente con antelación. El proceso investigativo implica necesariamente un ensanchamiento de capital cultural y de la posición de la precomprensión del fenómeno, por lo que esto afecta de manera dinámica la ubicación de tales factores. Igualmente, en un efecto dominó, los factores de factibilidad responden de manera paralela a la conformación del Estado del Arte.

1.1.3 CONFORMACIÓN DEL ESTADO DEL ARTE

En concordancia con la perspectiva metodológica del interaccionismo simbólico, la conformación del Estado del Arte requiere también de una metodología. En el caso de este trabajo de investigación, se ceñirá a la hermenéutica de análisis de textos la cual:

> "…es la que se usa al realizar el estado del arte, primer momento de la investigación. En esta etapa se revisa lo que se ha dicho hasta el momento acerca de la temática que

> se investiga. Los criterios y límites de la investigación los irá marcando la precomprensión de la que parte el investigador, sólo que muchas veces no se es consciente de ello y, por eso se divaga mucho en las decisiones que se toman, quizás sería importante por ello hacer clara ésta precomprensión como un inicio fundamental de la investigación.” (Lucero Muñoz & Mateos Castro, 2019, pág. 55).

Esta clarificación de la precomprensión equivale a los esquemas previos del mundo empírico que menciona Blumer (1969). Se realiza en la integración de los factores de factibilidad cuando se lleva a cabo un análisis de la postura inicial del investigador al acometer sus indagaciones.

Habrá que subrayar que el proceso de la conformación del estado del arte es un momento de la investigación que se amplía conforme esta avanza. Este encuentro entre los esquemas previos y los textos que ya se ha escrito de ese mundo empírico seleccionado no es inocuo: propicia un primer momento de interpretación y reinterpretación tanto del mundo empírico como de lo que se dice de ella. Este momento de interpretación, hermenéutico, se materializa en la configuración de categorías que guían la investigación. La conformación del estado del arte influye de manera decisiva en la elección de las teorías que sustentan la investigación. Esto sucede al incorporar enfoques de observación de otros investigadores a la propia perspectiva. Puede observarse que este proceso incide en el capital cultural del investigador de manera sumatoria. Este ensanchamiento de capital cultural hace que la investigación vaya tomando foco y se extiende, generalmente, hasta que los objetivos de la investigación han quedado claros.

1.1.4 BÚSQUEDA DE HORIZONTES DESDE LA PRECOMPRENSIÓN

Como puede observarse, el proceso de investigación no comienza a partir de este punto, sino desde los bocetos que se plantean previamente a lo que se considera un anteproyecto de investigación. Continuando con el proceso metodológico de este trabajo se establece lo siguiente: Si se ha determinado ya un bosquejo de una posible investigación en la música como fenómeno social ¿A qué parte de lo social nos

acercaremos a investigar? ¿En relación con qué en el mundo social? ¿En qué lugar geográfico? ¿En qué momento de la historia?

El análisis adecuado de los factores de factibilidad desde la precomprensión del mundo empírico a estudiar se erigió como un método de establecimiento de horizontes de investigación. El resultado de dicho análisis confluye en la determinación del campo y los sujetos de investigación en cada factor de factibilidad. En la presente investigación se llegó a las siguientes delimitaciones del mundo empírico:

- Fenómeno social: Escenas musicales.
- Sujetos o participantes: Músicos.
- Factor cronológico: Tiempo presente.
- Factor de contexto social: Urbano.
- Factor geográfico: Estado de Tlaxcala.

Este trabajo se ubica geográficamente entonces en las urbes del estado de Tlaxcala, México, en un lapso de un año, 2021. Los participantes son músicos en un contexto social urbano. El momento en que la investigación se realizó se encontraba en tiempo presente.

Una vez establecidos los factores de factibilidad y concluyendo que tal investigación era factible, se delinearon las preguntas de investigación y se problematizaron para plantearse como el punto focal del proceso entero de la investigación. Este punto sería el que corresponde al segundo aspecto a tomar en cuenta para una investigación empírica de acuerdo con lo planteado por Blumer (1982): La formulación de preguntas sobre el mundo empírico y la transformación de las preguntas en problemas.

1.1.5 DETERMINACIÓN DE LOS DATOS DE INTERÉS

En la formulación de las preguntas de investigación se revelan los datos de interés a buscar y se plantean los caminos a seguir para obtenerlos. Esto sucede al confrontar los factores de factibilidad de la investigación con las preguntas a ese mundo empírico delimitado como posible de ser investigado. La amplitud de ese mundo determinará las respuestas posibles al fenómeno social enmarcado en él. En el campo de las ciencias sociales se pueden buscar resultados por distintas vías, los cuales mostrarán distintos aspectos de un mismo fenómeno social.

De acuerdo con Hernández-Sampieri y Mendoza (2018), existen tres rutas posibles para la realización de una investigación:

- "**La ruta cuantitativa de la investigación**: El significado original del término cuantitativo (del latín '*quantitas*') se vincula a conteos numéricos y métodos matemáticos (Niglas, 2010). Actualmente, representa un conjunto de procesos organizado de manera secuencial para comprobar ciertas suposiciones." […]
- "**La ruta cualitativa de la investigación:** El término cualitativo tiene su origen en el latín '*qualitas*', el cual hace referencia a la naturaleza, carácter y propiedades de los fenómenos (Niglas, 2010).

  Con el enfoque cualitativo también se estudian fenómenos de manera sistemática. Sin embargo, en lugar de comenzar con una teoría y luego voltear al mundo empírico para confirmar si esta es apoyada por los datos y resultados, el investigador comienza examinando los hechos en sí, y revisando los estudios previos, ambas acciones de manera simultánea, a fin de generar una teoría que sea consistente con lo que está observando que ocurre." […]
- "**La ruta mixta:** esta tercera vía para realizar investigación entrelaza a las dos anteriores (cuantitativa y cualitativa) y las mezcla, pero es más que la suma de las dos anteriores e implica su interacción y potenciación." (Hernández-Sampieri & Mendoza Torres, 2018)

Los datos de interés de la presente investigación se ubican en la ruta cualitativa de la investigación. La confrontación entre la delimitación del mundo empírico a investigar y

las preguntas de investigación revelan que se busca delinear de manera cualitativa la relación entre dos procesos: educación e identidad. La localización de las características y naturaleza de esta relación implicará a la vez la comprobación de la existencia de esta. Tomando en cuenta todo lo que se ha expuesto hasta el momento, el presente trabajo se observó desde el campo de estudio de las Ciencias Sociales bajo el enfoque del Interaccionismo simbólico con una ruta metodológica cualitativa.

1.1.6 CREACIÓN DE CATEGORIAS Y RELACIÓN ENTRE LOS DATOS

Con el establecimiento de las preguntas de investigación y los datos de interés, se procede a crear una categorización desde la precomprensión del tema:

> "Como es el investigador quien le otorga significado a los resultados de su investigación, uno de los elementos básicos a tener en cuenta es la elaboración y distinción de tópicos a partir de los que se recoge y organiza la información. Para ello distinguiremos entre categorías, que denotan un tópico en sí mismo, y las subcategorías, que detallan dicho tópico en microaspectos. Estas categorías y subcategorías pueden ser apriorísticas, es decir, construidas antes del proceso recopilatorio de la información, o emergentes, que surgen desde el levantamiento de referenciales significativos a partir de la propia indagación, lo que se relaciona con la distinción que establece Elliot cuando diferencia entre "conceptos objetivadores" y "conceptos sensibilizadores", en donde las categorías apriorísticas corresponderían a los primeros y las categorías emergentes a los segundos (Elliot, 1990)." (Cisterna Cabrera, 2005, pág. 64)

Cisterna Cabrera menciona categorías apriorísticas como aquellas construidas "antes del proceso recopilatorio de información" que para los fines de este trabajo es lo que se ha definido en párrafos anteriores como el ámbito de la precomprensión o la posesión de esquemas previos del mundo empírico del investigador. En esta precomprensión del tema se llegó a la elaboración de las siguientes categorías:

Ámbito temático	Problema de investigación	Preguntas de investigación	Objetivos generales	Objetivos específicos	Categorías	Subcategoría
Identidad	La música es un factor identitario social, pero esta es también una herencia de conocimientos que se transmite de generación en generación. El ámbito formal o informal donde esta transmisión se lleva a cabo tiene que ver también con un proceso identitario que no se ha estudiado en un contexto local en lo que se conoce como escenas musicales urbanas.	¿Cómo incide la forma de transmisión de conocimientos musicales en la identidad de los individuos que forman parte de las escenas urbanas musicales?	Establecer la relación que existe entre el aprendizaje musical en las escenas musicales urbanas del estado de Tlaxcala y el desarrollo identitario de los individuos que pertenecen a estas.	Describir el proceso identitario en las escenas musicales urbanas del estado de Tlaxcala.	Concepto de Escena Urbana Musical	Delimitación teórica
						Implicación práctica
					Concepto de Identidad	Identidad social
						Grupos y categorías
				Definir los procesos de aprendizaje que se llevan a cabo en las escenas urbanas musicales del estado de Tlaxcala.	Concepto de Aprendizaje social (aplicado a la música).	Mecanismos de aprendizaje musical
						Mecanismos de aprendizaje social
					Concepto de contexto de aprendizaje.	Concepto de aprendizaje musical
						Contexto de aprendizaje

Ilustración 3:Elaboración de categorías desde la precomprensión (Elaboración propia)

Esta categorización ya estableció en una primera mirada la determinación de las relaciones entre los datos: el cuarto de los aspectos propuestos por Blumer (1969) en la posición metodológica del Interaccionismo simbólico. Con la ruta metodológica seguida hasta este punto y tomando en cuenta a Hammerley y Atkinson (2007), se puede redondear de la siguiente manera:

El presente trabajo se desarrolló bajo un enfoque cualitativo, exploratorio y mayormente descriptivo. Requirió de una metodología etnográfica para poder estudiar a las personas y sus acciones en contextos cotidianos; además del uso de distintas fuentes documentales, en el caso de las escenas musicales urbanas: los afiches, las grabaciones y los videos, entre otros, son de un valor extraordinario para el análisis e interpretación de datos cualitativos.

A partir de la delimitación de las categorías principales de esta investigación por medio de una investigación documental y de un sustento en un marco teórico definido, se procedió a delimitar de mejor manera el universo de estudio de campo. Se escogieron algunos representantes de las escenas musicales urbanas en el estado de Tlaxcala quienes, además de tener la voluntad de participar en la investigación, cumplieron con

un criterio preestablecido. Se llegó a este criterio con la información de los esquemas previos del mundo empírico y conforme el estado del arte se fue construyendo, de modo que la relación entre la teoría y la observación de campo resultasen pertinentes. Una vez realizado este paso, se llevó a cabo el estudio de dicho universo a través de la observación participante y la aplicación de entrevistas en profundidad. Los testimonios obtenidos de estas se usaron como fuentes primarias, y como fuentes secundarias, documentos de diversa índole.

En la revisión de cada una de las categorías que se plantearon en el momento de precompresión del tema se comenzaron a delinear algunos hallazgos interesantes. En primera instancia, el concepto de escena urbana musical necesitaba una elaboración teórica pertinente al contexto de la investigación. Esto se realizó a través de una revisión documental al respecto, complementándose además con los hallazgos encontrados en la investigación de campo. Así fue como se pudo obtener un panorama mucho más adecuado de este concepto/categoría.

La categoría/concepto de identidad se desarrolló en el encuentro entre la Teoría de la Identidad Social de Jenkins (2008) con la concepción acerca de lo que implica para los sujetos el ser y vivir como músicos en la sociedad tlaxcalteca contemporánea. Esta categoría es central en la investigación pues funciona a modo de variable dependiente del contexto de aprendizaje.

Las categorías restantes se configuraron a través de los resultados arrojados en el desarrollo de la investigación por medio de la aplicación de los métodos e instrumentos mencionados con anterioridad y que se circunscriben dentro de la Etnografía:

“En términos más detallados, el trabajo etnográfico usualmente tiene la mayoría de las siguientes características:

1. Las acciones y cuentas de las personas son estudiadas en contextos cotidianos, más que bajo condiciones creadas por el investigador – tales como escenarios experimentales o en situaciones de entrevistas altamente estructuradas. En otras palabras, la investigación toma lugar ‘en el campo’.

2. Los datos son obtenidos desde un espectro de fuentes, incluyendo evidencia documental de diversos tipos, pero la observación participante y/o las conversaciones relativamente informales son las principales usualmente.
3. La recolección de datos es, en su mayor parte, relativamente 'desestructurada', en dos sentidos. Primero, no involucra seguir a través de un diseño de investigación detallado al principio. Segundo, las categorías que se usan para interpretar lo que la gente dice o hace no son construidas dentro del proceso de recolección de datos a través del uso de itinerarios de observación o cuestionarios. En lugar de ello, son generadas por el proceso de análisis de datos.
4. El foco está usualmente en unos pocos casos, generalmente bastante en pequeña escala, quizás en una configuración única o grupo de personas. Esto es para facilitar el estudio a profundidad.
5. El análisis de datos involucra interpretación de los significados, funciones y consecuencias de las acciones humanas y las prácticas institucionales, y como estas están implicadas en contextos locales, y quizás más amplios. Lo que se produce, en la mayor parte, son descripciones verbales, explicaciones, y teorías; la cuantificación y el análisis estadístico juegan un rol subordinado cuando más." (Hammersley & Atkinson, 2007, pág. 3)

La hipótesis de esta investigación sostiene que una variación en el contexto de aprendizaje afectará el desarrollo identitario de los músicos. La categoría de *identidad* es la variable dependiente y el *contexto de aprendizaje* es la variable independiente, tenemos por tanto qué, los resultados buscados son ineludiblemente de carácter cualitativo. Debido a esto, es que se encontró justificado el uso de la metodología propuesta para esta investigación junto con los siguientes:

1.2 MÉTODOS, TÉCNICAS E INSTRUMENTOS

1.2.1 MÉTODOS

La presente investigación se planteó desde sus inicios como una en la que se entiende el concepto de identidad como un fenómeno social. Esto implica que se reafirma la particularidad de cada uno de los individuos como el resultado de un proceso dialéctico entre individuo y sociedad. Esta individualidad identitaria se asume como el proceso en el cual las personas tienen la capacidad de autodeterminarse y autodefinirse de acuerdo con la agencia que poseen en un momento dado de su vida; pero, también implica que se reconoce la posibilidad de cambios de perspectiva de los sujetos

participantes a lo largo del desarrollo de la investigación por lo que se consideró a la observación participante como el método adecuado para este trabajo:

> "En contraste con la mayor parte de los métodos, en los cuales las hipótesis y procedimientos de los investigadores están determinados a priori, el diseño de la investigación en la observación participante permanece flexible, tanto antes como durante el proceso real." (Taylor & Bogdan, 1987, pág. 30)

En este caso se realizó un estudio exploratorio de identidad social que converge con prácticas y aprendizajes musicales. Estos son fenómenos que contienen elementos verificables a través de observaciones directas en distintas situaciones, como la adscripción a cierto grupo social aficionado a un género musical. Tal adscripción se puede inferir por medio de objetos o comportamientos que las personas usan para identificarse entre sí. Estos identificadores pueden apelar al reconocimiento visual en estilo de playeras, tipografías, logotipos, estilos de peinado, uso de accesorios corporales, etcétera. También existen códigos de identificación a través de la comunicación verbal de los participantes en charlas cotidianas o dentro de un concierto en la escena musical, aludiendo a su adscripción a cierto tipo de música o intérprete. Un género musical en sí mismo implica una convención social (Bonard, 2014), por lo que la interacción social juega un papel primordial en el sustento y adscripción de las preferencias de las personas a estos.

1.2.2 TÉCNICAS

La investigación de campo se dividió en dos momentos que pertenecen al método de la observación participante: La elección de escenario y participantes, y la aplicación de los instrumentos en los participantes. Para la consecución de ambos momentos, se requirió el uso de distintas técnicas.

La elección de escenario y participantes se completó como resultado del encuentro entre la investigación documental y la observación directa. Tal resultado se obtuvo a partir de la delimitación teórica del concepto de escena musical contrastado con la localización de fenómenos similares en el contexto contemporáneo del estado de

Tlaxcala. Las escenas musicales urbanas son fenómenos sujetos a expresiones culturales enmarcadas en un contexto sociohistórico, cuya identidad se considera ligada al tiempo y condiciones en que cada una de ellas logra subsistir. Este fenómeno, como cualquier otro fenómeno social, no puede estudiarse fuera de su contexto espacial y temporal (Angüera Argilaga, 1997). Dicha premisa, en plena concordancia con la postura teórica del interaccionismo simbólico, sostiene que el investigador debe poder entender el punto de vista desde donde las personas observadas enuncian e interpretan su realidad. Tomando esto en cuenta, el concepto de escena musical tuvo que reformularse conforme se avanzaba en las indagaciones para adecuarlo al contexto en el que se llevó a cabo la investigación.

Se eligió la entrevista a profundidad como instrumento de recogida de datos para documentar el proceso identitario de los participantes. En concordancia con la premisa de que la identidad es un proceso social, la entrevista a profundidad resulta ser el instrumento ideal ya que: “El propio dispositivo que posibilita la historia oral, pone en funcionamiento un mecanismo que reúne en sí, expresiones de lo colectivo.” (Santamarina & Marinas, 2007).

A través del diálogo se puede reconstruir una realidad multidimensional que surge entre el encuentro de la perspectiva de quien hace la entrevista y de quien la responde. Los sujetos participantes al narrarse a sí mismos están reconstruyendo no únicamente una realidad que puede compartirse o comprobarse a través del testimonio del otro, sino que, además, expresan en dicha narración la realidad que han vivido y cuyas características le son propias e intransferibles. Las entrevistas en profundidad son un instrumento que permite a los sujetos poder expresar el mundo desde su perspectiva:

> “Por entrevistas cualitativas entendemos reiterados encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes, encuentros estos dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, tal como las expresan con sus propias palabras.” (Taylor & Bogdan, 1987, pág. 101)

En el caso de esta investigación fue posible realizar más de un encuentro con la mitad de los participantes, mientras que con la otra mitad solo fue posible realizar un encuentro que, sin embargo, resultó los suficientemente amplio para cumplir con los objetivos planteados.

1.2.3 INSTRUMENTOS

Categorías	Subcategoría	
Concepto de Escena Urbana Musical	Delimitación teórica	
	Implicación práctica	¿En dónde llevas a cabo tu quehacer musical? ¿Sientes que eres parte de un movimiento musical? ¿Conoces otro tipo de movimientos diferentes al tuyo? ¿Cuáles son las diferencias entre el movimiento al que perteneces y otros?
Concepto de Identidad	Identidad social	¿Te identificas como músico? ¿Qué características hacen a una persona un músico? ¿Esta identificación como músico es de tiempo completo o solo en momentos?
	Grupos y categorías	¿La gente a mi alrededor me percibe como músico? ¿Todo el tiempo? ¿Cuál creo que es la percepción del músico en general? ¿Sientes que eres parte de un movimiento musical? ¿Conoces otro tipo de movimientos diferentes al tuyo? ¿Cuáles son las diferencias entre el movimiento al que perteneces y otros?
Concepto de Aprendizaje social (aplicado a la música).	Mecanismos de aprendizaje musical	¿Has tomado clases de música? ¿Cómo has aprendido tu quehacer musical? ¿Sigues aprendiendo acerca de tu quehacer musical? ¿Cómo llevas a cabo ese aprendizaje?
	Mecanismos de aprendizaje social	¿Sientes que eres parte de un movimiento musical? ¿Conoces otro tipo de movimientos diferentes al tuyo? ¿Cuáles son las diferencias entre el movimiento al que perteneces y otros?
Concepto de contexto de aprendizaje.	Concepto de aprendizaje musical	¿Has tomado clases de música? ¿Cómo has aprendido tu quehacer musical? ¿Sigues aprendiendo acerca de tu quehacer musical? ¿Cómo llevas a cabo ese aprendizaje?

Ilustración 4:Preguntas de investigación por categorías (Elaboración propia)

De acuerdo con Miguel S. Valles (2007), existen tres tipos de entrevistas cualitativas: la conversacional informal, la que está basada en un guion y la estandarizada abierta. Se diseñó y eligió la entrevista basada en un guion: "…caracterizada por la preparación de un guion de temas a tratar (y por tener libertad el entrevistador para ordenar y formular las preguntas, a lo largo del encuentro de entrevista)." (Valles, 2007, pág. 180), ya que permitió mucha mayor libertad de expresión para los participantes. Ésta se dividió en tres partes:

1. La preparación que se realizó a partir de las preguntas posibles establecidas en las categorías previamente propuestas,
2. la realización y grabación de audio y/o video de las entrevistas y, por último,
3. la transcripción de las entrevistas.

En la *Figura 3*, se muestra el guion que se usó de manera general para la entrevista a profundidad, basado en las categorías desarrolladas durante el momento de precomprensión.

Como puede observarse, algunas de las preguntas se repiten en distintas categorías. Esto se debió a que, en algunas de ellas, éstas se encuentran yuxtapuestas. Por ejemplo, en la pregunta "¿Cómo has aprendido tu quehacer musical?". Las respuestas a estas preguntas pueden abarcar desde el contexto de aprendizaje a los mecanismos de aprendizaje. Estos a su vez están interrelacionados con el aprendizaje social y con el concepto de aprendizaje en el imaginario de los participantes. El uso de la entrevista cualitativa con guion permite que la relación de hechos de los participantes sea más orgánica y natural. Esto dota al investigador de encontrar relaciones importantes dentro de los discursos abiertos de los participantes, tal como sucedió en esta investigación.

1.2.4 APLICACIÓN DEL INSTRUMENTO

Se prefirió una forma menos estricta en la entrevista. Esto se hizo debido a que los conceptos de categorización desde la perspectiva del investigador poseen un significado que se volvió específico en el estudio documental y tal bagaje no puede equipararse de ninguna manera con el de los participantes por ser, este último, desconocido para el investigador. De este modo, la entrevista a profundidad fue la que abrió posibilidades de encuentro con distintas experiencias de vida conforme se fue aplicando. Es menester aclarar que no siempre fue el caso y por momentos se hizo una pregunta muy directa para llegar a una respuesta determinada. Las entrevistas fueron grabadas en audio, y en audio y video cuando fue posible y permitido; se

llevaron a cabo en lugares públicos de modo que los participantes se sintiesen cómodos y seguros.

Una vez que el instrumento fue diseñado, aplicado y transcrito, se procedió a realizar el análisis de las entrevistas. Este análisis de resultado requirió también de un método para llevarse a cabo; en este caso y por la naturaleza de la investigación se decidió usar el método hermenéutico que sigue en línea con el enfoque interpretativo y pragmático del interaccionismo simbólico.

1.2.5 ACERCA DEL ANÁLISIS DE RESULTADOS

En este sentido, la hermenéutica fue usada a diferentes niveles; uno para la elaboración del estado del arte y dos, como método de interpretación de las entrevistas que implica:

> "…comprender los textos a partir del ejercicio interpretativo intencional y contextual. Dicho proceso supone desarrollar la inteligibilidad del discurso contenido en el texto; en gran medida se trata de traspasar las fronteras contenidas en la "física de la palabra" para lograr la captación del sentido de éstas en tanto plasmadas en un papel." (Cárcamo Vásquez, 2005, pág. 207).

Se usa entonces el método hermenéutico siguiendo el modelo propuesto por North, citado en Sánchez (2001):

> "Siguiendo a North, la investigación hermenéutica tiene tres etapas principales y dos niveles. Las tres etapas son 1) el establecimiento de un conjunto de textos, normalmente llamado "canon", para interpretarlos; 2) la interpretación de esos textos; y 3) la generación de teorías sobre 1) y 2). La primera etapa corresponde al nivel empírico y la segunda y tercera al nivel interpretativo." (Sánchez Escobar, 2001, pág. 300)

En el caso de esta investigación las entrevistas fueron tomadas como los textos "canon" a ser interpretados. La interpretación de estos textos se llevó a cabo como una búsqueda de relaciones de pensamiento, indicando la existencia o ausencia de las categorías propuestas en la hipótesis de esta investigación. Para realizar esto, se requirió de una precomprensión, un capital cultural y un mundo simbólico compartido

entre el investigador y los participantes. Esto permitió identificar las relaciones entre la identidad y los mecanismos de aprendizaje de los participantes en contextos de aprendizaje determinados.

Para llevar a cabo el análisis de los datos, se recurrió a una lectura detallada de la información vertida, buscando entre las respuestas, referentes ligados a las categorías establecidas en el momento de la precomprensión. Debido a la diversidad de conceptos usados en las prácticas musicales es necesario contar con un bagaje conceptual diverso para tratar de entender cada una de las aseveraciones en cada contexto. Por otro lado, en muchas ocasiones se tiene que desvelar la metáfora usada para referirse a una creencia en común, como sucedió con la idea del talento innato en el músico.

Realizada esta interpretación, este adentramiento en la comprensión de estos símbolos compartidos y las relaciones entre ellos, se pudo aventurar la realización de una teoría al respecto. No debe confundirse este ejercicio de análisis con una reinterpretación de los dichos de los participantes: el análisis hermenéutico usado aquí se enfocó en establecer relaciones entre los discursos de los participantes con referencia a su contexto sociohistórico.

1.2.6 ELECCIÓN DE LOS PARTICIPANTES

En primera instancia se redefinió qué es lo que se puede considerar escena musical en las zonas urbanas del estado de Tlaxcala. Se pueden señalar dos componentes generales en la definición de Peterson y Bennet (2004). Una que tiene que ver con los roles de quienes se encuentran en un evento musical en cualquier momento, y otra, con la identidad configurada en conjunto por quienes participan en tales eventos.

En el contexto urbano en el estado de Tlaxcala el primer componente no parece tener ninguna diferencia con lo propuesto en la teoría de Peterson y Bennet (2004). La mayoría de los eventos musicales cuentan con roles bien establecidos, aunque

algunas veces, más de uno puede localizarse en la misma persona en un momento determinado. El segundo componente ("…colectivamente se distinguen ellos mismos de otros." (Peterson & Bennet, 2004)) es el que abrió la necesidad de la redefinición para el contexto de la investigación y el cual se redactó entre los resultados de esta tesis.

Una vez delimitado el concepto de escenas musicales urbanas para el estado de Tlaxcala, se procedió a buscar a los participantes idóneos para realizar la investigación bajo los siguientes criterios:

1.- Los participantes debían ser oriundos del estado de Tlaxcala y realizar su quehacer musical dentro de las escenas urbanas musicales de este.
2.- Los participantes debían ser autores de la música que interpretan. Esto delimita mucho más su pertenencia a una escena musical, por razones que se detallan en el apartado de resultados.
3.- Los participantes debían ser parte de diversas escenas musicales, de modo que esto pudiese ofrecer un panorama más amplio y diverso.
4.- La participación debía ser voluntaria y consensuada en la realización de las entrevistas.

La convocatoria se llevó a cabo a través de conocidos, por medio de localización en las calles de las ciudades, y a través de redes sociales, específicamente Facebook. Se realizó una publicación en un grupo llamado "Músicos de Puebla y Tlaxcala", y ahí es en donde se localizó al dueto *SOOLAR*. Delfino Grande fue contactado directamente en su local comercial. El dueto *Perros de guerra* fue contactado a través de la plataforma YouTube y, por último, Julio Garrido de *Venado blues* fue contactado a través de su página de Facebook directamente. Una vez elegidos los participantes y acordados los momentos de encuentro con ellos, se llevaron a cabo las entrevistas pertinentes.

Ilustración 5: Perros de Guerra, Prania Esponda y MC Magistral

CAPÍTULO II: ESTADO DEL ARTE

Las investigaciones que entretejen las relaciones entre la música y la sociología se encuentran englobadas en el campo disciplinario que se conoce como Etnomusicología. La etnomusicología trata de comprender los orígenes y funciones de la musicalidad en los seres humanos; esta postura ha sido muy importante porque ha contribuido a derribar muchos supuestos acerca de la jerarquización de las prácticas musicales que, por razones diversas, ha localizado a la tradición musical europea académica como una especie de pináculo ante el cual se deben medir y/o comparar las otras prácticas musicales:

> "La etnomusicología es el estudio del porqué, y cómo, los seres humanos son musicales. Esta definición posiciona a la etnomusicología entre las ciencias sociales, humanidades y ciencias biológicas dedicadas a entender la naturaleza de la especie humana en toda su diversidad biológica, social, cultural y artística. 'Musical' en esta definición no se refiere al talento o capacidad musical; más bien se refiere a la capacidad de los humanos de crear, ejecutar, organizar cognitivamente, reaccionar física y emocionalmente e interpretar los significados de los sonidos humanamente organizados. El pensamiento y quehacer musical pueden ser tan importantes para nuestra humanidad en el mundo como lo es nuestra capacidad de hablar y entender el habla. Los etnomusicólogos podrían sostener que necesitamos de la música para ser completamente humanos." (Rice, Ethnomusicology: A very short introduction., 2014, pág. 4)

Puede decirse que una buena parte de este trabajo de investigación se ha hecho con un enfoque basado en la Etnomusicología, sin embargo, esta tesis no se ocupa del porqué y cómo es que los seres humanos son musicales, sino que lo da por sentado. Este trabajo se hace otras preguntas específicas en una de las tantas relaciones que los seres humanos establecen con la música: el aprendizaje en relación con el contexto y el efecto que tiene en la construcción de la identidad de los músicos en las escenas musicales urbanas de Tlaxcala.

La relación entre los contextos de aprendizaje, el aprendizaje musical y la identidad no han sido estudiados bajo el enfoque que se propone en esta investigación. Esto hace que este estudio tenga un carácter exploratorio y novedoso, a la vez. No quiere decir

que no existan estudios con respecto a estos conceptos individualmente, o relacionados entre ellos, comúnmente en duplas: contexto educativo e identidad, contexto educativo y aprendizaje musical, aprendizaje musical e identidad.

Existen investigaciones etnomusicológicas que estudian la relación entre la identidad y la música que, por supuesto implican la transmisión de conocimientos musicales. Sin embargo, el foco de dichas investigaciones no está en el punto en particular aquí propuesto. Así lo muestra el valioso ensayo de Timothy Rice (2007): “Reflection on identity and ethnomusicology”. En dicho trabajo el autor hace un recorrido en las publicaciones de *Ethnomusicology*, un muy importante diario científico, y da cuenta que desde la publicación de la enorme obra de Merriam (1964) “The anthropology of music”, la cuestión entre música e identidad ha cobrado gran importancia.

Asimismo, la cuestión entre el aprendizaje en contextos informales e identidad comienza a llamar la atención a partir justamente de las recientes teorías acerca de la identidad. Los ensayos: “Relationship between cultural identity and learning” (Altugan, 2014), “The effect of cultural identity on learning” (Altugan, 2015), “La construcción del yo en escenarios educativos” (De la Mata Benitez & Santamaría Santigosa, 2010), y muchos otros, dan cuenta de este enfoque. Sin embargo, estos se centran mayormente en el estudio de dichos fenómenos dentro de la educación en un contexto formal.

Los trabajos entre el aprendizaje en contextos informales y la Educación musical han cobrado mucho interés a partir del trabajo “How popular musicians learn”, que en español se tradujo hace poco como “El aprendizaje de la música pop” de Lucy Green (2019). Este trabajo se centró en hacer una amplia investigación acerca de las prácticas de aprendizaje de los músicos fuera de las aulas, es decir, en ámbitos educativos informales. Además de describir los procesos de aprendizaje que estos músicos llevan a cabo, analiza la ética implícita detrás de estas interacciones. El objetivo de Green (2019) fue encontrar herramientas usadas en los ámbitos informales de aprendizaje que pudiesen trasladarse a los ámbitos formales educativos.

Uno de los hallazgos que Green (2019) consideró de mucha importancia fue de carácter ético: El disfrute con que los músicos populares se acercaban al aprendizaje en el ámbito informal. Green (2019) realiza una clasificación de músicos de acuerdo con el quehacer principal que tienen: freelance, músico de sesión, músico de banda de *covers*, músico de banda de originales. Esta clasificación sirve también sirve de parámetro al construir el concepto de escena musical urbana en el contexto de esta investigación. Green (2019) parece no tomar en cuenta la postura política de los músicos en su adscripción a ciertos grupos, además de que esta categorización implica que los músicos sólo se dedican a una sola manera de hacer música. Como se sostiene en esta investigación, la postura política es un elemento central en la construcción de identidad, y, por tanto, del concepto de escena musical urbana.

Green (2019) realizó descubrimientos que la investigación presentada aquí también señala, por ejemplo, los mecanismos de aprendizaje. Green (2019) los clasifica en: Escuchar y copiar, observar, hablar, aprendizaje entre pares, etcétera; sin embargo, para los propósitos de la investigación presente, se buscó una conceptualización que diese más herramientas para señalar relaciones sociales en esos mecanismos de aprendizaje. Green (2019) se centró en los hallazgos con valor pedagógico, principalmente.

El trabajo de Green (2019) ha tenido una influencia importante en investigaciones fuera de Inglaterra, por ejemplo, el trabajo de Tesis Doctoral “El aprendizaje de la música popular urbana en contextos de educación no formal e informal: estudios de casos en una sociedad multicultural” de Domínguez Moreno (2016). Una gran parte de los trabajos en este ámbito se ha dedicado a analizar la situación de aprendizaje en los contextos informales para que estas herramientas se integren al contexto educativo formal siguiendo a Lucy Green (2019). Gorostidi y Samela (2008) proponen la inclusión de músicas significativas en el Conservatorio de Música debido a la relación local e inmediata con los estudiantes. Por su parte, Cremades y Herrera (2010) miran desde

la perspectiva del Conservatorio el uso que los estudiantes dan a su cúmulo de conocimiento musical informal en su estudio formal.

Los procesos de aprendizaje siguen siendo un campo que necesita ser investigado con ahínco. Por ejemplo, los supuestos de Jean Piaget (1952) realizados a través de sus observaciones en el comportamiento de los infantes fueron en su momento un avance tremendo que ahora, gracias al avance en diversas disciplinas, pueden ponerse en perspectiva (Babakr, Mohamedanim, & Kakamad, 2019). Algunos otros casos han caído en transformarse en creencias fuera de cualquier intento de validación científica. Entre ellos encontramos:

- Los estilos de aprendizaje.
- El supuesto de que se aprende el 70% de todo lo que se sabe en un contexto informal, un 20% a través de otros medios y solo 10% a través de la educación formal.
- La teoría de las inteligencias múltiples de Howard Gardner aplicadas de manera indiscriminada a la educación y a la evaluación de esta.
- El mito de que la escuela asesina a la creatividad.
- El mito de que el 93% de la comunicación es no verbal.
- La falsa idea de que los seres humanos pueden hacer varias cosas a la vez.
- El mito de que solo se usa el 10% del cerebro.
- La supuesta dicotomía completa en el cerebro que hizo que incluso se diseñaran pruebas para saber que parte se usa más en cada individuo. Esta creencia tenía – o tiene – un efecto en cómo se trataba de enseñar a ese individuo, o peor aún, que el individuo creyese que no podía aprender más que de cierta manera específica.
- Los mitos del efecto Mozart.
- El mito de los nativos digitales.

Agregando a todo esto, algunos mitos llegan a sostener políticas públicas como las comparaciones entre países con situaciones desiguales a muchos niveles.

La revisión de estos mitos se llevó a cabo gracias a las obras de Bruyckere, Kirschner y Hulsof (2015), y puso en claro que los mecanismos de aprendizaje en los seres humanos no han cambiado mucho a lo largo de su historia como humanidad, sin embargo, las realidades a ser aprendidas, sí.

Entre la obra de Bruyckere, Kirschner y Hulsof (2015) y la de Lewotin, Rose y Kamin (2019), hay un punto de desencuentro muy interesante en lo que se refiere al uso de la prueba para medir el coeficiente intelectual (IQ). Estos últimos sostienen que hay un sesgo cultural en el uso y evaluación de esas pruebas, en cambio, los primeros refutan tales afirmaciones. Sebastián Lipina (2016) desarrolló una investigación muy interesante en la que afirma que la inteligencia se ve afectada como consecuencia de un sustrato biológico empobrecido por diversos factores. Esta investigación pone de relieve que la preocupación por la educación debe estar ligada a la preocupación por la pobreza.

El vuelco hacia las neurociencias no únicamente ha sido del interés de la Educación en general. En el ámbito de la educación musical se han estado buscando respuestas en las funciones cerebrales. Uno de los autores que ha hecho aportaciones de valor incalculable fue Oliver Sacks (2009). Además de ser neurólogo fue un músico con una formación muy amplia, lo que hizo que se interesara por las relaciones entre estas áreas. Descubrió que los recuerdos musicales lograban romper algunas barreras del alzhéimer. En su libro “Musicofilia” habla de los casos extraordinarios en relación con la música y el cerebro: desde las alucinaciones musicales hasta documentar a las personas que no disfrutan de las expresiones musicales o quienes no logran entenderlas (amusia).

Un texto de cierta informalidad en su desarrollo, pero de un alto contenido de reflexiones en este mismo tema, es el de los compositores Boulez y Manoury y el neurobiólogo Changeux (2016). En su texto “Las neuronas encantadas”, hablan de supuestos estéticos y de respuestas cerebrales medidas a través de resonancias magnéticas.

Muchos de estos descubrimientos han sido recopilados en el trabajo de Peretz (2019): “Aprender música: ¿Qué nos enseñan las neurociencias del aprendizaje musical?”. En este, cubre distintos tópicos dirigidos a localizar herramientas pedagógicas y de aprendizaje que puedan auxiliar al lector a encontrar respuestas acerca del tema. Interesantemente, su obra termina con un apartado acerca de la medición de las aptitudes musicales. En este apartado nos podemos dar cuenta que su objetivo se orienta hacia el aprendizaje de la música por y para la educación sistematizada y con rasgos mayormente euro centristas.

Esta tradición en la evaluación y admisión de estudiantes a escuelas de música acepta el precepto, de una manera quizás velada, del talento innato como requisito ineludible en la formación musical. Howe, Davidson y Sloboda (1998), hablan acerca de esto en un trabajo realizado en 1998. Definen al concepto dominante del talento como sigue:

1. “Se origina en estructuras genéticamente transmitidas y por tanto es al menos en parte, innato.
2. Su efecto total puede no ser evidente en una edad temprana, pero habrá algunas indicaciones previas, permitiendo a la gente entrenada identificar la presencia del talento antes de que los niveles excepcionales de ejecución madura hayan sido demostrados.
3. Estas indicaciones tempranas de talento proveen una base para predecir quien es probable que sea excelente.
4. Solo una minoría tiene talento, porque si todos los niños lo tuviesen, no habría modo de predecir o explicar el éxito diferenciado. Finalmente
5. Los talentos son relativamente específicos de un campo.” (Howe, Davidson, & Sloboda, 1998, pág. 399)

Esta definición sostiene el talento como innato y específico a ciertas personas. En el desarrollo de su investigación llegaron a la siguiente conclusión:

> “Los talentos inherentes son inferidos más que observados directamente. Una razón para asumir que existen ha sido para explicar las diferencias individuales, pero estos pueden ser explicados adecuadamente por los experienciales como el entrenamiento y la práctica, tanto como por influencias biológicas que carecen de las consecuencias específicas y predecibles asociadas con la noción de talento.” (Howe, Davidson, & Sloboda, 1998, pág. 407)

Esta postura ha sido muy importante para la presente investigación. La existencia de una variable como el talento seguramente tendría un efecto determinante en los mecanismos de aprendizaje, por lo que descartarlo de la ecuación educativa resultó beneficioso en pro del análisis de las formas de aprendizaje. Por otro lado, como Howe, Davidson y Sloboda (1998) mencionan, el uso corriente de la idea del talento innato produce directa e indirectamente una práctica discriminatoria en las admisiones escolares, lo cual hace que el concepto de talento innato, más que configurarse como un componente en el aprendizaje, lo hace como una categorización social por parte de los sistemas educativos formales o no formales.

Para redondear esta noción, la obra de Lewotin, Rose y Kamin (2019): “No está en los genes”, realiza un recorrido por algunos de los juicios sobre los que se han edificado algunas de las acciones educativas que los autores consideran cuestionables: La medición del coeficiente intelectual, la cuestión del eurocentrismo, el patriarcado, y últimamente, la medicalización de ciertos comportamientos que se consideran anómalos. Esta obra trata de dejar en claro que mucho de la ciencia en sociología sigue plagada de ciertos prejuicios e inundada en ideologías que, por supuesto, poco han abonado al desarrollo de esta. Una vez llegados a este punto en las teorías acerca de los procesos de enseñanza-aprendizaje, se pudo elegir una que fuese compatible con el interaccionismo simbólico: “La teoría del aprendizaje social” (Bandura, 1971).

En la presente investigación se toman en cuenta los aprendizajes y sus mecanismos, bajo una perspectiva que busca abonar a los elementos constitutivos de la identidad social. En este tenor, también se revisaron algunas lecturas de importancia como “Música e Identidad” de Simon Frith (1996).

Frith (1996) hace un análisis del proceso que se usa en los estudios etnomusicológicos. Este autor señala que estos buscan una conexión en dirección de la obra a los grupos sociales que la producen, y entonces, propone hacer un estudio en sentido inverso. Lo más común, afirma, es la búsqueda de la homología a la teoría de la subcultura. Aún más reciente, continúa, es la adscripción al esencialismo cultural.

En este se sostiene, por ejemplo, que únicamente los afroamericanos son capaces de apreciar la música afroamericana.

Para el autor, el flujo de argumentos desde la identidad a la expresión y apreciación musical le parecen simples, pero en la práctica cotidiana le resultan cuestionables: "¿Quién expresa qué cuando, digamos, Ella Fitzgerald canta a Cole Porter? ¿Cuándo Yothi Yindi *rockea*?" (Frith, 1996, pág. 183). Señala que no únicamente existe el problema de la apropiación cultural, sino que hay que tomar en cuenta que la música tiene una vida más allá de su autor primigenio. Es un camino más fácil el poder interpretar a la Cultura ideológicamente, pero el saber cómo es que la base creó una superestructura, resulta más complicado. Entonces propone hacer la inversión del argumento para el análisis de la música popular presentando dos premisas: la primera es que la identidad es *móvil* y la segunda es entender la experiencia de la música como una experiencia de este *yo en construcción*: "La música como la identidad, es a la vez una interpretación y una historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente; la identidad, como la música, es una cuestión de ética y estética." (Frith, 1996, pág. 184).

Adentrándose en el concepto de identidad, Frith (1996) concuerda con Jenkins (2008) en pensarla como un proceso: "La identidad no es una cosa, sino un proceso: un proceso experiencial que se capta más vívidamente como *música*." (Frith, 1996, pág. 185). Asimismo, converge con la afirmación de Slobin (1992) que sostiene qué, en la interpretación musical, el yo sufre una especie de proyección y desaparición simultánea; pero para Frith (1996), la interpretación no solo atañe a la ejecución musical sino a la escucha misma. Con esto en mente, afirma que la práctica estética articula en sí misma una comprensión de relaciones grupales e individuales sobre lo cual se entienden los códigos éticos y sociales.

Después de recorrer las aseveraciones de Chernoff (1979) y Bohlman (1991) sobre prácticas musicales distintas, Frith (1996) coincide con este último al no reconocer fronteras reales entre la música elevada y la música vulgar. Esta afirmación proviene

de su conclusión en la que sostiene que la música en general es una experiencia vital. Para poder aclarar mejor su postura, cita dos textos de crítica que podrían considerarse opuestos: uno referente a un creador de hip-hop y otro a un creador de música serial. En su análisis de estos textos, concluye que ambas críticas se construyen de manera similar; y, aún más, la escucha, en sentido crítico, es otra interpretación: "…la experiencia de la música tanto para el compositor/intérprete como para el oyente, nos brinda una manera de estar en el mundo, una manera de darle sentido." (Frith, 1996, pág. 192)

Hay que llamar la atención acerca de un punto: ciertamente la experiencia musical como experiencia subjetiva no distingue entre alta o baja cultura, con todo, la adscripción social a una u otra son una parte importante en la construcción identitaria en la vida cotidiana. Quizás en la época contemporánea, estos límites estén desapareciendo lentamente al obligar al profesional de la música a diversificarse para poder entrar a muchos mercados – proceso que ha ido creciendo de manera gradual con el avance de las tecnologías de la información – sin embargo, los resultados de esta investigación sugieren que los músicos en las Escenas musicales urbanas del estado de Tlaxcala perciben claramente ciertas divisiones culturales que experimentan de primera mano.

Frith (1996) plantea diciendo que un signo de la posmodernidad es que los límites entre la alta cultura y la cultura vulgar se desdibujan. No obstante, estos límites institucionalizados aún se aprecian en el modo de presentación y consumo de la cultura: "…resulta evidente que la distinción alto/bajo no se refiere en realidad a la naturaleza del objeto artístico o a la forma de producirlo, sino a diferentes modos de *percepción*." (Frith, 1996, pág. 193) . De igual modo, al realizar un recorrido histórico de la postura social con respecto a las artes que terminó en la separación que se hace de ellas entre espaciales y temporales – las primeras de marcada búsqueda de rigor objetivo debido a su lectura en un objeto fijo y las segundas vividas como subjetivas por efímeras – afirma que, en el siglo XIX el acento en la música se puso en la partitura y no en la interpretación. Esto como forma de lograr el rigor "objetivo". Dicho proceso

llevó entonces a la academización de la música en la que se hace hincapié en las partes “estructurales” de la obra más que en las cualidades temporales. El problema, menciona Frith (1996), es que toda obra la experimentamos en el tiempo y, por tanto, en toda experiencia estética el elemento vinculante es la narrativa. Para Frith, una buena interpretación musical: “…depende de la verdad retórica, de la capacidad de los músicos de convencer y persuadir al oyente de la importancia de lo que está diciendo.” Y agrega: “Por eso debe considerarse que la música popular no representa valores, sino que los encarna.” (Frith, 1996, pág. 198).

Las distinciones que se hacen entre música “seria” y “popular” tienen también una raíz de valor: la primera trasciende las fuerzas sociales y la segunda es meramente utilitaria o funcional. A Frith (1996) le preocupa tomar en serio el valor “estético” de la música popular. La cuestión de la creación, distribución y consumo de la música popular es el resultado de una serie de decisiones que pueden analizarse sociológicamente: “Los gustos musicales se correlacionan con las culturas y subculturas de clase; los estilos musicales están vinculados a grupos generacionales específicos; podemos considerar un hecho las conexiones de etnicidad y sonido.” (Frith, 1996, pág. 203) A este respecto, las cosas parecen estar cambiando muy rápidamente en nuestra sociedad, de modo que cada vez es más difícil establecer una relación directa entre etnicidad y sonido, una vez más, debido a la relativa facilidad e inmediatez con que se puede llevar a cabo el consumo de música en nuestros días. El análisis propuesto entonces debe sortear algunos problemas, por ejemplo, si se cree que el pop es meramente expresivo, se buscará la autenticidad de la expresión detrás de una buena canción pop, pero - continúa el autor – la música pop exitosa es música que no necesita un referente externo, sino una auto referencia estética.

Al escuchar una canción pop, se hacen alianzas con los intérpretes y con los otros fanáticos. Por sus cualidades de abstracción, la música es individualizadora, pero también es un fenómeno colectivo. Si la narrativa es la base del placer musical, es también central para el sentido de identidad. Esta, procede del “afuera” y se modela de acuerdo con formas de narración; por tanto, la música como una narración externa

creada por seres sociales se proyecta hacia el interior de otros seres sociales para formar parte de la identidad de estos. Pero si la identidad musical es imaginada idealizando no solo al individuo sino también al mundo social, es real porque siempre se concreta en el cuerpo.

Se llega entonces al punto en el que, al considerar diferentes géneros musicales, la música contribuye materialmente a dar diferentes identidades a la gente y a incluirla en diferentes grupos sociales: “La música construye nuestro sentido de la identidad mediante las experiencias directas que ofrece del cuerpo, el tiempo y la sociabilidad, experiencias que nos permiten situarnos en relatos culturales imaginativos.” (Frith, 1996, pág. 212) Y es a su vez una fusión de estética y ética. Frith (1996), para llegar a esta afirmación, toma como ejemplo el estudio de Chernoff entre músicos africanos y concluye: el juicio “suena bien” (estético) es necesariamente un juicio ético “esto es bueno”. Para Finnegan (1989), citada en Frith (1996), las actividades voluntarias y de esparcimiento representan mejor los “caminos” vitales de las personas: la música define un espacio sin límites al mismo tiempo que define lugares.

Hay puntos esenciales en la obra de Frith (1996) que indican lo que se ha hecho hasta este momento en el estudio de la relación música-identidad. Para este autor, la identidad es un proceso continuo, inequívocamente social y además se encuentra encarnada. Plantea además que la creación musical es un proceso de creación identitaria; que este proceso, a pesar de imaginarse, es objetivado al encarnarse en el cuerpo. Puesto que la experiencia musical es un proceso corporal y no únicamente psicológico, encuentra su propia encarnación en los individuos como seres no dicotomizados entre mente y cuerpo.

La obra de Frith (1996) se concentra en la experiencia musical en el entendido de la ejecución y/o la escucha y el desarrollo identitario en este proceso. Este texto sirvió para poder encontrar un punto apoyo en la búsqueda de la diferenciación entre los hallazgos de Frith y las indagaciones en este trabajo. La relación identidad – música

se da por sentada, fijando la atención en cómo es que los procesos de aprendizaje musical en un contexto determinado abonan a la construcción de esta identidad.

Otro autor de mucha importancia en la exploración de la relación identidad y la cultura es Gilberto Giménez (2016), en cuya obra “Estudios sobre la cultura y las identidades sociales” aborda diversos temas relativos a estas.

En sus ensayos: “La concepción simbólica de la cultura” y “Cultura e identidades”, plantea puntos de partida para abordar los temas subsecuentes que abreva de distintas posturas teóricas. Estas van desde el marxismo hasta algunas posturas coincidentes con el interaccionismo simbólico. De acuerdo con este autor: “La cultura es la organización social de significados, interiorizados de modo relativamente estable por los sujetos en forma de esquemas o de representaciones compartidas y objetivadas en formas simbólicas, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados.” (Giménez, 2016, pág. 49). El concepto de interiorización de significados es coincidente con lo planteado en la presente investigación, ya que se considera una parte medular del enfoque interaccionista; sin embargo, pareciera que al decir que los significados son interiorizados y objetivados en formas simbólicas, se adscribe a la parte del realismo filosófico.

Por otro lado, la postura de Giménez (2016) al respecto de las expresiones culturales de ciertos grupos sociales, es incompatible con la que se desarrolla en esta investigación, puesto que la aceptación de cierto valor jerárquico intrínseco a los conceptos de “cultura cultivada”, “cultura media” y “cultura popular”, implica que ciertas expresiones se invaliden o menosprecien.

En cuanto a su postura al respecto de la identidad, Giménez (2016) cita y se apoya en Jenkins (2008) en un punto y en Woodward en otro. Esto implica que el concepto identidad se encuentra sustentado por el interaccionismo simbólico, y por el psicoanálisis; en este sentido, la investigación aquí presentada utiliza las teorías de Jenkins (2008) y Blumer (1969), pero se debe acotar que trata de alejarse de los

supuestos de teorías como el psicoanálisis por no considerarlas adecuadas a la raíz pragmática del marco teórico.

La realización de este estado del arte ha proporcionado un horizonte más amplio de las acotaciones y límites de la presente investigación. La revisión a los temas de las funciones cerebrales en cuanto al aprendizaje y el aprendizaje musical han permitido sustentar desde una perspectiva más amplia la capacidad de interacción simbólica del ser humano como inherente a su naturaleza. Se sostiene hasta ahora, que el aprendizaje sigue siendo uno de los procesos de la humanidad que aún no se comprenden completamente; a pesar del avance de las neurociencias, las funciones simbólicas que ya se reconocen en estas siguen estando fuera del alcance de los estudios actuales. Este recorrido por la literatura concerniente a las relaciones entre música, identidad y aprendizaje no ha sido completamente exhaustivo; pero, ha dejado en claro que este ámbito en el que estos tres conceptos convergen es aún una tierra fértil para investigaciones futuras. El abordaje de esta puede arrojar resultados no solo de interés para quienes estudian y practican música, sino para la sociedad entera. La práctica musical se encuentra casi omnipresente en la vida de los seres humanos y es solo otra forma de interacción simbólica que colabora en la integración de lo que conocemos como experiencia humana.

CAPÍTULO III: MARCO TEÓRICO

El paradigma interpretativo, en el que se inscribe la presente investigación, entiende a la realidad en interacción constante con quienes habitamos en ella y, por tanto, como una relación indivisible con esta. Cada paradigma se compone de tres dimensiones: Ontológica, epistemológica y metodológica. En la dimensión ontológica, la dimensión relacionada con el Ser en sí mismo, el paradigma interpretativo considera a la realidad como múltiple y diversa, en la cual los sujetos llevan a cabo un acto de interpretación de esta en un contexto específico. En la dimensión epistemológica – que establece la relación entre quien conoce y lo conocido –, este paradigma se posiciona desde la perspectiva de los sujetos, tratando de comprender la experiencia desde su punto de vista. Así, el investigador privilegia no su postura preconcebida de la realidad a estudiar, sino que se enfoca en tratar de entender el cómo es que el sujeto investigado se sitúa frente a su mundo. Y en la dimensión metodológica, como ya se ha observado en el apartado pertinente, las técnicas y métodos a emplear no son solo diversos, sino que además se presuponen flexibles, ya que la investigación desde el paradigma interpretativo podría necesitar de ajustes conforme esta avanza. (Torres-Hernández, 2017).

Como teoría primaria se utilizó al interaccionismo simbólico, tomando como base la teoría desarrollada por Herbert Blumer (1969); como teorías secundarias se abordaron: la categoría de identidad desde la perspectiva de la identidad social de Jenkins (2008) y, en la categoría del aprendizaje se recurrió la teoría del aprendizaje social de Albert Bandura (1971).

3.1. TEORÍA DEL INTERACCIONISMO SIMBÓLICO DE HERBERT BLUMER

El interaccionismo simbólico de Herbert Blumer (Symbolic Interactionism, 1969), es un enfoque que en la actualidad nos parece muy familiar, pero en el momento en que esta perspectiva sociológica salió a la luz, tuvo el peso suficiente para ser la contraparte de las teorías dominantes de sus contemporáneos. El punto clave en esta teoría es la agencia que el individuo tiene en su realidad y que, en concomitancia con las agencias de los otros individuos, hace que las sociedades sean un proceso siempre en construcción. Blumer (1969) recoge del filósofo George Herbert Mead (1925) muchas de las premisas que sostienen sus supuestos y los usa para apuntalar su propia teoría. Se ha elegido la fuente primaria del interaccionismo simbólico de 1969 que presenta las premisas originales de las cuales se parte. Esta elección trata de librar los caminos que muchas teorías, más tarde, sin nombrarse interaccionistas, han tomado y que representan los enfoques muchas veces mezclados con otras corrientes sociológicas (Maines, 2001). La oposición que el interaccionismo simbólico presentó en su momento (y aún lo hace) frente a otras teorías del campo es que se considera: microsociológico, no estadístico, relativista y antipositivista (Fine, 1993). Como se menciona previamente, es algo que, en el presente, no resulta ninguna novedad y es aceptado ampliamente en las Ciencias Sociales.

Se considera que el interaccionismo simbólico propuesto por Blumer (1969) – aunque desarrolla ciertos conceptos en sí mismo como la “acción conjunta” – es en realidad una teoría que, por su naturaleza y como ha sucedido históricamente, permite de manera muy generosa y amplia el uso de conceptos desde otros enfoques. Esto se debe a que los conceptos siguen siendo símbolos y significados manipulados por la interacción social y, por tanto, deben entenderse desde el punto de vista de quienes los manipulan y significan.

3.1.1. LA NATURALEZA DEL INTERACCIONISMO SIMBÓLICO

De acuerdo con Blumer:

> "El interaccionismo se basa en los más recientes análisis de tres sencillas premisas. La primera es que el ser humano orienta sus actos hacia las cosas en función de lo que éstas significan para él. […] La segunda premisa es que el significado de estas cosas se deriva de, o surge como consecuencia de la interacción social que cada cual mantiene con el prójimo. La tercera es que los significados se manipulan y modifican mediante un proceso interpretativo desarrollado por la persona al enfrentarse con las cosas que va hallando a su paso." (Blumer, El interaccionismo simbólico: perspectiva y método., 1982, pág. 2)

La segunda premisa es la que distingue al interaccionismo simbólico de otros acercamientos teóricos a la realidad humana; esto es debido a que está relacionada con el concepto de "significado". De acuerdo con Blumer (Symbolic Interactionism, 1969), existen dos corrientes dominantes detrás de este concepto: el primero se ubica cerca del realismo filosófico, el cual indica que el significado emana de los objetos en sí; y, el segundo, está enraizado en la psicología. Este último afirma que los significados se crean a partir de las experiencias psíquicas de los sujetos frente a los objetos. El interaccionismo simbólico sostiene en cambio qué: "El significado que una cosa encierra para una persona es el resultado de las distintas formas en que otras personas actúan hacia ella en relación con esa cosa." (Blumer, El interaccionismo simbólico: perspectiva y método., 1982, pág. 4). El significado es, por tanto, un producto social que se forma en, y a través, de las actividades de las personas mientras interactúan. Esta premisa es simultáneamente el anclaje de esta teoría con la filosofía pragmatista:

> "Mientras la acción tomó precedencia sobre el pensamiento en los análisis pragmáticos, la antigua pregunta de la cosa en sí misma emergió bajo una nueva luz. 'La realidad en sí misma, o en su desnudez sin interpretar,' observa Thayer (1973:68), 'es una noción pragmáticamente sin significado…' El problema para los pragmatistas no era mucho que la cosa en sí misma es no es conocible en principio, sino que puede ser conocida de muchas formas: una cosa puede funcionar como muchos objetos distintos, y un objeto puede ser representado por muchas cosas distintas; qué rol asume una cosa en una situación dada, que objeto determinado está hecho para suplantar, depende no solo de sus cualidades inherentes, sino también de los intereses, suposiciones y habilidades prácticas del actor." (Shalin, 1983, pág. 11)

Blumer reconoce esta postura filosófica para fundar su desarrollo teórico mencionando lo siguiente:

> “Hay dos formas tradicionales muy conocidas de explicar el origen del significado. Una de ellas es la que considera el significado como parte intrínseca de aquello que lo tiene, es decir, como elemento natural de la estructura objetiva de las cosas. Según esto, está claro que una silla es una silla, una vaca una vaca, una nube una nube, una rebelión una rebelión, y así sucesivamente. Al ser inherente a la cosa que lo contiene, el significado sólo necesita ser desglosado mediante la observación del ente objetivo que lo posee. Por así decirlo, el significado emana de la cosa y, por ende, su formación no es fruto de ningún proceso; lo único que hace falta es reconocer el significado que encierra esa cosa. Se advierte en seguida que este punto de vista refleja la postura tradicional del "realismo" en filosofía: postura ampliamente adoptada y hondamente arraigada en las ciencias sociales y psicológicas. El otro punto de vista importante y tradicional considera que el "significado" es una excrecencia física añadida a la cosa por aquel o aquellos para quienes ésta posee un significado. Se considera que este "añadido" físico es una expresión de los elementos constitutivos de la psique, la mente o la organización psicológica de la persona. Entre tales elementos cabe citar las sensaciones, sentimientos, ideas, recuerdos, móviles y actitudes. El significado de una cosa no es sino la expresión de los elementos psicológicos que intervienen en la percepción de la misma; por lo tanto, se pretende explicar el significado de esa cosa aislando los elementos psicológicos concretos que producen el significado.” (Blumer, El interaccionismo simbólico: perspectiva y método., 1982, pág. 3)

Como se mencionó previamente, el interaccionismo simbólico es un enfoque interpretativo de la Sociología. La agencia del individuo en la interpretación de la realidad como ser humano no es algo que pueda darse por sentado simplemente por el hecho de que el animal humano llegue a una forma madura biológicamente: éste necesita de la sociedad.

Es la tercera premisa la que plantea y da cierre al circuito simbólico en el que se inscribe la humanidad: los símbolos que interpreta el ser humano son a la vez significados que necesitan ser socializados para volverse reales. Al mismo tiempo, no son fijos, estos se manipulan y transforman en la interacción del individuo con otros como él. Blumer (1969) plantea, además, que la existencia del sí mismo, propuesta por Mead (1925) es fundamental en la experiencia humana y la interacción social. Este sí mismo es el que es parte de la configuración del diálogo interno que el ser humano puede llevar a cabo y, cuyo funcionamiento resulta en una herramienta altamente

eficaz para la construcción e interpretación de significados en toda interacción. Blumer (1982) expresa, además, en su proceso de elaboración teórica, lo siguiente:

> “El interaccionismo simbólico está cimentado en una serie de ideas básicas o "imágenes radicales", como prefiero llamarlas. Estas imágenes aluden y describen la índole de los siguientes temas: sociedades o grupos humanos, interacción social, objetos, el ser humano como agente, los actos humanos y la interconexión de las líneas de acción. Consideradas en conjunto, estas imágenes radicales representan el modo en que el interaccionismo contempla el comportamiento y la sociedad humanas. Constituyen el armazón del estudio y el análisis.” (Blumer, El interaccionismo simbólico: perspectiva y método., 1982, pág. 4)

El autor nombra, imágenes, a una serie de conceptos que para él son un “armazón de estudio y análisis”. Es posible ver ahora que el interaccionismo simbólico de Blumer (1969) no pretendió un desarrollo de conceptos que abarcasen una construcción de categorías más amplia acerca del mundo social; tal como en sus teorías lo intentaron Parsons (1991) o Luhmann (2012). Es por ello por lo que, en este trabajo, esta teoría funciona mucho más como un enfoque que como un mapa completo de referentes. A continuación, se revisarán las *imágenes* de esta teoría.

3.1.2. NATURALEZA DE LA SOCIEDAD HUMANA O VIDA GRUPAL HUMANA.

Para Blumer (1969), los grupos humanos se ven como seres humanos participando en acción. La acción consiste en las múltiples actividades de la vida diaria que los confrontan entre ellos y con su realidad. Dichas actividades pertenecen a los individuos y se llevan a cabo con respecto a las situaciones en las que tienen que actuar.

Es importante identificar que la acción a la que se refiere el autor es la implicación misma de la interacción simbólica ¿Cómo? La experiencia humana, como tal, se adquiere una vez que el individuo humano ha interiorizado el repertorio simbólico que le es transmitido por la sociedad en la que ha nacido y crecido. Esta transmisión y adquisición se lleva a cabo a través de la actividad humana: la interacción. Blumer (1969) se refiere a que se necesita de la actividad en conjunto del individuo y su

comunidad para que la experiencia humana se configure como tal. Esto no puede ser posible sin acciones, por lo que, la experiencia humana implica que los animales humanos estén en constante acción. Esto entraña que la humanidad es un proceso activo siempre en movimiento.

3.1.3. NATURALEZA DE LA INTERACCIÓN SOCIAL.

La vida en grupo trae consigo la interacción entre sus miembros, por lo que generalmente esta interacción social se da por sentada y no se analiza detenidamente. El interaccionismo simbólico sostiene que la interacción social no es un medio, sino que, es ésta misma la que moldea la conducta humana. En este sentido Blumer (1969) concuerda con John Dewey (1998) quien afirmó antes lo siguiente:

> "La sociedad no sólo continúa existiendo *por* la transmisión, *por* la comunicación, sino que puede decirse muy bien que existe *en* la transmisión y *en* la comunicación. Hay más que un vínculo verbal entre las palabras común, comunidad y comunicación. Los hombres viven en una comunidad por virtud de las cosas que tienen en común; y la comunicación es el modo en que llegan a poseer esas cosas en común" (Dewey, 1998, pág. 8).

Blumer (1969) por su parte antecede a Luhmann (2012), aunque éste último se distancie de las teorías que considera individualistas en sociología, en la noción de la interacción define a la comunicación como: "…una operación social (y la única genuinamente social). Es genuinamente social en que, a pesar de que presupone una multiplicidad de sistemas conscientes participantes, no pueda (por justo esta razón) ser atribuido a ninguna consciencia individual." (Luhmann, 2012, pág. 42).

La comunicación es interacción social. De acuerdo con Blumer (1969), Mead (1925) propone dos categorías de interacción: la conversación de gestos, y el uso de símbolos significantes. A estas, Blumer (1969) las conceptualiza como: interacción no-simbólica e interacción simbólica, respectivamente. Desde esta perspectiva se plantea que los actos reflejos son actos que pueden caer en la categoría de la interacción no-simbólica,

mientras todo acto que haya pasado por un filtro de interpretación pertenece a la interacción simbólica.

Previamente se abordó el punto de la experiencia humana como aquella que se aprende a través de la socialización. A esto, hay que agregar que una vez que la experiencia humana – la capacidad de vivir en el mundo simbólico de la humanidad – se configura, ésta no desaparece, ni puede dejarse de lado en el vivir cotidiano del ser humano. La excepción puede encontrarse, quizás, en los problemas del sustrato biológico que pueden terminar en un deterioro de esta capacidad.

Tal reflexión viene a colación, debido al planteamiento tomado desde Mead (1925) acerca de las interacciones no simbólicas (los actos reflejos). Esta es una de las partes de la teoría de Blumer (1969) que merecen ser revisadas ¿Hasta qué punto la capacidad simbólica adquirida en el ser humano deja de estar ahí en su existencia? Una vez que el mundo humano se ha configurado en el sustrato biológico del individuo, no hay otra existencia posible para éste. El propio Blumer afirma que:

> "En su asociación, los seres humanos entablan una clara interacción no simbólica al responder inmediata e irreflexiblemente a los movimientos corporales, expresiones y tonos de voz de sus semejantes, pero su forma característica de interacción se ejerce a un nivel simbólico, puesto que tratan de comprender el significado de los actos ajenos." (Blumer, 1982, pág. 7)

Se observa que esta delimitación entre lo simbólico y lo que no lo es, no resulta tan clara. Tan borrosa es esta línea que las emociones – que de acuerdo con Humberto Maturana son: "…disposiciones corporales que determinan o especifican dominios de acciones." (Maturana, 2001) – podrían caer en el ámbito de lo no simbólico, tomando en cuenta lo expuesto por Blumer. Estas serían un acto reflejo, una disposición corporal. Sin embargo, se sabe que incluso las emociones son construidas y moldeadas socialmente. (Aranguren, 2017).

El estudio de los aprendizajes en los músicos de las Escenas musicales urbanas planteó ciertas posibilidades de respuesta a este respecto gracias al universo

simbólico en el que los participantes se desenvuelven. En lugar de hablar de comportamientos simbólicos y no simbólicos, se propone una gradación en el proceso de simbolización humana.

Otro punto interesante es el análisis de Mead (1925) acerca de lo que llama el significado del gesto. Según se plantea, fluye en tres líneas: "…esos gestos indican lo que ha de hacer la persona a quien van dirigidos, lo que la persona que los hace proyecta realizar y, finalmente, la acción conjunta que debe surgir de la coordinación de los actos de ambas." (Blumer, 1982, pág. 7) Blumer (1969) indica que, además, ambos participantes deben ser capaces de verse a sí mismos en el rol del otro. Es entonces que nos señala la importancia de la interacción simbólica como un proceso formativo de la sociedad humana y no como un mero fondo para condiciones preexistentes.

3.1.4. NATURALEZA DE LOS OBJETOS.

Para el interaccionismo simbólico, los mundos donde la humanidad habita están constituidos de objetos, y estos objetos son el producto de la interacción simbólica. Existen tres categorías de objetos: físicos, sociales y abstractos. Un objeto es cualquier cosa susceptible de ser indicada o señalada:

> "La naturaleza de un objeto -de todos y cada uno de ellos- consiste en el significado que éste encierra para la persona que como tal lo considera. […] El significado de los objetos para una persona emana fundamentalmente del modo en que éstos le han sido definidos por aquellos con quienes "interactúa". A través de las indicaciones de los demás aprendemos que una silla es una silla, que un médico es un tipo determinado de profesional, que la Constitución de los Estados Unidos es un tipo dado de documento legal, etc." (Blumer, 1982, pág. 8)

Los objetos son, entonces, producto de la interacción simbólica. Esto es, en el sentido en que estos no son inamovibles y su estatus nunca es permanente a lo largo de la historia. Se puede decir que los objetos son creados, afirmados y abandonados en el proceso de la interacción social humana.

3.1.5. EL SER HUMANO COMO UN ORGANISMO ACTUANTE

El interaccionismo simbólico reconoce que el ser humano debe tener una estructura que da origen y a la vez contiene a la interacción simbólica en este. Blumer (1969) afirma que esto se debe a que el ser humano tiene un "*self*" (sí mismo), el cual le permite verse a sí mismo como un objeto hacia quien puede dirigir una acción determinada; puede reconocerse como joven, estudiante, pobre o rico, etc. Y, por tanto, al igual que con todos los demás objetos, esta objetivación del "*self*" (sí mismo) surge como parte del proceso de la interacción simbólica con otros humanos. Mead (1925), citado en Blumer (1969), señala que: "…para que una persona se convierta en un objeto para sí misma ha de contemplarse desde fuera. Y esto sólo puede hacerlo poniéndose en el lugar de otra y observándose o actuando en relación consigo misma desde esa nueva perspectiva." (Blumer, 1982, pág. 10). La posesión de un "*self*" permite la interacción consigo mismo. Esta interacción es distinta a la que el psicoanálisis podría apelar, la interacción con el "*self*" es social, comunicativa. De acuerdo con Blumer (1969), esto tiene implicaciones muy profundas:

> "En lugar de limitarse a considerarle como un organismo que responde a la acción recíproca de los factores que actúan sobre él o a través de él, el interaccionismo ve al individuo como un organismo que debe reaccionar ante lo que percibe. Estas percepciones las afronta entablando un proceso de autoindicación mediante el cual convierte en objeto aquello que percibe, le confiere un significado y utiliza éste como pauta para orientar su acción. Su comportamiento con respecto a lo que percibe no es una respuesta motivada por tal presencia, sino una acción que surge como resultado de la interpretación realizada a través del proceso de <<autoindicación>>" (Blumer, 1982, pág. 11)

La 'autoindicación' propicia un diálogo continuo. Se ha propuesto que la experiencia humana una vez configurada no puede dejar de existir en el animal humano. Esta experiencia, además, se encontrará en este diálogo consigo mismo durante toda la existencia de éste. El mencionado diálogo incesante, no es únicamente una capacidad, es una necesidad humana. El ser humano es un animal simbólico, como lo plantea Cassirer (1944) en su "Ensayo sobre el hombre". Este existir simbólico es una necesidad vital, por lo que el ser humano dialogará durante toda su existencia para

satisfacer esa necesidad de ser lo que es, de estar vivo. Y este dialogar es acción en sí misma.

3.1.6. NATURALEZA DE LA ACCIÓN HUMANA

Esta capacidad humana de poder darse indicaciones a sí mismo; esta necesidad de dialogar consigo mismo – que implica dialogar con la humanidad en sí misma –, conlleva una característica distintiva del comportamiento humano. Dicho comportamiento no es una mera respuesta a un estímulo determinado, sino que, los seres humanos, existen en esta capacidad/necesidad de interpretar su realidad y a la vez, otorgarle significado. Si el significado de las cosas es construido a la vez como parte de la agencia del ser humano, la realidad meramente observada debe ser transformada para que esta sea parte de su mundo, para que su mundo sea habitable. Y para que el mundo humano sea habitable, este necesita siempre tener sentido para él. El ser humano lleva a cabo las acciones necesarias, físicas y/o psíquicas, para que esto sea posible.

3.1.7. INTERRELACIÓN DE ACCIÓN

La vida en grupo es una conjunción de acciones humanas que se definen como “acción conjunta”. Esta es una organización de conducta societal de diferentes actos de distintos participantes; hay que diferenciar entre un simple agregado de acciones y una acción conjunta. Esta última se encuentra presente, por ejemplo, en la celebración de un matrimonio, en una transacción comercial, en una discusión parlamentaria o en un servicio religioso. Una acción conjunta siempre debe pasar por un proceso de formación en el tiempo. Hay tres puntos de importancia a tomar en cuenta en cuanto a esta discusión: En primera instancia, la porción preponderante de acción social en una sociedad humana existe en la forma de acción conjunta; en segunda instancia, la acción conjunta está constituida por acciones ampliamente extendidas que hacen una gran parte de la actividad humana en grupo, y por último, que cualquier acción conjunta

sea nueva o ya establecida tiene como sostén una serie de acciones previas de los participantes de estas acciones conjuntas.

El concepto de “acción conjunta” es utilizado por Blumer (1982) para sustituir el concepto de Mead (1925) de “acción social”. Este concepto abarca desde “una simple colaboración entre dos individuos hasta una compleja ordenación de los actos de instituciones u organizaciones inmensas.” (Blumer, 1982, pág. 52) La acción conjunta es un ensamblaje de actos, y es por ello qué para Mead (1925) el acto social es la unidad fundamental de la sociedad.

Ahora bien, para que una acción conjunta se lleve a cabo, primero debe ser determinada por los actores y luego deben configurarse las series de actos que la conformarán. Esto quiere decir que la sociedad es un continuo de acciones y no una estructura determinada de relaciones: “Para comprender a una sociedad, hay que considerarla y captarla en función de la acción que la configura.” (Blumer, 1982, pág. 52). Parece indicado señalar que, una escena musical urbana es, precisamente, el punto culminante de una serie de acciones previas, y que, a la vez, sirve como detonante para la continuidad de dichas acciones. Esto posibilita que la existencia de la escena musical pueda ser identificada en un espacio geográfico y temporal determinado como en el caso de esta investigación.

La existencia de una escena musical implica una trayectoria en el tiempo, y al igual que las acciones sociales: “…esta trayectoria suele ser ordenada, repetitiva y fija en virtud del común reconocimiento o definición de la acción conjunta realizados por quienes en ellos participan.” (Blumer, 1982, pág. 53) Este orden, esta repetición y fijación implican: una comunicación de significados en un determinado grupo humano, un proceso de aprendizaje y, por consiguiente, un proceso de humanización que sucede simultáneamente en los ámbitos social e individual.

Esto conlleva, de acuerdo con Blumer (1969), una serie de diferencias importantes a tomar en cuenta en relación con otras perspectivas teóricas sociológicas. La principal,

es la concepción del "sí mismo" que hace al ser humano ser un agente de sus acciones y no solo un ente que responde a estímulos externos y/o internos. La postura de Mead (1925) – que dará origen a la postura del interaccionismo simbólico – difiere de la postura de concebir a la sociedad como una estructura establecida en la cual las acciones de los sujetos existen únicamente en dos direcciones: de conformidad y de desviación: "…la sociedad no es un sistema, ya sea en forma de equilibrio estático, móvil o de otra clase, sino un vasto número de acciones conjuntas en curso, muchas de ellas estrechamente vinculadas y otras sin nexo entre sí…" (Blumer, 1982, pág. 55).

Blumer (1969) afirma que Mead (1925) no niega la existencia de estructuras como el estatus, clases sociales, organizaciones, etcétera; pero, las interacciones no se dan entre papeles sociales, sino entre personas. La interacción entre papeles sociales se lleva a cabo únicamente en situaciones altamente ritualizadas. Las personas tienen agencia en las interacciones más comunes. De acuerdo con lo descrito previamente, la sociedad es un conjunto de acciones individuales que forjan la acción conjunta; esto implica que quizá no haya una serie de valores compartidos para mantener a la sociedad unida, y tampoco es condición previa: "La sociedad se convierte así, en gran medida, en la formación de relaciones viables." (Blumer, 1982, pág. 56) Y esta viabilidad de relaciones es lo que otorga las posibilidades de verse como humanos en determinadas situaciones y bajo ciertas características.

3.1.8. LA SOCIEDAD COMO INTERACCIÓN SIMBÓLICA.

Blumer (1969) elabora más acerca de lo que significa esta interacción en la sociedad e insiste en que: "…la interacción humana se ve mediatizada por el uso de símbolos, la interpretación o la comprensión del significado de las acciones del prójimo." (Blumer, 1982, pág. 59), y, continúa afirmando que lo que han pasado por alto muchos pensadores al respecto es la existencia del sí mismo que planteó Mead (1925); este sí mismo da indicaciones al ser humano durante todo su estado de vigilia:

> “Todo aquello de lo que una persona es consciente, es algo que se indica a sí misma... […] A la inversa, todo aquello de lo que no se es consciente es, ipso facto, algo que no se está indicando a sí misma.” (Blumer, 1982, pág. 60)

En este sentido, es interesante insistir, en que el proceso de simbolización del ser humano traspasa su estado de vigilia, y los sueños son una prueba de ello. En los sueños, las cosas más disparatadas pueden estar ocurriendo y, sin embargo, en ese universo, el sí mismo sigue dando indicaciones y el cerebro sigue otorgando sentidos. La necesidad de sentido del ser humano hace que los momentos más inverosímiles tengan una razón de ser para nosotros cuando no hay otros estímulos que prueben lo contrario; el sí mismo, indicando sentidos, está presente incluso fuera del tiempo de vigilia.

Blumer (1969) también afirma que, para Mead (1925), indicar algo es, además, señalarlo, ponerlo aparte y, por tanto, dotarlo de significado. Es aquí en donde establece que actuar con base en símbolos no es únicamente interpretar, sino que también implica, significar. Esto hace que las acciones humanas no sean meras respuestas, sino que requieren de la elaboración, de la simbolización; esto de modo que sus acciones tengan un sentido esperado y buscado:

> “Su comportamiento, por lo tanto, no es consecuencia de factores tales como presiones ambientales, estímulos, motivos, actitudes e ideas, sino del modo en que maneja e interpreta estos factores en el contexto de la acción que está elaborando.” (Blumer, 1982, pág. 61).

Para Blumer (1969) esto es lo que hace al interaccionismo simbólico radicalmente distinto de las teorías dominantes de su época. En ellas, afirma, se pensaba a los seres humanos como entes no dotados de un sí mismo y sujetos a fuerzas externas a ellos, como: el sistema social, la estructura social, la cultura, el estatus, etcétera.

El autor subraya que los enfoques estructuralistas y funcionalistas, pasan por alto la existencia del sí mismo de los seres humanos. Insiste en criticar a las teorías que despojan a las personas de su agencia, y reafirma que se debe reconocer que las sociedades humanas se componen de gentes que actúan. Las unidades de acción

pueden ser desde individuos aislados hasta colectividades humanas de gran envergadura. También considera que los conceptos, como “clase social”, deben dejar de considerarse unidades actuantes puesto que estas en sí, no actúan. Son las personas que las componen las que llevan a cabo la acción.

La siguiente cuestión importante para Blumer (Symbolic Interactionism, 1969) es, además, tomar en cuenta que las acciones no ocurren fuera de un contexto. Las acciones humanas responden a la interpretación de la situación en donde se encuentran. Afirma también que, en una sociedad, las situaciones son estructuradas por las personas y que se adquiere una definición de actuación a través de las interacciones que se ha realizado a lo largo del tiempo. Esto implica que las personas habrán recibido una información simbólica idéntica para obtener las pistas correspondientes a cómo actuar en una situación dada.

En resumen y en relación con la presente investigación, la simbolización no únicamente es la interpretación/significación de la realidad de una manera determinada, sino que, dependiendo de las situaciones en que se encuentren los seres humanos, estos aprenden no solo los significados sino el cómo se llega a la obtención/dotación de estos. El proceso de simbolización es a la vez simbolizado de una manera particular por las unidades de acción. Y es por ello por lo que Blumer (1969), conmina a los investigadores a abandonar la falacia de lo objetivo en una investigación tratando de situarse fuera de la situación de los sujetos investigados. El investigador solo puede conocer los procesos de simbolización de sus sujetos si se sumerge en la situación de estos.

Para Blumer (1969), la situación en que se encuentran enmarcadas las interacciones sociales es importante, pero no es el factor más importante que puede influir en éstas. Son las acciones interpretativas de los actuantes quienes transforman las situaciones. Esto ya se ha afirmado con anterioridad al señalar la capacidad/necesidad del ser humano de humanizar su entorno para hacerlo habitable. Esta humanización nunca es fija, es un proceso continuo e inacabado siempre.

3.2. BREVE REFLEXIÓN ACERCA DEL INTERACCIONISMO SIMBÓLICO EN LAS ESCENAS MUSICALES URBANAS.

Para concluir este apartado, Blumer (1969) considera que la cultura, la estructura y los sistemas solo tienen la capacidad de establecer situaciones en las cuales se llevan a cabo acciones. Hasta ahí es donde su influencia debe ser tomada en cuenta. Además, piensa que la complejidad de los estudios sociales se debe al creciente desarrollo de las urbes en las que se crean situaciones nuevas para las cuales los individuos podrían no estar "preparados" con los significados suficientes para afrontarlas. Concluye de la siguiente manera: "La cuestión reside en saber si la sociedad humana o la acción social pueden analizarse con éxito mediante esquemas que rehúsan admitir que los seres humanos son como son; es decir, personas que elaboran su acción individual o colectiva a través de una interpretación de las situaciones a las que hacen frente." (Blumer, 1982, pág. 67)

Después de revisar la teoría propuesta por Blumer (1969), se puede decir que el interaccionismo simbólico propuso una perspectiva que comprende a la experiencia humana como una relación inseparable entre lo macro y lo micro en la construcción social. La conformación de significados de la realidad de los seres humanos se lleva a cabo en constante interacción con su entorno y a la vez, esta interacción es en sí misma un significado, un símbolo. Los límites de la experiencia humana están delimitados por los límites del significado. Uno de los recovecos no muy delimitados por Blumer (1969) es justo la conceptualización del símbolo, que se infiere, se equipara al concepto de significado.

Aún queda mucho por explorar acerca del símbolo/significado en la experiencia humana, sobre todo, en los límites de las capacidades humanas para seguir simbolizando/significando: Casos como el de las pérdidas de las capacidades que nos permiten significar el mundo: Alzheimer, pérdida de memoria, etcétera.

Los límites de la experiencia humana son atravesados por los símbolos/significados que cada individuo construye y/o interioriza. Un ejemplo interesante acerca del significado como el lugar de la experiencia humana tiene que ver con la decisión personal de acabar con la vida propia. Las personas en ciertas sociedades tienen el poder, o buscan tener el poder de terminar con su vida cuando esta yo no es “digna” de ser vivida; tal como lo retrata la película semi biográfica del caso de Ramón Sampedro (Amenábar, 2004), o como sucede en el caso de las diferencias significativas de los suicidios entre católicos y protestantes. Éstos últimos tienden a tener un mayor número de suicidios que los primeros y de acuerdo con Becker y Woessmann (2018), más allá de los componentes económicos, los significados religiosos son el factor decisivo para llevar a cabo tal acción.

Reiterando: la simbolización humana no es sólo una capacidad, es también una necesidad. Solo a través de la simbolización el ser humano se erige como tal, y esta necesidad de simbolización es quizás una de las explicaciones más plausibles a la existencia del arte en la vida de la humanidad. La creación artística es necesaria porque permite al ser humano llevar a cabo un proceso de simbolización (interpretación/significación) en distintas direcciones y a lo largo de toda su existencia. No únicamente sobre el mundo material que lo rodea, sino que puede edificar símbolos nuevos sobre los símbolos previos. Pero, además, no hay que perder de vista que, desde la perspectiva del interaccionismo simbólico, no hay proceso individual que no sea en realidad un proceso social, porque cada individuo se construye a través del entramado social que lo acoge y al mismo tiempo, coopera con su existencia en la configuración de dicho entramado social. Siendo esto así, toda creación artística es por fuerza una creación social. Además de lo socialmente obvio en las escenas musicales urbanas – la reunión de individuos en torno a la creación musical con ciertas características –, aquello que en nuestra sociedad pensamos como creación individual, es en realidad, el resultado de un contexto que ha alimentado a ese creador y a su creación.

Esto nos acerca a qué, aunque diferenciado del resto (o quizás simbolizado como diferente), el individuo es en realidad parte de un universo social que lo configura. Al mismo tiempo, ese universo es reconfigurado por ese individuo cuyas capacidades de simbolización son inconmensurables. Entre otras expresiones, a través del arte descubre veredas simbólicas novedosas que, al definirlo a él mismo, también definen a su entorno social. Este redefinirá a otros individuos cuando estas nuevas definiciones – símbolos – se socialicen y formen parte de este proceso que ha empezado en los albores de la humanidad, y que no se ha detenido.

3.3. TEORÍA DE LA IDENTIDAD SOCIAL DE RICHARD JENKINS (2008)

Para comprender el concepto de identidad, se usarán los postulados de Richard Jenkins (2008) vertidos en su obra “Identidad Social”. Si bien Jenkins (2008) no se autoproclama como parte de la teoría del interaccionismo simbólico, e incluso, parece omitir de manera deliberada a Blumer (1969), recurre de manera importante a George Herbert Mead (1925) y a Erwin Goffman (1956) quien realizó una amplia investigación y teoría enfocada en las interacciones entre personas. Ambos autores se pueden inscribir bajo la perspectiva que podríamos identificar con el Interaccionismo simbólico. Richard Jenkins (2008) comienza su obra con premisas que pudiesen parecer ingenuas, pero en realidad, son las premisas de la cotidianeidad de la vida en las que los seres humanos nos podemos identificar como tales.

3.3.1. LA IDENTIDAD IMPORTA

Después de analizar los argumentos en contra acerca del concepto de identidad y su importancia, Jenkins (2008) comienza por establecer su concepto de identidad desde un punto de vista muy básico: “…la identidad es la capacidad humana - enraizada en el lenguaje – para saber quién es quién (y por tanto qué es qué).” (Jenkins, 2008, pág. 5) Y agrega que “…es un proceso, no una *cosa*.” Asimismo, Jenkins (2008) afirma que el proceso de identificación contiene elementos de evaluación y jerarquización, no libres de conflicto, por lo que: “…la capacidad de discriminar entre otros en modos sutiles y detallados es una necesidad de todos los días.” (Jenkins, 2008, pág. 6). Afirma también que la identidad contiene elementos de intereses, puesto que ambos conceptos, ya sea personales o grupales, están interconectados de manera que no es tan posible aislar uno de otro. Las personas tendemos a categorizar a otras personas como parte de nuestra vida diaria: “Quiénes creemos que somos está íntimamente relacionado a quiénes creemos que los otros son, y *viceversa*.” (Jenkins, 2008, pág. 12).

La Identidad importa porque es el mecanismo cognitivo principal con el cual los seres humanos se clasifican a sí mismos y a sus contrapartes. Es importante señalar que el término *clasificación* adquiere aquí una profundidad distinta, puesto que no únicamente otorga un lugar determinado en un plano de realidad a uno mismo y a los otros; la clasificación tiene que ver con la respuesta continua que la auto consciencia humana nos plantea desde que se gesta como tal: ¿Quiénes somos en este universo?

3.3.2. SIMILITUD Y DIFERENCIA

El concepto de identidad desde una perspectiva etimológica se sostiene en dos conceptos de comparación entre personas o cosas: similitud y diferencia. Jenkins (2008) establece una afirmación categórica: a pesar de que su obra en esta tercera edición se llama identidad social, expresa que debería llamarse únicamente identidad o identificación, puesto que, para él, toda identidad es social.

La identidad es algo que nunca está "terminado". Una de las observaciones clave del autor es aquella que señala que incluso algunas identidades solo se adquieren después de la muerte del individuo: la santidad o mártir. Entonces dice que, tomando en cuenta esto, la identificación se puede definir mínimamente (para propósitos sociológicos) de la siguiente manera:

> - "'La identidad' denota las formas en que las colectividades o los individuos se distinguen en sus relaciones con otros individuos o colectividades.
> - 'La identificación' es el establecimiento sistemático y la significación de relaciones de similitud y diferencia entre individuos, entre colectividades y entre individuos y colectividades.
> - Tomadas juntas – como únicamente podía ser –, la similitud y la diferencia son los principios dinámicos de identificación, y se encuentran en el corazón del mundo humano." (Jenkins, 2008, pág. 18)

Las ideas de similitud y diferencia que sustentan la mayor parte de la conceptualización de identidad en la obra de Jenkins (2008) no son nuevas, sin embargo, el autor realiza un distanciamiento: Se encuentra en desacuerdo con los discursos que conceptualizan la diferencia como un fenómeno aparte de la identidad. Esto lo sostiene en dos puntos:

el primero es que los teóricos insisten en que el 'saber quién es quién' implica únicamente notar las diferencias entre personas, y estas han aumentado en las últimas décadas; y su segundo punto de objeción se basa en qué, centrarse únicamente en la *diferencia* tiene un peso político y social muy grande que atenta contra la forma de entender la pluralidad de identidades.

3.3.3. ENTENDIENDO LA IDENTIFICACIÓN

Jenkins (2008) sostiene que:

- "Con respecto a la Identificación, lo individualmente único y lo socialmente compartido puede ser entendido de manera similar en aspectos importantes;
- Lo individual y lo colectivo están rutinariamente imbricados el uno con el otro;
- Las Identificaciones individuales y colectivas solo llegan a realizarse dentro de la interacción;
- Los procesos por los cuales cada una se produce y reproduce son análogos;
- La teorización de la Identificación debe, por tanto, posicionar a lo individual y lo colectivo en igual medida." (Jenkins, 2008, pág. 37)

Enseguida, Jenkins (2008) indica que su punto de vista se basa en un pragmatismo el cual es prerrequisito para el ejercicio de la imaginación sociológica. Apoyándose en Goffman (1965) y Giddens (1991), sugiere que el mundo se experimenta en tres distintos órdenes:

- "*El orden individual* es el mundo humano como el creado por los individuos encarnados y lo-que-pasa-en-sus-mentes.
- *El orden de interacción* es el mundo humano constituido por relaciones entre individuos y lo-que-ocurre-entre-la-gente.
- *El orden institucional* es el mundo humano de patrones y organización, del modo-establecido-de-hacer-las-cosas." (Jenkins, 2008, pág. 39)

Estos tres órdenes están interrelacionados y no es posible pensar uno sin los otros. Hay que notar el uso de la palabra orden se refiere a que el mundo humano – de acuerdo con Jenkins (2008) – está ordenado, aunque no necesariamente de manera ordenada.

En el orden individual señala que la identificación es un prerrequisito para la vida humana como la conocemos, pero es también, un proceso simultáneamente inverso; es decir que la identidad individual es construida socialmente. Jenkins (2008) reconoce no únicamente una identidad, sino que existen diversas identidades primarias que identifica como: individualidad, humanidad, género y en algunas circunstancias, etnicidad y parentesco. Con base en estudios post-Piagetanos, estas identidades primarias tienen una mayor resiliencia y resistencia al cambio debido a estar encarnadas desde la infancia.

En cuanto al orden de interacción, Jenkins (2008) identifica una dialéctica interna-externa y, siguiendo una línea con Goffman (2001) y Bourdieu (2005), sostiene que el individuo no construye su identidad desde dentro únicamente, sino que la validación externa es parte de esa construcción. Menciona también la teoría del etiquetado social y de la internalización, como aspectos a tomar en cuenta en esta dialéctica. La identificación hecha por otros tiene consecuencias y el punto es hacer que tales consecuencias permanezcan en dicha identidad.

En el orden institucional, existe también otra dialéctica en cuanto a identificación de grupos se refiere. Por un lado, existe la colectividad que se identifica a sí misma (identificación de grupo) y por otro, la colectividad identificada por otros (categorización). Esto lleva a Jenkins (2008) a reafirmar la forma heurística de los órdenes de identidad en los cuales el traslape es inevitable. Las *instituciones* son los contextos en donde la identificación tiene consecuencias importantes, afirma el autor. Las identidades individuales y colectivas son producidas, reproducidas e implicadas las unas en las otras; surge entonces la cuestión del cómo teorizar acerca de lo colectivo y lo individual, sin privilegiar al uno sobre el otro de modo que se pueda comprender mejor el mundo real total. Encontrando eco en otros campos del conocimiento, el autor afirma que la identidad es tanto interna como externa; para poder entender mejor esta situación, acude a la noción de Mead (1925) del “Yo” y el “mí”. El primero es una construcción interna, y el segundo una que viene desde fuera, una objetivación del “yo”; sin embargo, están inevitablemente contenidas la una en la

otra. Al mismo tiempo, menciona que los conceptos de tiempo y espacio son centrales para la identidad, y para algo que se ha desarrollado en teoría como: la sensación de lugar.

3.3.4. INDIVIDUALIDAD Y MENTE

Jenkins (2008) analiza una vez más las raíces de la palabra "*self*", que si bien no tiene una traducción al español, lo podríamos entender como el "uno mismo", y por ello es por lo que se elige "individualidad" como equivalente al término sajón "*selfhood*". Después de su análisis, demuestra que tanto este concepto como el concepto de identidad comparten los atributos de *similitud, diferencia, reflexividad* y *proceso*. Sin embargo, hay otro concepto en el cual se detiene a reflexionar que es el de "persona", haciendo entonces un paralelismo una vez más acerca de la noción de externo e interno, siendo la "individualidad" un proceso interno y la "persona" un proceso externo. Vuelve a señalar que es difícil establecer una vez más una completa diferencia entre uno y otro debido a la muy cercana relación que guardan sin embargo, nos insta a reconocer qué, aunque no puede delimitarse por completo, tampoco es posible no advertir que hay lugares de dichos conceptos que no pueden verse como compartidos por ambos.

Si bien Jenkins (2008) reconoce conceptos de modelos de humanidad como el "autónomo" y el "plástico", no reconoce, debido a su vena pragmática, la existencia del "subconsciente" en términos freudianos. Lo que sí reconoce es qué, para poder entender el funcionamiento de la identidad de una mejor manera, se debe tomar en cuenta a la "mente", la cual define como: "la suma de nuestros procesos organizados de conciencia, comunicación y toma de decisiones." (Jenkins, 2008, pág. 52). Para hablar del "uno mismo" (*self*), no se puede excluir a la mente; el uno sin el otro no existe, pero tampoco son sinónimos. Como ejemplo, habría que preguntarse si una mente dañada es una "individualidad" dañada.

La mente y la individualidad están relacionadas puesto que, según lo anota Jenkins (2008), algunos autores afirman que los únicos pensamientos que en realidad podemos conocer son los propios. Esta idea podría entonces poner en un lugar dudoso la construcción de la identidad a través de la dialéctica interna-externa. Jenkins (2008), para zanjar este problema, acude a la propiedad de reflexividad para proponer que es ésta la que no únicamente nos ayuda a entendernos a nosotros mismos, sino también a los otros; y entonces afirma, después de un análisis a la teoría de la mente de Ryle (1963), que:

> "Los procesos mentales son por tanto *siempre* interaccionales. Aún más concienzuda es la perspectiva mutualista, arraigada en las ideas de James, Dewey y Vigotsky que argumenta que hablar de 'interrelaciones' es insuficiente (Still and Good 1991)." (Jenkins, 2008, pág. 56)

La identidad individual emerge de la interacción con los otros y con el mundo exterior; y es a través del lenguaje que uno puede objetivarse a sí mismo. El discurso que se lleva a cabo internamente se transforma en discurso objetivo en cuanto que el propio emisor es capaz de escucharlo, incluso dentro de la mente, como un diálogo interno.

Hasta este momento, podemos observar que el proceso identitario, de acuerdo con Jenkins (2008), se circunscribe en la teoría del interaccionismo simbólico. También es interesante observar el hecho de que no tome en cuenta la teoría de Blumer (1969), pero si las propuestas de George H. Mead (1925) y de Goffman (2001). Se puede agregar entonces que, sobre las identidades primarias se pueden llevar a cabo diversos procesos de identificación, y entre ellos, los que suceden dentro las prácticas musicales en las escenas musicales urbanas. Aún más, que conforme lo plantea el interaccionismo simbólico, el proceso de identificación es un proceso social nunca acabado.

3.3.5. IMAGEN PROPIA E IMAGEN PÚBLICA.

Citando la obra "Estigma" de Goffman (2006), en la cual éste distingue entre identidad social e identidad personal, Jenkins (2008) critica la distinción entre una y otra porque

considera que no es posible afirmar que una de estas es más “real” que la otra. Otro de los conceptos que Jenkins (2008) menciona como importante en la obra de Goffman (2006) es el de “Etiquetado”; este concepto es importante pues sienta las bases para aquello calificado como desviado de la norma social de comportamiento. El concepto de desviación es vital en el proceso de identificación.

De acuerdo con Jenkins (2008), quien menciona los conceptos de desviación primaria y secundaria de Lemert (1972), el concepto de desviación secundaria es aquel internalizado a través del proceso de etiquetado social. Este desarrollo teórico sirve a Jenkins (2008) para seguir sosteniendo su postulado del proceso de internalización identitaria, a través de controles sociales autoritarios; al mismo tiempo, subraya su idea de la identidad como los procesos de ser y de llegar a ser, desarrollándose en el individuo de manera simultánea.

Los postulados del etiquetado están relacionados con el concepto de desviación en la obra de Goffman (2006) de la siguiente manera:

- “El rompimiento de reglas es rutinario y endémico y solo se transforma en “desviación” cuando la autoridad así lo etiqueta.
- Los actores se vuelven desviados debido a dicha etiqueta, y,
- Las cuotas de desviación son el producto de las actividades de las agencias de control social.” (Jenkins, 2008, pág. 96)

A pesar de las fallas que reconoce en la teoría del etiquetado, dicha teoría le ayuda a contextualizar la dialéctica externa-interna en el proceso de identidad como se cita a continuación:

- “Insiste en el rol de la identificación externa en la identificación interna
- Ofrece una manera de pensar en el cómo la definición externa se vuelve definición interna
- Extiende el modelo dialéctico más allá de la socialización primaria
- Ofrece una visión más profunda en la manera en la cual identificaciones colectivas pueden llegar a ser incorporadas en identificaciones individuales autoconscientes.
- Enfatiza la capacidad de agentes particulares, ocupando *posiciones* particulares autoritariamente para identificar a otros en consecuencia, moviéndonos más allá del orden de interacción al orden institucional.” (Jenkins, 2008, pág. 98)

El etiquetado, de acuerdo con Jenkins (2008), es en realidad un buen concepto que nos ayuda a comprender la identificación, puesto que provee de las bases para un modelo general del momento en que la identificación externa sucede. Sin embargo, la etiqueta externa no es suficiente para que una identidad llegue a ser tal: se necesita un etiquetado continuo a través del tiempo y éste será más efectivo si proviene de autoridades o instituciones.

En otro sentido, la identificación a través del etiquetado no es unilateral ni completamente determinante, y como ejemplo, Jenkins (2008) habla acerca de personas con ciertos tipos de parálisis cerebral en el Reino Unido: legalmente, al cumplir 18 años, son nominalmente adultos; sin embargo, las respuestas rutinarias cotidianas de sus seres cercanos comprometen su adultez, por lo que virtualmente son otra cosa. Esto resulta en una dificultad para volverse adultos en sus propios ojos o en la percepción de otros. La identificación nominal y virtual son partes de un mismo proceso, y por ello, es que el autor considera que es más consistente el concepto de identificación virtual o nominal que el de identidad. A pesar de esto, el concepto de identidad será usado en la presente investigación por considerarse más adecuado a la misma.

3.3.6. GRUPOS Y CATEGORÍAS

Como Simmel (1950) dedujo en 1955, según se cita en Jenkins (2008), la individualidad pública en el orden de interacción es una expresión de una combinación ideológica de identificaciones colectivas. Las cosas que existen en común para un *nosotros,* es nuestra diferencia de *otros*. Jenkins (2008) señala que esta concepción es lo que ha apuntalado mucho de las teorías acerca de la colectividad en la sociología, asumiendo que hay una colectividad que los individuos perciben al pertenecer a ella y otra en la cual entes ajenos a ésta lo perciben. Esto nos lleva a los conceptos de grupos y categorías.

De acuerdo con Jenkins (2008), se llega a un punto en el cual el grupo es aquella identidad colectiva que se reconoce a sí misma como parte de ésta, y la categoría es aquella identidad colectiva reconocida arbitrariamente por un observador externo. Para una gran parte de los sociólogos – excepto los positivistas más radicales – el que las personas piensen que algo es real lo hace real; el cómo las personas definen las situaciones en las que se encuentran, está por lo tanto entre los más importantes datos sociológicos: “Desde este punto de vista, un grupo es intersubjetivamente ‘real’. Los miembros del grupo, reconociéndose a sí mismos como tales, efectivamente constituyen aquello a lo que creen que pertenecen.” (Jenkins, 2008, pág. 106) En el caso de una categoría, las personas que pertenecen a esta podrían no estar conscientes de este hecho. La categorización no es inocua, y puede tener efectos sociales significativos aún si quien está categorizado no se da cuenta de ello.

La categorización tiene consecuencias. La identificación colectiva tiene igualmente una parte nominal y una virtual: la primera es el cómo el grupo o la categoría se definen en el discurso y la segunda tiene que ver con el cómo actúan o cómo son tratados. La identificación como grupo y la categorización son fenómenos que no suceden en distintos puntos cronológicos; sin embargo, pueden existir momentos en los cuales la identificación grupal pude ser generada por una categorización previa. A pesar de que la categorización es en su origen arbitraria, no permanece así. De acuerdo con Jenkins (2008), para que una categorización adquiera su función plena debe ser reconocida por muchos otros como tal. Esta postura nos lleva a decir que: “las identidades colectivas deben ser entendidas siempre como generadas simultáneamente a través de la identificación grupal y la categorización.” (Jenkins, 2008, pág. 111) Y, además: “…los procesos identificadores son practicas realizadas por individuos existentes efectivamente.” (Jenkins, 2008, pág. 111) Es decir, es un proceso que no se encuentra en la mente o en el papel únicamente. Se puede concluir que la identificación grupal implica siempre una categorización, pero en dirección contraria es menos común.

Jenkins (2008) compara su teoría con postulados de Tajfel (1982), quien también trabajó con el concepto de identidad, y llega a muy diversas conclusiones, de las cuales tomaremos aquellas que sirvan al objeto de investigación del presente trabajo:

- "Los experimentos de grupo mínimo sugieren que la identificación grupal es uno de esos procesos genéricos y es en *sí mismo* una influencia poderosa en el comportamiento humano.
- El enfoque entiende la identificación colectiva no sólo como una cuestión de importancia de grupo, sino también como el surgimiento en el contexto de relaciones *interg*rupales: por tanto, los grupos se identifican a sí mismos en contra de, y en sus relaciones con, otros grupos.
- 'La teoría de la identidad social' también reconoce que las identificaciones colectivas son reales para los individuos – que significan algo en la experiencia real – y busca entender cómo es que la realidad trabaja.
- 'La teoría de la categorización a uno mismo[2]' reconoce la variabilidad situacional de identificación." (Jenkins, 2008, pág. 115)

3.3.7. SIMBOLIZANDO LA PERTENENCIA

El concepto de comunidad transitó de ser uno que contaba con un consenso alto entre la comunidad científica, a otro más confuso después de la segunda guerra mundial y el retraimiento del socialismo. Junto con los modismos de parentesco, amistad, etnia y fe, expresa una serie fundamental de necesidades humanas que traspasan el ámbito académico. Jenkins (2008) menciona que la idea de Cohen (1969) de 'construcción simbólica' comunal y otras identidades colectivas es bastante útil. De esas ideas se extraen estas proposiciones generales y generalizables:

- "La membresía comunitaria depende de la construcción simbólica y la significación de una máscara de similitud que todos pueden usar, una sombrilla de solidaridad bajo la cual todos pueden refugiarse;
- La similitud de la membresía comunal es por tanto imaginada;
- En tanto que es una presencia simbólica en la vida de las personas, es, sin embargo, no imaginaria". (Jenkins, 2008, pág. 134)

[2] Se usa esta traducción debido a que en español no tenemos una diferenciación clara entre las posibles traducciones de "autocategorization" y "self-categorization". En ambos casos podría ser autocategorización. El autor aquí se refiere a dos procesos distintos, el primero tiene que ver más con la dirección de la categorización y el segundo con el sujeto de la categorización.

Cohen (1969) desde su construcción teórica adelanta tres argumentos que enfatizan la ‘construcción simbólica’ de la comunidad:

1. Los símbolos generan una sensación de pertenencia compartida, por ejemplo: los rituales como bodas y funerales.
2. ‘Comunidad’ es en sí misma una construcción simbólica en la cual las personas se circunscriben estratégica y retóricamente. La comunidad es ideológica: no sólo indica cómo son las cosas sino cómo deberían ser.
3. La membresía comunitaria significa compartir con otros miembros de la comunidad un similar ‘sentido de las cosas’, la participación en un dominio simbólico común.

Es prudente aclarar que los símbolos son abstractos e imprecisos hasta cierto grado. También son multifacéticos y muy frecuentemente sus definiciones se dan por sentadas, esto hace que sea posible que las personas les puedan otorgar sus propios significados; lo que nos lleva de vuelta a la concepción de lo nominal y lo virtual. El primero, es siempre simbólico. Lo nominal puede ser asociado con diversas virtualidades sin necesidad de cambio.

Jenkins (2008) sostiene que la dialéctica interna/externa nos permite pensar en los límites sin cosificarlos. La identidad es, en sentidos importantes, el límite. La identificación no es un sub-juego del domino general simbólico que conocemos como cultura.

> “Así como la constitución simbólica de relaciones de similitud y diferencia entre colectividades e individuos encarnados, la identificación provee el molde básico – vía analogía, metáfora, homología, etc. – para la más amplia constitución del mundo como significativo.” (Jenkins, 2008, pág. 142)

La identificación es entonces fundamental a la cognición. Fundamental en el sentido en que la interacción es la que conlleva hacia el desarrollo cognitivo. La identificación individual y colectiva es siempre construida simbólicamente. Sociológicamente

hablando, las imágenes de identidad se ven mucho como lo que Max Weber llamaba los *tipos ideales*, afirma Jenkins (2008).

3.3.8. INSTITUCIONALIZANDO LA IDENTIFICACIÓN

La corporeidad de una colectividad es sólo una parte de su constitución como tal. Las colectividades y las identificaciones colectivas se encuentran en las prácticas de los individuos encarnados que las generan o las constituyen. Las identificaciones colectivas e individuales coinciden en modos complejos, para entender esto, podemos partir del concepto de institución:

- Una institución es un patrón de comportamiento en una situación particular que se ha establecido a través del tiempo.
- Una institución tiene una relevancia intersubjetiva y un significado en una situación que le concierne: las personas lo saben y lo reconocen.

Las instituciones orientan el comportamiento de los individuos y se pueden considerar tipos ideales. Luckmann y Berger (1968) en su obra *La construcción social de la realidad (1967)* identifican al hábito como la fundación cognitiva de la institucionalización. La rutina del comportamiento tiene dos ventajas importantes: las elecciones se enfocan mucho más y el no tener que pensar cada instante de la vida diaria deja espacio abierto a la innovación.

La habituación puede ser una condición necesaria para la institucionalización, pero no es suficiente en sí misma. Requiere de un grado de significación compartida: la intersubjetividad. En este proceso es fácil pasar de “el modo en que las cosas son” a “el modo en que las cosas deben ser”, y esta última modalidad implica sanciones al comportamiento desviado. Las instituciones implican control. El mundo humano que encontramos en nuestra socialización primaria es uno institucionalizado y el lenguaje es la fuente preeminente de este orden. De igual modo, las instituciones requieren de legitimación para que sean presentadas a cada nueva generación; entre más

significados se compartan en cualquier colectividad, existe un mayor alcance para que la institucionalización penetre de mejor manera en la vida cotidiana. La legitimación es más problemática en presencia de alternativas. La legitimación surge de la producción y reproducción de universos simbólicos, y el lenguaje es el constituyente primario y marco de los universos simbólicos. Para Berger y Luckmann (1968) los universos simbólicos son la fuente de consistencia colectiva e individual, continuidad y constancia: 'la psicología siempre presupone cosmología'.

Jenkins (2008) opina que la concepción de los universos simbólicos carece de la idea de la encarnación física de las instituciones. La simbolización esta siempre encarnada en prácticas materiales, en sus productos y en espacio tridimensional. También menciona que la diferenciación tan marcada que hacen Berger y Luckmann (1968) de lo cognitivo y lo normativo no es tal:

> "Hay un continuo desde lo individual a lo colectivo en este respecto: el hábito colectivo es una forma de institucionalización, y el hábito es a menudo la expresión individual de patrones institucionalizados (Así entonces, la noción de 'Habitus' de Bourdieu)." (Jenkins, 2008, pág. 163)

Mientras que no toda institucionalización implica una membresía, todas las identidades colectivas son por definición, institucionalizadas. En 'el modo en que las cosas son hechas', las colectividades y las identificaciones colectivas son institucionalizadas y las instituciones son fuentes y sitios de identificación de los individuos.

Una postura para observar esta relación tiene que ver con los conceptos de estatus y rol. Después de un análisis acerca de estos conceptos, Jenkins (2008) opta por usar la idea de identidades institucionalizadas en sus aspectos nominales y virtuales. Ahora bien, las instituciones no son todas iguales, y para comenzar a entender esto, hay que definir a las organizaciones. Éstas son un tipo de instituciones que:

- "Tienen miembros siempre.
- Los miembros se combinan en el seguimiento de objetivos específicos.
- Hay criterios de identificación y procesos para reclutar miembros.

- Hay una división del trabajo en la especificación de las tareas especializadas y funciones ejecutadas por los miembros individuales.
- Hay un patrón reconocido de toma de decisiones y localización de trabajo.” (Jenkins, 2008, pág. 167)

Así, podemos hacer una diferencia entre instituciones: un matrimonio no es una organización, pero el comité de la feria si lo es; ambas son instituciones. Las membresías organizacionales son un aspecto de la identidad individual, aunque cada una de ellas tiene una relevancia distinta. Las organizaciones también son redes de identificaciones especializadas nominales: posiciones, oficios y funciones organizados como trabajos. Las organizaciones crean, de hecho, la posibilidad de identidades específicas que no están encarnadas. La estructura social se encuentra en las instituciones y organizaciones, y en el patrón de relaciones entre las organizaciones y sus miembros:

> “En cualquier situación del mundo humano, los procesos organizados de identificación son centrales para la localización de recompensas y penalizaciones, recursos y costos, honor y vergüenza. Las organizaciones e identificaciones se encuentran en el corazón de la producción y reproducción de la jerarquía y la estratificación.” (Jenkins, 2008, pág. 168)

3.3.9. IDENTIDAD Y MODERNIDAD REVISITADAS.

Si bien el proceso de identificación es inherente al ser humano, Jenkins (2008) trata de observar el cómo es que nuestros procesos identitarios se encuentran con esto que concebimos como modernidad. Reconoce que la modernidad se caracteriza por una dura organización de los hechos de la vida, o de las realidades de inequidad, pero al mismo tiempo, las ineficiencias de los procesos organizacionales pueden ser una carga y un alivio.

La capacidad para ejercitar la autodeterminación esta sistemáticamente relacionada a la riqueza ¿Qué tiene que ver esto con la identificación? En primer lugar, se enfatizan las ataduras ‘construidas’ sobre la capacidad de las organizaciones para imponer sus categorizaciones en sus miembros y los otros. En segundo lugar, se sugiere que los seres humanos, desde el punto de vista de individualidades reflexivas encarnadas,

tienen la capacidad de resistirse a tales categorizaciones. Los seres humanos están acostumbrados a resistir las categorizaciones, no importa de donde vengan estas, y esto sucede a nivel individual y colectivo, pero, solo podemos resistir a la categorización cuando estamos conscientes de ella.

La modernidad ha traído nuevas formas de vigilancia gracias al avance de la tecnología. Estamos siendo constantemente grabados, categorizados y archivados por organizaciones en los sectores público y privado; y de acuerdo con mucho de lo teorizado por Jenkins (2008), la categorización y la designación de recursos se relacionan entre sí y, por lo tanto, afectan a nuestra identidad.

3.4. TEORÍA DEL APRENDIZAJE SOCIAL DE ALBERT BANDURA

Muchas teorías han avanzado para explicar el comportamiento de las personas. La mayoría de ellas pensaban que este comportamiento provenía del interior de éstas. Los determinantes internos eran inferidos típicamente desde el comportamiento que supuestamente causaban, por ejemplo: un impulso hostil era deducido del comportamiento irascible de la persona, el cual después era atribuido a la acción del impulso subyacente. Estas formulaciones psicodinámicas eran debatibles porque interpretaban eventos que habían pasado, pero no podían predecir eventos futuros.

De acuerdo con Bandura (1971): “las teorías deben demostrar poder predictivo, y deben identificar precisamente los factores causales, como es mostrado por el hecho de qué variar las determinantes postuladas produce cambios relacionados en el comportamiento.” (Bandura, 1971, pág. 2) A pesar de que la evidencia indica que existen factores externos condicionando la conducta humana, estas ideas no eran bien recibidas. Se consideraba que las personas solamente reaccionaban a estímulos externos.

En la teoría de aprendizaje social se sostiene que las personas no son manejadas completamente por fuerzas internas y tampoco reaccionan únicamente a influencias ambientales. Esta teoría pone énfasis en los importantes roles jugados por los procesos vicarios, simbólicos y autorreguladores. Las teorías tradicionales de aprendizaje describen al comportamiento como un producto de experiencias directas y su respuesta a ellas. Sin embargo, la capacidad humana de aprender a través de la observación hace que se obtenga conocimiento sin tener que pasar necesariamente por el proceso de prueba y error. Esto es válido también para el aprendizaje emocional.

La capacidad cognitiva superior de las personas hace que estas sean capaces de representar influencias externas de manera simbólica, y después usar tales representaciones para guiar sus acciones. Esto quiere decir que pueden resolver problemas sin tener porque elegir varias alternativas directamente y, por lo tanto, pueden predecir consecuencias derivadas de sus acciones. Asimismo, las personas son capaces de autorregular influencias. Esta autorregulación las hace capaces de controlar su propio comportamiento, hasta cierto grado.

3.4.1. APRENDIZAJE POR EXPERIENCIA DIRECTA

En el sistema social de aprendizaje, nuevos comportamientos se pueden adquirir a través de experiencias directas, pero también, observando a otros. El aprendizaje por experiencia directa se basa en el sistema de castigo y recompensa. Se piensa que las acciones son reforzadas por sus consecuencias inmediatas, sin embargo, ejecuciones simples se pueden alterar a través del refuerzo sin la conciencia de la relación entre las acciones y sus resultados. En el marco de la teoría social, el refuerzo sirve primariamente como incentivo informativo, aunque también tiene capacidades de reforzar respuestas.

3.4.1.1. Función Informativa del Refuerzo

Durante el proceso de aprendizaje las personas no sólo ejecutan respuestas: observan también las diferencias entre unas y otras y con base en esta información desarrollan hipótesis acerca del mejor comportamiento a usar.

3.4.1.2. Función motivacional del Refuerzo

La capacidad anticipatoria de las personas tiene fuertes efectos de incentivo y motivación. A través de la capacidad de representar resultados simbólicamente, las futuras consecuencias se pueden volver motivaciones qué van a influenciar el comportamiento.

3.4.1.3. Mediación Cognitiva de los Efectos del Refuerzo

Diversas investigaciones han sido conducidas para saber si el comportamiento es aprendido a través de las consecuencias automáticas de las acciones o, si los efectos del refuerzo son mediados cognitivamente. Después de varios experimentos, se encontró que la gente qué está consciente de las respuestas apropiadas en una situación dada y valoran los resultados que producen, cambian su comportamiento en la dirección reforzada. Por otro lado, aquellos quienes están igualmente conscientes de las contingencias de refuerzo, pero devalúan el comportamiento requerido o los refuerzos, no sólo esquivan la influencia, sino que incluso, pueden responder en una manera opuesta.

3.4.1.4. Efectos del Refuerzo en las Consecuencias de la Respuesta.

Bandura (1971) explica que los procedimientos de condicionamiento verbal son adecuados para demostrar que la conciencia puede facilitar cambios en el

comportamiento; pero no son tan adecuados para resolver la cuestión básica de decir que la conciencia es un prerrequisito para el aprendizaje o el cambio de ejecución. La evidencia experimental muestra que las consecuencias de la respuesta pueden ser informativas, motivantes y reforzantes. Las personas pueden aprender patrones de comportamiento experimentando consecuencias en recompensa y castigo, pero si saben lo necesario para asegurar resultados, obtienen más de tales experiencias.

3.4.2. APRENDIZAJE A TRAVÉS DE MODELOS.

En primera instancia hay que pensar que no todo el aprendizaje es factible a través del ensayo y el error, el ambiente nos rodea con peligros letales que no permitirían más de un error. Eso no es todo, Bandura (1971) señala que:

> "…es difícil imaginar un proceso de socialización en el cual el lenguaje, las costumbres, actividades vocacionales, costumbres familiares, y las prácticas educacionales, religiosas y políticas de una cultura sean enseñadas a cada nuevo miembro a través de un refuerzo selectivo de comportamiento fortuitos, sin el beneficio de modelos que ejemplifiquen los patrones culturales en su propio comportamiento." (Bandura, 1971, pág. 5)

Asimismo, afirma que el análisis del aprendizaje social difiere de otras teorías principalmente en el locus de la integración de la respuesta, del rol que juegan las funciones cognitivas y, de la forma en la que el refuerzo influye sobre el aprendizaje observacional.

3.4.2.1. Las teorías de Estímulo-respuesta no mediado.

La primera publicación acerca de procesos por modelos es de Miller y Dollard (Social learning and imitation, 1941) en 1941. Ellos asentaron qué, para que el aprendizaje imitativo se pudiese llevar a cabo, el observador debe estar motivado a actuar, deben ofrecerle un ejemplo del comportamiento deseado, ejecutar respuestas que igualen el ejemplo, y su comportamiento imitativo debe ser reforzado. El aprendizaje de respuesta observacional se concentra en saber cómo es que las personas organizan

elementos de comportamiento para formar nuevos patrones de respuestas ejemplificados por otros.

El análisis del condicionamiento operante de modelo se basa enteramente en el paradigma de tres componentes $S^d \rightarrow R \rightarrow S^r$ (Estímulo modelo – Respuesta – Estímulo de refuerzo). Con excepción de la omisión del requerimiento motivacional, la explicación de Skinner propone las mismas condiciones necesarias para la imitación propuesta por Miller y Dollard (1941). Bandura (1971) acota a este respecto:

> "El esquema anterior no parece ser aplicable al aprendizaje observacional en donde un observador no ejecuta abiertamente las respuestas del modelo in el caso en el cual son exhibidas, los refuerzos no son administrados ya sea al modelo o al observador, y cualesquiera respuestas que hayan sido entonces adquiridas no sean mostradas durante días, semanas o incluso meses." (Bandura, 1971, pág. 6)

3.4.2.2. Análisis social del aprendizaje observacional.

Las influencias de modelado producen aprendizaje, principalmente, a través de las funciones informativas; y los observadores adquieren representaciones simbólicas de actividades modeladas en lugar de una asociación estímulo-respuesta.

En primera instancia, debe existir un *proceso atencional* que quiere decir que una persona no puede aprender aquello a lo que no pone atención y/o reconoce. Uno de los factores que determinan el aprendizaje observacional es la preferencia de asociación: las personas con quienes más nos asociamos delimitan el tipo de aprendizaje que repetidamente observamos y, por tanto, el que aprendemos más eficazmente. Dentro de los grupos sociales algunos miembros tienden a poner más atención que otros. Algunos modelajes son tan gratificantes que obtienen atención por muy largos períodos de tiempo, y como ejemplo se tiene a la televisión, cuyos modelos atrapan espectadores aún si no hay incentivos extras para hacerlo.

La observación no es de gran influencia si la persona que observa no lleva a cabo un *proceso de retención*. El aprendizaje observacional requiere de dos sistemas

representacionales: uno de representación en imagen y otro verbal. Aunque los mecanismos de retención son primariamente a través de imágenes, la mayoría de los procesos cognitivos que regulan el comportamiento son verbales. Después de que las actividades modeladas han sido transformadas en imágenes y símbolos verbales utilizables, estos códigos de memoria sirven como guías para subsecuentes reproducciones de respuestas congruentes. Además de la codificación simbólica, el ensayo es una ayuda mnemónica importante.

Los procesos de reproducción motora son el tercer componente del aprendizaje a través del modelado. Aunque las representaciones simbólicas de las actividades modeladas sean adquiridas y retenidas, un individuo puede ser incapaz de coordinar varias acciones en el patrón requerido debido a limitaciones físicas. Pero aún más, una persona puede adquirir, retener, y poseer las capacidades de una ejecución hábil de un comportamiento modelado, pero este aprendizaje necesita de un refuerzo positivo, de lo contrario, se perderá.

3.4.2.3. Locus de la integración de respuesta en el Aprendizaje Observacional

La teoría del aprendizaje social sostiene que el comportamiento es aprendido incluso antes de ser llevado a cabo. Cuando se observa un comportamiento, el individuo es capaz de formarse una idea de las implicaciones en este. Otras teorías sostienen que la única forma de saber si el aprendizaje se ha llevado a cabo es a través de la ejecución, pero en el caso de los seres humanos, no necesariamente se puede comprobar de esa manera: los seres humanos pueden verbalizar lo aprendido sin recurrir a la ejecución en todos los casos.

3.4.2.4. El rol del reforzamiento en el Aprendizaje Social

Algunas teorías de aprendizaje asumen que las respuestas imitativas deben ser reforzadas para lograr el objetivo de aprendizaje. En el aprendizaje social, el refuerzo

es más bien un facilitador del aprendizaje y no una condición necesaria para este. Sin embargo, aunque las teorías de condicionamiento operante y aprendizaje social dictan que el aprendizaje de los individuos está influenciado por las consecuencias de esos actos, ésta última teoría desvela que no solo están influenciados por los refuerzos directos, sino también por los refuerzos vicarios y los auto refuerzos.

3.4.2.5. El proceso de modelado y la transmisión de información de respuesta.

Se sostiene que mucho del aprendizaje se lleva a cabo a través de las observaciones casuales en el día a día; pero otra de las fuentes de aprendizaje es aquel que se lleva a cabo a través de los productos de los medios de comunicación. Bandura (1971) dice que hay un cuerpo de investigación importante que sostiene esta afirmación. Mucho del aprendizaje actitudinal, de respuesta emocional y nuevos patrones de comportamiento, proviene del modelaje a través de los medios de comunicación. Estos son, además, una excelente vía para adquirir conocimientos de como ensamblar objetos al observar a otros hacerlo. El autor añade lo siguiente:

> "El proceso básico de modelado es el mismo sin importar si el comportamiento deseado es transmitido a través de palabras, fotografías o acciones en vivo. Distintas formas de modelado, sin embargo, no son siempre igualmente efectivos. Es frecuentemente difícil transmitir a través de las palabras la misma cantidad de información contenida en una representación gráfica o una demostración en vivo." (Bandura, 1971, pág. 10)

3.4.3. APRENDIZAJE SOCIAL COMO UN PROCESO DE INFLUENCIA RECÍPROCO

Bandura (1971) sostiene que el aprendizaje social es, además, una interacción continua con el ambiente. Este aprendizaje produce un cambio de comportamiento y este cambio de comportamiento tiene una influencia en el ambiente, transformándolo en otro conjunto de estímulos bajo los cuales el mismo sujeto puede volver a aprender. El ambiente entonces se convierte no en una condicionante inamovible, sino en una potencialidad de condicionamientos: "En una interacción social dada los

comportamientos de los participantes determinan ampliamente cuales aspectos de su respectivo repertorio son actualizados y cuales permanecen sin expresar.” (Bandura, 1971, pág. 40) Es aquí en donde se llega a los límites de la teoría de Bandura de modo que pueda ser citada en concordancia con las proposiciones del Interaccionismo simbólico, puesto que el resto corresponde al ámbito de la psicología como un área clínica que no es pretendida como parte de la investigación.

Como se puede observar la teoría de Aprendizaje Social de Albert Bandura (1971), que es eminentemente psicológica, puede ofrecer el sustento que se necesita en el presente trabajo para dar soporte a los mecanismos de aprendizaje observados: estos son posibles y han sido ya elaborados por esta teoría. El interaccionismo simbólico de Blumer (1969) y la teoría de la Identidad de Jenkins (2008) – que se sustentan como teorías sociológicas – encuentran ecos no únicamente en la teoría de Bandura (1971), sino también en algunos estudios más duros de las ciencias del pensamiento como la teoría de la mente o, la ahora bastante abandonada, teoría de las neuronas espejo.

Aunque estas precisiones puedan parecer disímbolas o fuera de lugar, en realidad pueden ser un indicio de que el interaccionismo simbólico y sus supuestos, se acercan mucho a describir de mejor manera la naturaleza humana y, por tanto, esta puede explicar ampliamente el comportamiento de la humanidad en sus múltiples contextos sociohistóricos.

Ilustración 6: SOOLAR, Ricardo Díaz y Aldo de la Rosa

CAPÍTULO IV: ANÁLISIS DEL CONTEXTO EN EL CAMPO.

La música es una de tantas actividades humanas y como tal dialoga, dentro de un proceso histórico y cultural, con el contexto social en la que se desarrolla. La práctica musical es una práctica eminentemente social y se ha encontrado en todas las sociedades hasta ahora conocidas (Gottlieb, 2019). La función que ocupa la música en cada una de las sociedades es variable. Las escenas musicales, por ejemplo, comprenden un fenómeno que se desarrolla alrededor de ciertas prácticas musicales bajo ciertas circunstancias.

4.1. DEL CONCEPTO TEÓRICO A LA ESCENA MUSICAL PRACTICADA EN TLAXCALA

De acuerdo con Peterson y Bennet (2004): “El concepto de ‘escena musical’, usado original y primariamente en contextos cotidianos y periodísticos, está siendo utilizado cada vez más por investigadores académicos para designar los contextos en los que grupos de productores, músicos, y fans comparten colectivamente sus gustos musicales comunes y se distinguen colectivamente de otros.” (Peterson & Bennet, 2004, pág. 18). Para, Pedro (2018), las Escenas Musicales se definen como: “…contextos espacio-temporales glocales de experiencias musicales, construidos colectiva y cotidianamente por diversos participantes con roles y grados de implicación diversos (músicos, aficionados, propietarios de clubs, empresarios, promotores, periodistas, fotógrafos, etc.).” (Pedro Carañana, 2018)

En el caso que ocupa el presente trabajo, el concepto “urbano” se refiere a la localización en la cual, los músicos elegidos como sujetos de estudio en el estado de Tlaxcala llevan a cabo su quehacer musical. De acuerdo con la clasificación del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI): “El número de habitantes de una localidad determina si es rural o urbana. De acuerdo con el INEGI, una población se considera **rural** cuando tiene **menos de 2,500** habitantes, mientras que la **urbana** es aquella donde **viven más de 2,500** personas.” (INEGI, 2021). Esta delimitación es necesaria debido a la, cada día más creciente, globalización y conexión a través de las tecnologías de la información. Las escenas musicales pueden estarse desarrollando en otros contextos poblacionales, que incluso, pueden no compartir un espacio geográfico.

Para efectos de este trabajo, se tomará en cuenta el concepto de escena local, el cual “…corresponde más cercanamente con la noción original de una escena agrupada alrededor de un foco geográfico.” (Peterson & Bennet, 2004, pág. 26), diferenciándose así de la escena musical translocal y virtual, de acuerdo con los tipos propuestos por

los mismos autores. Sin embargo, en los tiempos corrientes, delimitar la participación de los músicos en un único tipo de escena musical es, quizás, algo irreal.

En el caso del estado de Tlaxcala, las localidades de donde los participantes son oriundos y en las cuales llevan a cabo una gran parte de su ejercicio como músicos, cumplen con las características para ser categorizadas como urbes: De acuerdo con el censo de 2020 (INEGI, 2022), la ciudad de Apizaco cuenta con 47,632 habitantes, Zacatelco con 45,587 habitantes, Tlaxco con 17,978 habitantes y la ciudad de Tlaxcala con 13,555 habitantes.

El concepto de escena musical, también se encuentra delimitado por una práctica de consumo de música como un producto de mercado[3]. Al hablar de la participación de "productores, músicos y fans", se hace referencia a un grupo de personas en una práctica de división del trabajo y consumo, por lo que se puede inferir, que hablamos de la existencia de una actividad económica alrededor de estas prácticas musicales. Esta característica económica coloca a las escenas musicales en el sector terciario en economía, lo que implica que pertenecen a un ámbito eminentemente urbano. (Coll-Hurtado, Córdoba y Ordoñez, & Godínez, 2006)

Si bien, el objetivo del presente trabajo no contempla la definición exhaustiva de las escenas musicales urbanas en el estado de Tlaxcala, habrá que realizar una serie de acotaciones que sirvan de marco para entender la relación de los participantes con su entorno.

Los músicos entrevistados forman parte de una escena musical en tanto que, de acuerdo con Peterson y Bennet (2004), los podemos categorizar como los ejecutantes en ella. Además, en su categoría de músicos independientes, su organización contrasta con aquella de la música ""mainstream"" como se menciona enseguida:

[3] "Aunque el producto cultural sea una mercancía desde el punto de vista de su promoción, de su distribución y de sus modalidades de venta, esa mercancía no es como las demás, y las leyes de la acumulación del capital no se aplican en el caso de la cultura como se aplican en otros campos, y esto lo han demostrado bien a las claras los análisis históricos del mercado del cine." (Anverre, y otros, 1982)

> "…ejecutantes, instalaciones de apoyo y fans se unen para crear música colectivamente para su propio goce. De muchas maneras la organización de las escenas musicales contrasta nítidamente con lo que hacen las multinacionales de la industria musical, en la cual relativamente muy poca gente crea música para el mercado de masas." (Peterson & Bennet, 2004, pág. 21)

Es importante notar que la manera en que las escenas musicales urbanas en el estado de Tlaxcala se desarrollan, cuenta con referentes culturales de los movimientos o géneros musicales a los que los participantes se adscriben; sobre todo de aquellos provenientes de los Estados Unidos de América y de la música ""mainstream"". Estos referentes se tratan de replicar hasta cierto punto, pero los recursos al alcance (tanto materiales como simbólicos) son un factor muy importante que tomar en cuenta para entender cómo se desarrolla la escena musical urbana en ciudades como Tlaxcala, Apizaco, Tlaxco y Zacatelco.

La estructura política, social y económica de cada lugar está inextricablemente ligada a las formas de producción cultural. Sin embargo, al igual que la constitución de la humanidad misma, la producción cultural no es, por un lado, un mero resultado de un condicionamiento externo, ni por otro, un completo producto de la imaginación y facturación del animal humano. Esta es una constante interacción entre las condiciones externas y las capacidades humanas de la transformación de estas condiciones.

Entonces, el concepto de escena musical es uno que se aplica en un tipo de comunidad con ciertas características, en la cual, la música es un producto perteneciente a una industria musical. Es una acción conjunta que se deriva o se relaciona con otras acciones conjuntas de distintas envergaduras y alcances.

La existencia de una industria musical no es igual en cualquier lugar donde puede asentarse: se adapta a los mecanismos materiales/simbólicos que encuentra. Es por ello por lo que, por ejemplo, en Victoria, Texas, existen ciertas producciones culturales que, en Apizaco, Tlaxcala no son posibles. Esto a pesar de que ambas ciudades

comparten raíces culturales similares y son urbes con una población más o menos cercana en cuanto a número, pero cuyo desarrollo histórico y social ha sido divergente[4].

[4] Para acercarnos a la idea de las posibles diferencias en la forma en que los participantes de las escenas musicales colaboran en la construcción de estas con los recursos a su alcance, baste con hacer una comparación muy simple entre dos contextos urbanos de ciertas similitudes en distintas latitudes: El municipio de Apizaco, Tlaxcala, cuenta con 80,725 habitantes de acuerdo con el censo de población y vivienda del INEGI en 2020 (INEGI, 2022), aproximadamente la mitad de ellos se encuentran concentrados en la ciudad de Apizaco, con 47,632 habitantes de acuerdo con ese mismo censo. El municipio cuenta con el Centro de las Artes de Tlaxcala, recientemente creado (2016), el Centro Cultural "La Libertad", fundado en 1995, y el museo "Casa de Piedra" fundado en 2001 y el museo de sitio "Ex - fábrica de San Luis Apizaquito" fundado en 2016, además de un conglomerado de instalaciones conocido como Centro Expositor "Emilio Sánchez Piedras", en lo que se lleva a cabo la Feria anual de la ciudad de Apizaco. Esta es, por llamarla de algún modo, la infraestructura que el Estado ha proporcionado a su población para asistir a lo que conocemos como expresiones culturales; tomando en cuenta que el Centro de las Artes busca atender la demanda educativa y cultural del estado de Tlaxcala y no únicamente del municipio de Apizaco. Haciendo una comparación superficial con un área con un número de habitantes similar en Estados Unidos de América, el condado de Victoria, Texas, presenta características en cuanto a número de habitantes que son similares: el condado de Victoria tiene 92,496 habitantes al 2021 (World Population Review, 2021). En el sitio web del gobierno de la ciudad de Victoria (Civic Plus, 2021), la cual cuenta con 65,534 habitantes en 2021 (World Population Review, 2021) podemos ver los siguientes espacios dedicados a la cultura: "Five Points" Museo de Arte Contemporáneo, fundado en la década de los 70's, "Leo J. Welder" Centro para las Artes Escénicas, "The colorful canvas" espacio dedicado a reuniones informales para pintar, el museo "Nave" construido en 1932, el Teatro "Victoria" fundado en 1977, el "Victoria Art League" que es una organización sin fines de lucro fundada en 1966 y que cuenta con su propio espacio para llevar a cabo eventos culturales, el Teatro del Ballet Victoria, fundado en 1984, el Centro de Bellas Artes de Victoria, fundado en 2011, y por último la Orquesta "Victoria Simphony", que en un video del 2013 anunciaba la celebración de su 40 aniversario, por lo que podemos deducir que fue fundada en 1973. La ciudad de Apizaco cuenta su fundación en 1866, mientras que Victoria la cuenta en 1834, Victoria fue parte también de México en un momento determinado, por lo que se puede decir que el punto de partida de ambos sitios no fue tan distinto. En esta muy simple comparación podemos observar diferencias en cuanto a los recursos culturales existentes en cada una de las ciudades, de dónde provienen (estado, industria o ciudadanía), y por tanto el hecho de que las prácticas culturales están sujetas a la configuración social en muchos sentidos y aspectos: económicos, sociales, culturales, etc. Asimismo, nos ayuda a enmarcar el desarrollo de las escenas musicales urbanas dentro de un conglomerado de símbolos y significados que se han desarrollado a lo largo del tiempo en la sociedad en las que estas se insertan, y que a pesar de provenir de lugares diversos - como en el caso del Death Metal desarrollado por bandas como "*Septicem*" a la que pertenece Delfino Grande (Grande, 2021) y a quien sus viajes a la Ciudad de México enseñaron acerca de la constitución de su banda y de una escena musical – estas se han de adaptar a los espacios físicos/simbólicos que existen en su comunidad, y van a construirse de modo que exista una posible respuesta local para que la escena cobre vida, en el caso de hablar de una escena local, puesto que, como se ha mencionado antes, las tecnologías de la información y comunicación hacen posible la creación de escenas virtuales que no necesiten de la respuesta del público de la localidad en la que los músicos se encuentran. Un ejemplo trivial que puede ser de interés proviene del siguiente hecho: La biblioteca pública de la ciudad de Victoria, Texas, ofrece una serie de eventos musicales en los que se brinda espacio a artistas locales y foráneos, como sucedió el 24 de septiembre de 2021 a las 19:00, con la banda "Hinged Dissection", banda de Death Metal de la ciudad de Victoria, en los VPL Jams. En comparación, la banda apizaquense "*Septicem*" realizó su 19 aniversario alquilando con sus medios el Salón Ferrocarrilero de Apizaco. Ninguna banda de rock ha pisado la biblioteca pública de Apizaco, Tlaxcala, para ofrecer un evento cultural de esa naturaleza en ese espacio público hasta la

En ciertos puntos se logra observar que hay una convergencia en cuanto a los lugares físicos en los que las escenas musicales urbanas del estado Tlaxcala se desarrollan. Como muestra podemos tomar a los bares. Algunos incluso adoptan el nombre de "pub" para tener como referencia a un sitio de interacción social que surge y existe en Inglaterra o Irlanda; sin embargo, las escenas musicales urbanas en el estado de Tlaxcala florecen en lugares que pueden llegar a considerarse incluso antagónicos a la postura identitaria de sus participantes. Así lo narran los integrantes del dueto *Perros de guerra*: "…una vez fíjate… tuvimos la… bueno, nos invitaron a… del partido MORENA ¿Verdad? Fíjate, nos invitan a un concurso…" (Esponda & Magistral, 2021) Esto a pesar de que, como ellos mismos lo declaran en su entrevista, están en contra de cualquier organización que venga de un partido político.

4.2. UN TOQUÍN DE METAL EN "EL JARDÍN"

El día 3 de julio del 2021 se llevó a cabo, en el restaurant-bar "El Jardín" ubicado en el número 201 de la avenida Josefa Ortiz de Domínguez de la ciudad de Apizaco, Tlaxcala, una "tocada" de *metal*. La banda principal era *Septicem* liderada por Delfino Grande. En este evento, se acompañaron de las bandas *Putrefactive* y *Stealing Death*, una de ellas del Estado de México.

El evento era parte de una serie de conciertos organizados por el dueño del lugar, Miguel Moreno Flores, como parte de su aniversario número veinticinco: "El Jardín FESTIVAL". El espacio es un lugar pequeño y adaptado para ser un foro de música. El propietario del lugar cuenta que tuvo que construir el foro tal como se encuentra ahora, a petición expresa de un grupo del movimiento "Rock en tu idioma", que logró contratar para que tocarán en su espacio. La petición de tal infraestructura se debió a

fecha de la realización de esta investigación; más aún, se puede observar que la infraestructura económica y cultural ni siquiera ha podido imaginar a la Biblioteca Pública de Apizaco, como un espacio cultural sostenido por el estado que abrace las posibilidades de diversificar su oferta cultural más allá de la consulta de fuentes bibliográficas físicas.

qué, de acuerdo con lo relatado por Miguel Moreno, necesitaban un lugar resistente a los movimientos físicos en el momento de la ejecución musical.

“El Jardín” cuenta con una barra pequeña y una especie de tapanco que sirve de segundo nivel para los asistentes a los eventos. Este lugar es uno de los pocos espacios que existen en el estado de Tlaxcala que están envueltos de una manera contundente en la difusión de las músicas de las escenas musicales urbanas.

Miguel, dueño del lugar, comenta que dio continuidad a la idea de su padre (el dueño original) que era: traer música en vivo a su espacio; pero que, a diferencia del progenitor quien contrataba tríos románticos, él quiso comenzar a contratar grupos de rock “…pero que ¡tocaran chingón!” (Moreno Flores, 2021). Esto se debe a que él fue en algún momento de su vida parte de una banda de rock, pero que considera, nunca lograron tocar bien.

Si bien, como lo declara su dueño, la supervivencia de este foro no depende de los conciertos que se llevan a cabo sino de las ventas de cerveza y consumo de botanas en el transcurso de la semana, este bar se constituye como un espacio para la expresión cultural local: No solo ha logrado traer bandas de renombre nacional, sino que se ha dedicado a explorar distintos géneros musicales producidos en la comunidad y, además, ha contribuido a la educación informal de músicos al organizar cursos con músicos de reconocimiento nacional e internacional (Moreno Flores, 2021).

“El Jardín” representa de manera fiel a los casos de foros independientes para expresiones musicales de las escenas musicales urbanas que, de otro modo, no tendrían cabida en otros espacios. Por ejemplo, en una comparación muy superficial, la franquicia “Mc Carthy’s Irish Pub” también cuenta con foros para bandas, pero estas bandas usualmente son contratadas para tocar “*covers*”. Las bandas sirven para “amenizar” el consumo, y no como punto central de contacto con la ejecución musical de estas. Sin embargo, estos lugares también funcionan como plataformas de aprendizaje para los músicos:

> "…entonces nosotros, andábamos así, cotorreando, andábamos en la calle o eso pues veíamos y decíamos: 'Oye, pues… queremos tocar ahí' ¿no? 'Queremos, queremos tocar en el bar' … después, acá atrás se hizo el Rock House… estaba el Rock House acá atrás. Y… y era como me acuerdo que también en los quinces de septiembre, dieciséis… se hacían este… tocadas también en el portal… en diferentes bares ¿No?" (Garrido, Venado Blues Band, 2021)

Estos sitios, aunque de manera indirecta, mantienen a un público que gusta del rock. Tienen como principal objetivo la venta de bebidas y comida, y no la difusión para una escena musical urbana, al menos no en nuestro Estado. El bar "El Jardín" se distingue de esos espacios. La distribución del espacio físico es reveladora. mientras que en el "Mc Carthy's Irish Pub" de Apizaco, el escenario se encuentra ciertamente visible, no es el punto focal de la velada; incluso cuando las bandas están tocando, los televisores siguen encendidos con algún partido de fútbol. En "El Jardín" en cambio, como en otros espacios con el mismo fin, el escenario es el foco principal de la construcción. Si bien, originalmente no se había pensado para ello, la remodelación tomó en cuenta que el escenario debía ser el punto de interés máximo para los asistentes a un evento. Y eso pudo apreciarse en el concierto de *Septicem*.

La cita para la presentación de las bandas de *metal* de esa noche estaba programada a las 19:00 horas, por lo que, quien esto escribe, llegó unos minutos antes para poder observar el evento completo. La primera cosa que me impresionó es que, todos los asistentes que habían llegado mucho antes estaban ya colocados en las mesas observando la calibración del equipo de sonido y la colocación de los instrumentos, labor realizada por el mismo Delfino Grande, quien afirma que eso le permite controlar mejor el resultado sonoro final. Dichos asistentes vestían todos de una manera similar: playera negra con motivos "metaleros" (letras muy estilizadas, llevando a la tipografía gótica a otros posibles trazos), pantalones de mezclilla, botas, y algunos con chaquetas o chalecos de mezclilla por igual. Inferí que no se conocían íntimamente entre ellos, pues no se dirigían la palabra y estaban en mesas alejadas.

Conforme avanzó la noche, el local se llenó. De pronto un par de parejas que no encajaban en el estilo de vestimenta general, tomaron una mesa. Conocían a Delfino

Grande: eran sus vecinos. De hecho, una gran parte de la audiencia parecía conocer a Delfino personalmente por la forma de interactuar con él durante todo el evento. Las edades de los asistentes oscilaban entre los 18 y los 60 años. El lugar se encontraba ya a la capacidad permitida por las restricciones sanitarias de las autoridades para esas fechas cuando la primera banda ejecutó un par de acordes en las guitarras distorsionadas. Estos sonidos hicieron que un par de jóvenes inclinaran su torso casi a 90° y comenzaran a agitar su cabeza de manera muy enérgica con sus cabellos largos disparados en todas direcciones. A esa práctica se le conoce como "Headbanging" (Azote de cabeza), y a quienes suelen usarla como practica corporal preferida en un concierto de metal: "*Headbangers*". La música se detuvo y el movimiento de los "*headbangers*" también. Eso solo había sido una prueba de audio.

A los pocos minutos, la primera banda comenzó su presentación (*Putrefactive*). A diferencia de otro tipo de conciertos, las bandas no se presentan o intentan hacer contacto con el público de una manera en que otro tipo de agrupaciones de otros géneros lo hacen: solo se suben al escenario, y rompen el ambiente con los sonidos distorsionados y potentes de sus instrumentos y voces. El contacto a través de la comunicación verbal con el público surge más tarde, usualmente en forma de reafirmación de pertenecer a "la banda pesada". El "headbanging" volvió a tomar su curso, y los gritos de aprobación de los presentes hacían parte de la comunicación artista – audiencia.

El concepto musical puede describirse en general como una mezcla de ritmos muy acelerados, distorsión en los instrumentos y en la voz, de modo que en muy pocas ocasiones es posible distinguir realmente las palabras que se cantan.

La segunda banda, *Stealing Death*, proveniente del Estado de México, continuó con la música. La voz del vocalista con un impresionante registro agudo que rayaba en uno de contratenor hacía duetos con las notas altas de las guitarras distorsionadas. La audiencia poco a poco dejaba sus asientos de vez en vez para mover el cuerpo a ritmo de las percusiones y el bloque realizado entre el bajo y la guitarra.

El cierre de la presentación corrió a cargo de la banda estelar *Septicem*, y fue aquí cuando la mayor parte de la audiencia se dirigió al muy breve espacio vacío entre el escenario y las mesas de la planta baja, para comenzar el "*slam*", que consiste en bailar/brincar tratando de tener contacto físico con los otros participantes. Esto se busca de modo que entre estos encuentros existan golpes controlados que sirvan de impulso para seguir "rebotando" entre la masa de humanidad.

Uno de los vecinos de Delfino, bajó a unirse a este baile, pero desafortunadamente, el nivel de alcohol en su sangre fue demasiado y a los pocos minutos terminó estrellándose contra el piso. Acto seguido, varios de los participantes fueron a levantarle para dejarlo en una silla descansando, de modo que no fuese a lastimarse una vez más. La presentación terminó sin más contratiempos.

Los asistentes no sólo comparten el gusto por el género musical; además de eso, han adoptado símbolos de identificación como la ropa, los estilos de baile, e incluso, reglas de convivencia que no se expresan explícitamente en el momento, lo cual indica que existe ya una cierta institucionalización de estas.

Este fue un evento musical de lo que podría considerarse una escena musical urbana en el estado de Tlaxcala: productores (el propietario del bar), músicos (las bandas presentadas), y los fans (la audiencia) comparten sus gustos musicales y se distinguen colectivamente de otros (vestimenta, actitud, respuestas corporales a la música, etc.). Una escena musical urbana sería para Jenkins (2008) una institución, porque existe un patrón de comportamiento que se ha establecido a través del tiempo y las personas en ella reconocen el significado intersubjetivo de dicha institución. Y para Blumer (1969), esta sería una acción conjunta, porque es una organización social de diferentes actos y participantes que, además, está ampliamente extendida y necesita de un proceso desarrollado a través del tiempo y la reiteración para poder existir. Tomando en cuenta ambos puntos de vista, es posible decir entonces que las escenas musicales urbanas en el Estado de Tlaxcala se configuran como identidades colectivas.

4.3. LA ESCENA MUSICAL URBANA PRACTICADA

Como se ha esbozado en la parte final del apartado anterior, las Escenas Urbanas Musicales en el estado de Tlaxcala, además de situarse como una identidad colectiva en tanto que acción conjunta, se configuran de acuerdo con la descripción planteada por Peterson y Bennet (2004) y la de Pedro Carañana (2018). Sin embargo, a diferencia de lo planteado por los primeros, hay un componente distintivo en las escenas musicales urbanas del estado de Tlaxcala, que contempla la existencia de una postura política. Se habla del estado de Tlaxcala debido a la acotación correspondiente a esta investigación, pero de ningún modo se indica que este fenómeno sea exclusivo de este espacio geográfico determinado.

Ya se había mencionado que las escenas musicales contrastan agudamente de las prácticas organizativas de la industria musical ““mainstream””, y es aquí en donde se han encontrado más puntos de diferenciación que delimiten mejor a la escena musical urbana en el estado de Tlaxcala.

4.4. EL PAPEL DE LA INDUSTRIA MUSICAL EN LAS ESCENAS MUSICALES URBANAS EN EL ESTADO DE TLAXCALA

Hablar de la industria musical, es hablar de un fenómeno enraizado en la cultura occidental industrial y capitalista dentro de la cual, esta se constituyó como un proceso de producción y distribución de bienes musicales (obras musicales) a cambio, mayormente, de dinero.

> “Se considera industria musical a la estructura formada por individuos o empresas cuyo negocio se basa en la divulgación o la venta de música. Se trata, por tanto, de personas que reciben ingresos generados por la explotación de la creación de canciones o la cesión de sus derechos, de la organización de conciertos y espectáculos musicales en vivo, grabaciones de audio y vídeo, composiciones y partituras y de la organizaciones

> y asociaciones que ayudan además de representar a los autores" (Quesada Esclapez, 2109)

Esta industria musical se inscribe en un concepto que la UNESCO ha determinado como Industria Cultural y Creativa de la siguiente manera:

> "…los sectores de actividad que tienen como objeto principal la creatividad, la producción o reproducción, la promoción, la difusión y la comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial." (UNESCO, 2010).

Si bien el nacimiento de esta industria se llevó a cabo en las naciones capitalistas e industrializadas, las industrias culturales han logrado atravesar fronteras en muchos sentidos. Incluso, existe en naciones que no se adscriben dentro de este modelo económico (capitalista) en la actualidad, tales como Cuba, China o aún Corea del Norte.

El caso de la industria musical de Corea del Norte es muy interesante. En él se describe de manera muy precisa hasta qué punto una industria musical puede volverse hegemónica en cierto contexto: La industria musical norcoreana es creada y controlada desde el Estado. Esto no ha evitado la existencia de cierta "contracultura"; de cierto desarrollo de Escenas Musicales "*underground*" a través del tráfico clandestino de música. Música que en otras geografías puede considerarse parte de la hegemonía industrial musical (Mackay, 2018).

En este caso es posible observar lo que Blumer (1969) sostiene: los objetos en sí mismos no contienen los significados y las estructuras no son capaces de usar a las personas como meros medios. Las personas resignifican su realidad: Lo que en Corea del Sur es parte de la hegemonía cultural de la Industria musical ""mainstream"" – el K-Pop –, en Corea del Norte se transforma en contenido de contracultura, en una escena musical clandestina que, además, sostiene una postura política contra el régimen.

La industria musical es muy vasta y surgió de manera orgánica una vez que los músicos lograron un cierto tipo de independencia y se adaptaron a un modelo económico capitalista y burgués para subsistir; es entonces que surgen figuras como las de los empresarios de ópera, los editores musicales, los agentes y, tiempo después, llegan las disqueras, la radio y televisión con el avance tecnológico y el descubrimiento de la grabación de audio, etcétera:

> "Durante siglos, la música solía ser ejecutada en vivo por músicos folclóricos y trovadores nómadas, o bajo el patronazgo y apoyo de la aristocracia y la iglesia. Durante el siglo diecinueve, procesos de trabajo y tecnologías modernas e industriales empezaron a darle forma al mercado musical y la música se desarrolló de una práctica de una ejecución en vivo a una industria. La industria musical empezó como una industria de editores quienes contrataban a compositores y letristas para producir canciones que podían ser ejecutadas en conciertos, vodeviles, casas de ópera y salas de música, y de quienes las partituras podían ser vendidas a particulares para ser tocadas en casa. Esta industria se transformó completamente cuando hacia finales del siglo diecinueve las nuevas formas de grabación y el gramófono fueron inventados e introducidos al mercado por Edison, Columbia y Víctor (Usando la tecnología del surco de disco lateral de Emile Berliner). El producto central de la industria musical cambió de la partitura impresa a los discos de laca. Primero fueron usados principalmente para promover la venta de gramófonos, pero gradualmente, la manufactura, grabación y promoción de la música en sí misma se volvió el producto principal de la industria. El rol de los editores cambió al de administrador de los derechos y recolección de regalías de compositores y letristas, obtenidas de las ventas de discos y otro tipo de licencias sobre la música. (Wikström, 2010)." (Leurdijk & Nieuwenhuis, 2012, pág. 19)

La industria musical juega un papel muy importante en nuestro consumo musical: la gran mayoría de nuestras referencias musicales las obtenemos a través de lo que hemos consumido gracias a esta, especialmente a lo que pertenece al ""mainstream"". De hecho, los sujetos entrevistados llevan a cabo sus creaciones musicales a partir de modelos de la industria musical "mainstream"; es así como al estado de Tlaxcala llegaron expresiones como el death metal, el rap, el rock y el blues, entre otras tantas.

Algunos de los músicos entrevistados buscan abiertamente la entrada al mercado "mainstream" desde donde se encuentran: "Pero pues yo ahora, sí que… me incliné un poquito más, como le dicen, a lo comercial…" (Díaz & De la Rosa, 2021); otros se proponen a sí mismos como una alternativa a éste: "…porque ya estas rompiendo el estereotipo de escuchar lo comercial, ya estas rompiendo el…el protagonismo del

rock…este…que ya está…el que nos meten siempre…" (Grande, 2021); y otros se ven a sí mismos como ajenos a la lógica de la industria cuyo objeto primordial es la "venta" de la música: "…porque, en sí, en sí, desde un principio, nos hemos enfocado en… en dar un mensaje… siempre esa ha sido nuestra idea… compartir un mensaje… nunca lo vimos del lado… del lado material… del lado, este… […] ¡Comercial! Nunca lo vimos así…" (Esponda & Magistral, 2021).

Sin embargo, en estas posturas se reconoce de una manera o de otra a la industria musical dominante, ya sea a través de "desmarcarse" de ella, o de tratar de acercarse a la lógica de la comercialización del producto musical. Se puede afirmar que la industria musical abarca tanto a las grandes expresiones ""mainstream"" como las expresiones independientes:

> "La palabra *"mainstream",* difícil de traducir, significa literalmente «dominante» o «gran público», y se emplea generalmente para un medio, un programa de televisión o un producto cultural destinado a una gran audiencia. El *"mainstream"* es lo contrario de la contracultura, de la subcultura de los nichos de mercado; para muchos, es lo contrario del arte." (Martel, 2011, pág. 23).

Aunque algunas escenas musicales tomen como referentes a figuras del "mainstream" (por ejemplo, cuando se habla de una escena de rock en general, no se exentan los "tributos" a las grandes bandas como prácticas factibles para los seguidores en dicha escena), éste se percibe como contrario a los movimientos periféricos más pequeños que reaccionan en una cierta oposición. Al respecto de estos movimientos, José Agustín nos dice qué:

> "La contracultura cumpliría esas funciones de una manera relativamente sencilla y natural, ya que, por supuesto, se trata de manifestaciones culturales que en su esencia, rechazan, trascienden, se oponen o se marginan de la cultura dominante, del 'sistema'. También se les llama cultura alternativa o de resistencia." (Agustín, 2016, pág. 16)

Se puede observar que el concepto de contracultura es el antecedente al de Escena Musical:

> "El concepto de escena musical se elaboró, en cierta medida como alternativa al de subcultura. Este giro teórico se da en un contexto, los años noventa, en los que las teorías sociales centradas en las clases sociales, como el marxismo, son puestas en duda desde diversas áreas, y a partir de situaciones históricas clave, como la caída del muro de Berlín." (Pedro, Piquer, & Del Val, 2018, pág. 79)

Ahora bien, agregando a lo establecido teóricamente, en este trabajo de investigación se sostiene que las Escenas musicales urbanas del estado de Tlaxcala pueden identificarse con mayor plenitud, a través de su consistente creación musical propia, es decir: a la creación de música original como una respuesta de resistencia a lo que los participantes de esta investigación identifican mayormente como “lo comercial”. Esto tiene lógica al pensar en el concepto de escena musical como uno que evolucionó del concepto de contracultura.

Esta es otra de las posibles ramas de investigación que se podrían seguir: la definición de las escenas musicales urbanas con una postura política definida en el entorno local. El concepto de escena musical planteado por Peterson y Bennet (2004) sin el componente político resulta confuso y se empalma con categorías tales como la de nichos de mercado. La postura política de los músicos, productores y fans es algo que, además, dota a la escena de un componente identitario de cohesión que toma fuerza bajo la perspectiva de la intersubjetividad de Jenkins (2008). Esta postura política no solo se puede ver reflejada por la afección hacía un género musical, sino que, además, encuentra resonancia en la creación musical misma. Retomando a Frith (1996): la creación musical es creación identitaria. En el caso del estado de Tlaxcala, y como se mencionó previamente: la creación musical en oposición a la amenización musical contribuye a contrarrestar la reproducción de la hegemonía de la industria musical “mainstream”.

El caso del dúo de hip-hop “*Perros de guerra*”, es de lo más ilustrativo, ya que, a diferencia de otras expresiones musicales, el hip-hop no se ha desarrollado a través de la práctica del “*cover*”: el hip-hop implica necesariamente la creación de una música propia. La construcción del discurso, de la rima, es la parte esencial del hip-hop que se erige en contra de la reproducción de las rimas y discursos de otros. En algunos casos, esto ha sucedido para introducir al hip-hop al ámbito comercial – de acuerdo con la serie televisiva: “Hip-Hop evolution” (Wheeler & Bascunana, 2016) –, sin

embargo, fue sancionado duramente por los miembros de la escena musical de hip-hop en dónde esto sucedió.

Asimismo, el caso del hip-hop ilustra otro de los fenómenos que pueden suceder con una escena musical determinada. El hip-hop se originó como un fenómeno de resistencia, de contracultura; como una escena musical que después, por razones de rentabilidad, se transforma en toda una corriente musical dentro de la música "mainstream" (que sobrevive hasta la fecha). Sin embargo, el género como tal, sigue siendo parte de las escenas musicales resistentes a la gran industria musical. Tal es el caso de la escena a la que pertenecen *Perros de guerra*, del estado de Tlaxcala, quienes se oponen al mismo género musical que ellos ejecutan, pero no desde otro género, sino desde una postura política distinta en el seno del mismo género musical:

> "…desgraciadamente en el hip-hop las mujeres somos un producto, somos una cosa, incluso las mujeres que rapean somos objetos. A mí me tocó cuando recién empecé en círculos de hombres. Entonces, para las mujeres siempre es más difícil hacer cualquier cosa, entonces, cuando tú llegas a un género de hombres es mucho más complicado… ahora, tú llegas a un género de hombres hablando de todo lo contrario a lo que ellos hablan… imagínate, o sea es un…yo creo que es una transición muy grande y creo que… es algo bueno del hip-hop…" (Esponda & Magistral, 2021)

Se puede vislumbrar en esta posición ideológica, la interacción entre el "mainstream" y la escena musical que se lleva a cabo a través de los individuos que formar parte de esta. Esta interacción no solo se produce de manera comercial, sino que se lleva a cabo a nivel simbólico. Hay una serie de significados aceptados o contra los que se resiste, y otros a los que se les trata de otorgar, y/o se les otorga una nueva significación. Toso esto, a pesar del peso simbólico de la industria musical en la cotidianeidad.

4.5. LO "MAINSTREAM" EN LA INDUSTRIA MUSICAL EN MÉXICO

La industria musical, como se ha mencionado previamente, es algo que ha existido más allá de la producción de contenido en los medios de comunicación masiva surgidos con el advenimiento del desarrollo tecnológico. De acuerdo con Woodside

(2018): “Los orígenes de esta industria se pueden rastrear a la Nueva España, pues ya en el siglo XVI se habían oficializado los espectáculos públicos y se crearon diversos organismos rectores.” (Woodside, 2018, pág. 23), sin embargo, la industria musical que conocemos actualmente, y la que podemos denominar como “mainstream” en nuestro país tiene sus orígenes en el siglo XX:

> “La década de 1930 se puede considerar como el parteaguas de la producción musical en México, pues fue en esos años cuando tomaron fuerza las industrias fonográfica, radiofónica y cinematográfica, no sólo imponiendo paulatinamente cánones a la música popular, sino difundiéndola por distintos confines al interior y exterior del país como nunca antes había sucedido.” (INAH, 2004).

La dominación de medios de comunicación masiva que durante mucho tiempo ha sido la norma en la cultura de consumo mayormente urbano, hizo que muchos de los productos culturales de raíces populares, folclóricas y académicas se viesen eclipsados en el imaginario colectivo de la población que accedía a las transmisiones por radio, televisión y cine:

> “La fusión extraordinaria entre el progreso, la modernidad y el nacionalismo mexicano de finales del siglo XIX y principios del XX generaron un especial impacto en la música popular, pues por primera vez en la historia, esta manifestación de la cultura, en su expresión diversa, habría de asumirse a través de medios tecnológicos que le infundían nuevas características. Así, el fonógrafo, la radio y el cinematógrafo posibilitaron que las expresiones musicales fueran grabadas, archivadas, transformadas según los requerimientos del medio y distribuidas a una cantidad mucho mayor de público, con lo cual implantaron estereotipos de lo mexicano y, por ende, se pretendía homogeneizar la cultura. Esto gracias a la persuasión que caracteriza a los medios y a la autoridad que el público les confiere. El fonógrafo también influyó en la legitimación de géneros musicales, procedencias y estilos, labor que otrora fuera exclusiva de las letras y partituras, o bien de las técnicas memorísticas de la tradición. Asimismo, extrajo la música, la palabra y otros sonidos de su ámbito original para ser escuchados en nuevos espacios. A partir de su función social, las máquinas parlantes y sus productos (cilindros, alambres, discos y cintas) otorgaron un sello de autenticidad a las obras, resultado de la creatividad individual o colectiva; su fijación en el medio fungiría como testimonio de autenticidad.” (INAH, 2004)

A diferencia de los piases industrializados, la industria musical “mainstream” en México no ha podido lograr cierta diversificación a gran escala, tal como fue el caso del surgimiento del sello Motown en Estados Unidos (Starr & Waterman, 2018). Este sello fue una respuesta de la población afroamericana al dominio de la cultura blanca

dominante. O el caso de las casas productoras suecas que, comenzando como pequeños sellos, son ahora quienes forman parte importante del mercado global (Johansson, 2010).

En nuestro país, la industria musical está íntimamente relacionada con los aparatos de difusión masiva que, de acuerdo con diversos autores, tienen características de monopolio en diversos sentidos, por ejemplo:

> "México vive un fuerte centralismo, pues las principales instituciones políticas, económicas, mediáticas y culturales se ubican en la capital, la ciudad de México. Esto implica un importante rezago representacional en el resto del país, ocasionando que buena parte de las expresiones artísticas e iniciativas musicales tengan que pasar por la capital para ser reconocidas y legitimadas a nivel nacional. Lo anterior no significa que falten iniciativas destacadas en el resto del territorio, pero la centralización institucional y mediática dificulta que trasciendan lo local. Consorcios como Televisa, Azteca, Fórmula, Acir e Imagen dominan el mercado privado y poseen buena parte de las frecuencias en radio y televisión, por lo que la diversidad de discursos musicales es limitada. Mientras tanto, las instituciones públicas tienden a ofrecer contenidos bajo un concepto de cultura relativamente conservador y paternalista. En cuanto a la producción de eventos, la Corporación Interamericana de Entretenimiento (CIE) y su subsidiaria, la Operadora de Centros de Espectáculos, S.A. de C.V. (OCESA), producen la mayor parte de los espectáculos masivos, al punto que se ha cuestionado si incurren en prácticas monopólicas." (Woodside, 2018, pág. 33)

Añadiendo a la situación del sector audiovisual, Pareja (2010) establece lo siguiente:

> "El llamado "sector audiovisual televisivo" de la industria cultural mexicana se ha caracterizado desde sus inicios por tres rasgos:
> 1. Estar altamente concentrado, impidiendo el acceso de otros actores-emisores (Toussaint, 1998), (Gómez, 2008, 2009) y con ello, limitar la pluralidad de discursos.
> 2. Estar estrechamente ligado al sistema político mexicano (Mejía Barquera, 1989); (Toussaint, 1998); (Sosa Plata, 2009); (Orozco, 2000), (Hernández y Orozco, 2007).
> 3. Priorizar contenidos de entretenimiento sobre los políticos, ya sea provenientes del mercado norteamericano o de manufactura nacional, sobre todo con los programas de ficción. Históricamente en México las políticas de comunicación han favorecido a los consorcios mediáticos (Televisa y Televisión Azteca) permitiéndoles una clara concentración en las distintas ramas de las industrias audiovisuales, y su control sobre el mercado de la publicidad (Gómez, 2008, 2009), una de ellas ha sido la escasa regulación de ese sector por parte del Estado.
> Desde el inicio y expansión del sector, el Estado no definió un marco jurídico que estableciera las normas de competencia, posibilidades de expansión y funciones sociales de los medios. No se consideró necesario un proceso regulatorio, pues a pesar de que desde principios del siglo pasado los medios de comunicación se establecen como industrias —el cine llega a México a principios del siglo XX, la radio un par de

> décadas después y la televisión en los cincuentas—, la primera Ley de Radio y Televisión se establece hasta 1960.” (Pareja Sánchez, 2010, pág. 102)

Y continúa al establecer una diferencia sustancial derivada de estos antecedentes, con otras industrias similares en otros países:

> “La televisión mexicana ha estado definida desde sus inicios por un modelo comercial, a diferencia de los sistemas de televisión europeos donde el Estado asumió, en sus orígenes, el control de la radiodifusión. En esa región, las privatizaciones comienzan en la década de los ochentas, no obstante los gobiernos europeos conservaron buena parte de las señales y en países como Francia, Austria, Holanda e Inglaterra los sistemas de radiodifusión públicos son ampliamente sintonizados por la sociedad y gozan de gran prestigio.” (Pareja Sánchez, 2010, pág. 105)

Este panorama somero de la situación de la industria musical y cultural en nuestro país, así como los breves puntos de comparación con otras localidades, da cuenta de algunas de las interacciones simbólicas a la que la sociedad mexicana está sujeta. No se pretende entender esta comparativa en puntos de relación vertical, sino funcional: estas interacciones simbólicas que los individuos en México hemos adoptado como parte de un largo y siempre inacabado proceso histórico, nos han puesto en esta situación. Situación que por supuesto, en el nivel de oportunidad de producción y debido a la posibilidad de acceso a la tecnología, pone en ventaja a las urbes de la república mexicana en comparación con urbes de otros países con un gasto económico mucho menor que el de México.

La elección de la comparación con el mundo europeo y estadounidense se debe a que, las expresiones identitarias configuradas como escenas musicales, provienen originalmente de esas latitudes geográfico-económicas, y eso funciona como referente simbólico.

La configuración de la escena musical, como una evolución del concepto de contracultura, necesita de los elementos de simbolización que la identifiquen; añadiendo a lo expuesto por Peterson y Bennet (2004) y Pedro (2018) en sus definiciones de escena musical, se cree necesario el insistir en que las escenas musicales en cada contexto tomarán diversas características como resultado de la

acción de los individuos que participan en ellas en su muy particular contexto sociohistórico. Las personas manipularán los significados que dan identidad a lo que se entiende por escena musical. En el caso de las urbes en el estado de Tlaxcala, la escena musical permanece como un ámbito de resistencia a aquello que representa lo “mainstream” para cada uno de los participantes, y que, en el caso muy particular de nuestro país, lo “mainstream” es también representado por un monopolio en la administración de símbolos culturales a través del uso de las tecnologías de la comunicación masiva.

En las últimas décadas en nuestro país, el consorcio comercial Televisa ha sido uno de los mayores gestores de cultura en el ámbito del consumo de productos que se consideran hechos para el entretenimiento, como el propio consorcio lo define:

> “Misión: Satisfacer las necesidades de entretenimiento e información de nuestras audiencias, cumpliendo a la vez con nuestras exigencias de rentabilidad a través de los más altos estándares mundiales de calidad, creatividad y responsabilidad social.” (Grupo Televisa, 2014)

Hay un par de observaciones que son de importancia en el análisis de esta declaración empresarial. En primera instancia, el término “entretenimiento” es un tanto ambiguo en muchos sentidos; en el caso que nos ocupa, al parecer se utiliza de manera que la función de este consorcio quede plenamente limitada hacia un espectro muy acotado de los productos de la industria de la cultura. Esta limitación los libera de un compromiso más profundo con las propuestas estéticas que pudieran ofrecer o con la filosofía detrás de los productos que presentan.

Es la mención de la responsabilidad social, lo que vincula al consorcio con sus prácticas de representación popular y, por tanto, con una censura, intencionada o no, a la diversidad de expresiones culturales que convergen en los límites político-administrativos de nuestro país. Esta selección de contenido ha limitado no solo a poblaciones enteras de ser representadas y/o mostradas en su singularidad, sino que se ha dedicado a pasar por alto problemáticas presentes en la vida cotidiana:

> “La censura y la autocensura, la casi completa ausencia de investigación periodística y la escasez de espacios para la deliberación de asuntos públicos han definido la televisión mexicana –es decir, han singularizado a Televisa– durante el nuevo siglo. El México que aparece en las pantallas de televisión, especialmente en los canales de ese consorcio, es un país con pocos problemas y a menudo sin tensiones ni desigualdades sociales.” (Trejo Delarbre, 2014)

Esta es solo una parte del ejercicio de la selección de una realidad cultural que se proyecta como “lo existente”, y que se puede transfigurar en “lo deseable”. En el ámbito de la industria musical, cuando Televisa era dueño de Fonovisa – la compañía discográfica más importante de habla hispana, de acuerdo con lo declarado por Univisión al comprarla, en 2002 –, esta se vio envuelta en un escándalo internacional por un caso multimillonario de “payola” en 1998, cuando habían obtenido ganancias de sesenta millones de dólares durante el año previo al escándalo (Philips, 1998).

La “payola” consiste en ofrecer prebendas a estaciones de radio para promocionar la música de quien paga. Este tipo de prácticas ilegales, y éticamente cuestionables, hacen que se active un “monopolio cultural” decidido por los grandes empresarios con fines de lucro no controlado. De acuerdo con Vidal-Bonifaz (2020), la competencia libre desapareció de la historia económica del mundo occidental a mediados del siglo diecinueve, y desde ese momento, un sistema hegemónico ha sido impuesto:

> “En este sentido la transición histórica tiene una enorme importancia para la economía mexicana porque alcanza su fase capitalista, la estructura económica mundial se mueve a su fase imperialista (Aguilar M., 1968, pág. 203). La economía mexicana nunca experimentó, en práctica, un estado de libre competencia.
> En el caso de los servicios de televisión, las condiciones que permitiesen un mercado de libre competencia para operar nunca existieron, como define Parkin (2009, pág. 240): un gran número de compradores y vendedores de productos similares; la libre entrada y salida del mercado por los compradores y vendedores; compañías que ya no son operativas no tienen ventajas sobre las nuevas compañías; y transparencia de la información de precios.
> Es muy importante mencionar que, en ninguna fase durante su desarrollo, la producción y distribución de la televisión mexicana ha tenido estas condiciones. De hecho, el negocio de la televisión ha sido una incansable fuente de prácticas que inhiben cualquier competencia. Como resultado, a lo largo de su historia, un puñado de fuerzas que constituyen el monopolio del a televisión mexicana ha prevalecido.” (Vidal-Bonifaz, 2020, pág. 25)

Quiere decir por un lado que la industria musical en México, al igual que la televisiva, no ha tenido los elementos necesarios que se pueden considerar característicos de una libre competencia económica. Esto puede ayudar a explicar también el hecho de la historia tan divergente en cuanto a desarrollo cultural entre ciudades como Victoria, Texas y Apizaco, Tlaxcala. Por otro lado, significa que a pesar de no poder identificarlo plenamente como lo hace Vidal-Bonifaz (2020), Televisa y sus filiales han sido por mucho tiempo la representación del "mainstream" contra el que habría que resistirse.

La respuesta que tuvo el público hacia una banda en 1996, que transitó de la independencia a ser firmada por una discográfica mayor, sin que ello haya supuesto un cambio de foco en su creación y su postura ideológica, es un ejemplo con mucha resonancia mediática puede ayudar a entender mejor estas posturas ideológicas. El primer álbum de la banda "Molotov" lanzado a la venta en 1997 – banda que se origina y comienza a construirse en los "circuitos de antros" de la ciudad de México (De la Pesa Cázares, 2005) –, contiene una canción que se titula "Que no te haga bobo Jacobo". Esta canción fue creada en directa a alusión al noticiero central de la cadena Televisa. A pesar de que el álbum había sido firmado y grabado por una discográfica muy importante, la banda sufrió una extensa censura:

> "A pesar de que las tiendas de discos se negaban a venderlo y las estaciones de radio a tocarlo y que los mismos miembros de Molotov tuvieron que salir a venderlo en las calles, en Estados Unidos varias publicaciones promovieron el álbum como 'uno de los mejores de 1998', entre ellas The New York Times, Chicago Tribune y Newark Star-Ledger." (Frausto, 2017).

Ese año, 1998, fue el mismo en que Fonovisa se vio envuelta en el escándalo de payola en los Estados Unidos. La banda, a pesar de pertenecer al mercado global musical del "mainstream", parece tener bien claro su lugar en el negocio de la música: "A las discográficas solo les interesa vender discos. Si vendes, bien; sino no existes. Somos un proyecto más a explotar." (Rojas Andia, 2017). Sin embargo, lograba tener una amplia repercusión en el público pues representaba el discurso del imaginario en contra del monopolio cultural en el país, como se declara en otra de sus canciones, "El carnal de las estrellas":

> "*Este carnal te opera la jeta, te pone las nalgas, te pone las tetas,*
> *Pero se enoja si no se las prestas, porque te corre, te coge y te veta*…"
> (Huidobro Preciado, 1998)

Si bien, Fonovisa actualmente ya no es parte del consorcio Televisa (lo fue de 1984 a 2002), esas casi dos décadas de dominio del espectro música/televisión establecieron parámetros de consumo cultural en nuestro país que aún siguen teniendo una influencia poderosa. Esto es debido a que a pesar de que ese binomio solo funcionó por unas décadas, la televisión y la radio siguen siendo una fuente de exposición masiva, y por tanto de legitimación: La televisión es una fuente de símbolos culturales que, por espacio de tiempo, son creados y seleccionados por un pequeño grupo de personas para ser trasmitidos al grueso de la población. En ninguna circunstancia, una sola empresa cultural sería capaz de producir contenido para todos y cada una de las posibilidades de representación y consumo de una sociedad; es por ello por lo que la diversificación de medios es una solución cercana a este dilema.

En el caso de nuestro país, debido a la cercanía de la televisión con el poder estatal, podríamos hablar de la función de la televisora como promotora de una ideología dominante. Su penetración masiva y el sentido mayormente unidireccional de la información hacen que el mundo televisivo se presente como una forma de vida a la que hay que aspirar: "…vivimos en una sociedad en la que nuestra percepción se dirige casi con tanta frecuencia a las representaciones como a la realidad. Nuestra percepción de la realidad se produce cada vez más por estas representaciones." (Wortman, 2013, pág. 71). Por supuesto, la televisión no es el único factor en la influencia sobre el comportamiento de las personas y la edificación de una ideología hegemónica; entendiendo a la hegemonía desde la siguiente perspectiva:

> "Hace referencia a la visión del mundo que es asimilada por gran parte de los sectores o clases sociales existentes en la sociedad como una visión propia, con lo cual se convierte en la visión naturalizada y por lo tanto legítima de la realidad." (Wortman, 2013, pág. 56)

Y que la ideología es: "…un conjunto de creencias de un grupo social, insuficientemente justificadas, que cumplen la función de promover el poder de ese grupo." (Villoro, 2015, pág. 88). Si bien no toda influencia de los medios de comunicación masiva es negativa, se ha registrado que si es importante en el comportamiento humano (Shrum, Wyer Jr, & O'Guinn, 1998), (Mares, 1996), (Rowell Huesmann, Moise-Titus, Podoloski, & Eron, 2003).

Estos componentes de una cultura "mainstream", con las características que se han mencionado a lo largo de los párrafos anteriores, son importantes en la dinámica de las escenas musicales. Tales, funcionan como símbolos a los que los músicos participantes se adhieren o contraponen en una relación un tanto compleja y de diversa funcionalidad.

Ilustración 7: Septicem, Delfino Grande

CAPÍTULO V: DISCUSIÓN DE RESULTADOS.

5.1. POSICIONES DIVERSAS FRENTE A LA HEGEMONÍA IDEOLÓGICA.

Entre estos símbolos a los que se hace referencia en el apartado anterior, existe en el discurso de los participantes de esta investigación una reafirmación de su postura frente a una hegemonía ideológica que incluye a la musical. Esta hegemonía es percibida por cada uno de los participantes desde una realidad propia donde enuncian su postura y discursos. Así tenemos que Prania Esponda, del dúo de hip-hop "*Perros de guerra*", tiene una muy clara postura feminista que se opone a una hegemonía del patriarcado, mientras que otros participantes varones, se oponen a la hegemonía ideológica del gobierno o de la iglesia en general, y otros más, a la hegemonía ideológica de la industria musical representada mayormente por el "mainstream" o la legitimación de la industria musical independiente que se sitúa en las grandes urbes de nuestro país.

Algunas de estas posturas son compartidas por momentos, pero es interesante notar que los varones no registran al patriarcado como parte de tal hegemonía ideológica, mientras que el dúo en el cual hay una mujer feminista, sí.

La postura de resistencia u oposición a la hegemonía ideológica de parte de los participantes se puede observar desde la perspectiva del interaccionismo simbólico. Aunque todos comparten mucho del universo social en el que tal ideología existe, esta es resignificada por cada uno de ellos, por cada una de las identidades colectivas y, entonces, cada uno dirige sus acciones dependiendo del significado que otorgan a ésta desde su lugar ideológico.

Entre las posturas compartidas por los participantes, la creación de las propias obras contra la interpretación del "*cover*" cobra importancia en la construcción de una identidad:

> "…si ya toco, toqué la música de los otros, pero… es su música y ¿Nosotros qué? o sea, entonces es ahí…empieza una búsqueda, ya más artística ya… ya no es tanto la onda de tocar y la bandita de rock, y…y los bares y el cotorreo, sino ya es una búsqueda…" (Garrido, Venado Blues Band, 2021)

> "…la esencia de hacer música original, porque no es un núcleo grande como las masas que hay, versátiles, pues… y que, a lo mejor, no ganas toda la lana del mundo, pero, ganas un montón de satisfacción como músico…" (Grande, 2021)

> "…bueno, duré un buen en lo que hice los '*covers'*, ya como a finales del 2017 es cuando Ricardo se acerca, se acerca conmigo a hacer una propuesta, yo también ya estaba cansado de los '*covers'*, llega un momento en que como músico dices: ¿sabes qué? Ya, yo quiero hacer algo diferente ¿no? Algo original, como músico…" (Díaz & De la Rosa, 2021)

Esta realización de "*covers*" abarca muchas formas en la práctica musical que se engloba en lo que en la jerga local se conoce como música "versátil". Esta conforma en el imaginario una especie de conglomerado al cual también se confronta:

> "…cuando tú estás dentro de la música, si tú quieres 'ganar'(dinero) dentro de la música, aquí en México obviamente no te va a dar, ni el rock ni el metal, esa satisfacción de ganar los millones, o sea, ni los pesos ¿no? Y ni vas a hacer un 'toquín' y te van a dar lo que gana un 'cumbianchero', perdón, sin ofender a la…a los músicos de 'versátil'… ¿me explico?" (Grande, 2021)

El "*cover*" representa de alguna manera ese lugar de la música hecha por "otros" que no somos "nosotros", un discurso que proviene de la industria musical "mainstream" y que, si por un lado ofrece toda una gama de referencias, por otro lado, representa ese mundo en el cuál la creación artística pasa a segundo término. Donde es desplazada por la utilidad económica lo que se percibe como opuesto a la búsqueda de una identidad propia para algunos de los participantes:

> "…porque, en sí, en sí, desde un principio, nos hemos enfocado en… en dar un mensaje… siempre esa ha sido nuestra idea… compartir un mensaje… nunca lo vimos del lado… del lado material… del lado, este… […] ¡Comercial! Nunca lo vimos así…" (Esponda & Magistral, 2021)

Sin embargo, aunque se plantea que uno de los rasgos distintivos de las escenas musicales urbanas en Tlaxcala es la resistencia que oponen a una hegemonía ideológica, la postura no es completamente antagónica. Esto se debe a que ha sido el "mainstream" una fuente de conocimiento e inspiración (de lo cual se habla en otro apartado), y aunque se rechace de cierta manera, se busca una inserción al mercado musical competitivo:

> "…y… obviamente como músico, pues buscas a los festivales, pues grandes… que sería el único, como dices tú… tocar la puerta ¿Cuál es la puerta?" (Grande, 2021)

> "…vamos a ser claros que obviamente nuestra música ya… ya está por una cierta evolución. Y tiene que ser comercial, comercial… con que pensemos que es comercial, vamos a hacer cosas buenas, vamos a hacer cosas que digas: Ah esta me gusta, esto no me gusta, esto está padre…" (Díaz & De la Rosa, 2021)

Parece ser que, de acuerdo con esta investigación, esta postura antagónica frente al "mainstream" se construye en el proceso de la formación de la identidad de dos maneras. La primera es por adscripción a la escena musical urbana ya desarrollada y, por tanto, como una identidad colectiva en la cual los nuevos miembros realizan un proceso de aprendizaje de dicha postura:

> "…te digo que mis parientes que venían de fuera, luego mi hermano mayor también empezó a este… a ver pásame esas rolas… préstame tu caset o así… y así, este… fue yo empecé, prácticamente a enamorarme del hip-hop… porque en sí, en sí, pues es hip- hop, el hip-hop se reparte en cuatro, este… como pudiéramos llamar, son cuatro elementos… estamos hablando del dj, el b-boy que es el que baila, el break dance, el rapero y el grafitero… […] …y te digo en alguna etapa de… 'ora si de mi vida, incursioné en este, por ahí medio le hicimos a la bailada un poquito, no fue mucho tiempo, de ahí me empezó igual a… me empezó el gusto por el grafiti… únicamente nunca grafitié (sic) paredes, para qué te voy a decir, pero, hacía yo bocetos… y actualmente hago retratos y hago tatuaje, de alguna manera pues se desglosa de…" (Esponda & Magistral, 2021)

Y la segunda, a través de la categorización realizada desde el propio "mainstream" hacia estos músicos. Esto provocado por su exclusión del mercado musical:

> "En mi caso pues también fue, fue mucho, mucho, mucho, el rock progresivo, pero yo no le tiraba tanto al rock progresivo en Tlax ¿Por qué? Pues porque no hay mercado

> en Tlax ¿no? Aquí en Tlax el mercado es…aunque yo sé que, aquí es libre albedrío por así decirlo, dentro de la música, pero, la gente también ya es muy selectiva ¿no? O sea, la gente te dice ¿Sabes qué? A mí me gusta esto, me gusta esto, pero tu progresivo no me gusta o tu metal no me gusta, o sea, luego luego lo califican ¿no? automáticamente, y eso pues te orilla a que tú automáticamente, pues tu estas en la banca, por así decirlo ¿no?" (Díaz & De la Rosa, 2021)

> "…porque la música usualmente pues siempre enfocaba a cosas bonitas del amor el desamor ¿no? Entonces, nadien(sic) se, se, se incursionaba a hablar de cosas más, este(sic), pues, más allá de lo que, de lo que la sociedad no podía escuchar, ¿no?" (Grande, 2021)

De acuerdo con la percepción de los participantes, "lo comercial" o "mainstream" no solo implica el acceso a ganancias monetarias extraordinarias, sino también al acceso a las radiodifusoras en general. Así lo señaló anteriormente MC Magistral: "en realidad nuestra música no sonaría en una radiodifusora." (Esponda & Magistral, 2021). En la interacción con el mundo "comercial", también se aprenden los formatos que son parte de este mercado: "Si la canción era de, por mucho tres y medio o cuatro minutos, se extendía a ocho minutos… Yo decía: 'Eh… ya no es nada comercial, ya…'" (Díaz & De la Rosa, 2021). Estos son una serie de aprendizajes que se introyectan en el comportamiento de los músicos, en su producción creativa y, por tanto, también sirven de indicadores de adscripción con la música que eligen para expresarse.

Las escenas musicales urbanas del estado de Tlaxcala en 2021 son entonces una acción conjunta llevada a cabo a través de cierto tiempo entre personas involucradas en la industria musical independiente, que paradójicamente resulta ser marginal y mantiene una relación ambigua frente al "mainstream". Es entonces que, como afirma Jenkins (2008), la categorización no es inocua, pues también se relaciona con la distribución de recursos y por tanto, afecta la construcción identitaria.

5.2. LA CATEGORIZACIÓN DE LAS ESCENAS MUSICALES URBANAS DESDE EL ESTADO

Pero no únicamente el "mainstream" excluye y categoriza de cierta manera a los músicos de las escenas musicales urbanas del estado de Tlaxcala. Existe una práctica

similar desde el aparato estatal que se hace desde la Ideología dominante en la sociedad, en este caso, mexicana. Se habla de sociedad mexicana asumiendo a la sociedad como el conjunto dominado por un estado soberano bajo un territorio denominado México, y que, en su configuración administrativa, estructura un sistema educativo en todo el territorio mexicano con una uniformidad impuesta desde el mismo Estado, como lo dicta la Ley General de Educación en nuestro país, que en sus tres primeros artículos dicta:

> "Artículo 1. La presente Ley garantiza el derecho a la educación reconocido en el artículo 3o. de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos y en los Tratados Internacionales de los que el Estado Mexicano sea parte, cuyo ejercicio es necesario para alcanzar el bienestar de todas las personas. Sus disposiciones son de orden público, interés social y de observancia general en toda la República.
> Su objeto es regular la educación que imparta el Estado -Federación, Estados, Ciudad de México y municipios-, sus organismos descentralizados y los particulares con autorización o con reconocimiento de validez oficial de estudios, la cual se considera un servicio público y estará sujeta a la rectoría del Estado. La distribución de la función social educativa del Estado, se funda en la obligación de cada orden de gobierno de participar en el proceso educativo y de aplicar los recursos económicos que se asignan a esta materia por las autoridades competentes para cumplir los fines y criterios de la educación.
> Artículo 2. El Estado priorizará el interés superior de niñas, niños, adolescentes y jóvenes en el ejercicio de su derecho a la educación. Para tal efecto, garantizará el desarrollo de programas y políticas públicas que hagan efectivo ese principio constitucional.
> Artículo 3. El Estado fomentará la participación activa de los educandos, madres y padres de familia o tutores, maestras y maestros, así como de los distintos actores involucrados en el proceso educativo y, en general, de todo el Sistema Educativo Nacional, para asegurar que éste extienda sus beneficios a todos los sectores sociales y regiones del país, a fin de contribuir al desarrollo económico, social y cultural de sus habitantes." (Gobierno de México, 2019)

Se lee en esta Ley que el Estado tiene la rectoría de la Educación Pública en todo el territorio mexicano, que este mismo Estado prioriza el interés superior de la población estudiantil y que, además, fomentará la participación de todos los involucrados en el proceso educativo.

El caso del aprendizaje musical de los participantes de esta investigación es interesante debido a que, si bien han obtenido muchos de sus conocimientos musicales desde la educación pública, los aprendizajes musicales específicos del

género musical que desarrollan profesionalmente provienen de otros contextos de aprendizaje. Esto es, el estado no proporciona los conocimientos musicales buscados por los participantes de las escenas musicales del estado de Tlaxcala, y por tanto, se ven en la necesidad de obtenerlos desde otras fuentes.

Si la música elegida por los participantes, como lo han vivido ellos mismos, no tiene cabida dentro de las prácticas del sistema educativo nacional, nos encontramos entonces con que existe una actitud de rechazo proveniente por parte del Estado a cierto tipo de prácticas musicales, tal y como sucedió en algún momento con la música del género “Bolero” y, en específico, con las creaciones de Agustín Lara:

> “El bolero no solo fue expresión y campo de las luchas del poder entre los sexos, sino también un campo de batalla entre las clases, motivo de escándalo y de diferenciación o identificación social, como lo demuestra la respuesta que le dio el sistema educativo nacional: “Y como no podía faltar la corriente “moralista” y represiva de la época, la Secretaría de Educación Pública prohibió en 1936 que en las escuelas se cantaran las canciones de Agustín Lara” (11). O la posición de algunos exponentes del campo artístico como el maestro Ponce, quien opinaba: “Las canciones de cabaret eran para los extranjeros que pasaban por Paris, para las bajas capas sociales o para las criadas” (De la Peza, 1994, pág. 301)

El sistema educativo nacional, como se declara en la Carta Magna, se erige desde el Estado para todos los habitantes de nuestro país. Este sistema esta mayormente representado por centros educativos que conocemos como escuelas. La escuela es entonces, un sitio dedicado específicamente al proceso de interiorización simbólica que, incluso representa para muchos miembros de la sociedad, un proceso que tiene como uno de sus objetivos, garantizar que el individuo escolarizado se integre de mejor manera a la sociedad que lo educa.

Sin embargo, hay que tomar en cuenta que esta interiorización simbólica se lleva a cabo en varios niveles, como lo estudió y analizó Jackson (1988) en su obra:

> “La cantidad de 7000 horas repartidas en seis o siete años de la vida de un niño es difícil de comprender. Por un lado, cuando se comparan con el número total de las horas que ha vivido el infante durante esos años, no es mucho – ligeramente más de un diez por ciento de su vida durante el tiempo en cuestión, cerca de una tercera parte

> de sus horas de sueño en ese período. Por el otro lado, además de dormir y quizás jugar, no hay otra actividad que ocupe tanto del tiempo del niño como aquel dedicado a ir a la escuela.” (Jackson, 1988, pág. 146)

Retomando la idea inicial, la escuela es un centro de socialización en el cual hay procesos de simbolización por excelencia en nuestra sociedad mexicana, erigida como tal por el Estado. Si este lugar de simbolización que se dedica a desplegar el mundo simbólico al que los individuos deberán integrarse, omite o desdeña prácticas musicales que individuos como los participantes de esta investigación llevan a cabo, esto tendrá como resultado un proceso de exclusión desde el aparato estatal.

Esta postura por parte del Estado abona a la construcción de la ideología en la sociedad: “La ideología consiste en una forma de ocultamiento en que los intereses y preferencias propios de un grupo social se disfrazan, al hacerse pasar por intereses y valores universales, y se vuelven así aceptables por todos.” (Villoro, 2015, pág. 17).

Tratando de equiparar lo dicho por Villoro bajo la perspectiva del Interaccionismo simbólico, la Ideología es entonces, un conjunto de símbolos con un significado determinado para un grupo social dominante en una comunidad que a través de distintos mecanismos se socializan como universales. Por tanto, cuando un aparato como la Secretaría de Educación Pública, omite sistemáticamente ciertas expresiones culturales, está usando su posición, también simbólica, como la institución de sanción de significados del Estado que valida cuáles son los símbolos aceptados para integrarse al aparato de la sociedad y cuáles no.

No es accidente entonces, que los participantes de esta investigación hayan expresado estar conscientes de la categorización de la que son objeto por parte de lo que en su imaginario se constituye como la sociedad:

> “Pues siempre ha sido ¿no? Desde los ochentas, la gente…obviamente tú les hablabas de rock y no te bajaban de mariguano(sic) ¿no? No te bajaban de pandillero ¿no? Si, a pues era el estereotipo que manejaban, pues, desde los setentas ¿no? Que la sociedad y todos los medios de comunicación estereotiparon eso, desde Avándaro pues ya tenían el nombre de..(inaudible), incluso antes de Avándaro, cuando ya estaba

> el rock ácido pues cuando ya empezaban el 'ah' el desorden…a lo mal visto…Siempre el estereotipo en la sociedad y en los medios de comunicación siempre, ps(sic) se enfocaban a eso ¿no? Y obviamente la gente que no escuchaba o estaba adentrado a eso, pues siempre te enfocaban a lo malo ¿no? A lo mal visto…" (Grande, 2021)
>
> "Y, a la fecha sigue ¿no? que si te gusta el rock eres drogadicto, que eres borracho, te gusta el alcohol, y siempre han dicho eso… y yo dije, no sé por qué lo dicen, pero bueno, en mi caso de mis papás, ellos (inentendible) me apoyaban en toda esa situación, hasta, hasta estuvieron conmigo en algunas o en varias presentaciones… ellos estuvieron conmigo…" (Díaz & De la Rosa, 2021)
>
> "… la gente creyó que el rap era eso, que el rap era mujeres cosificadas, que el rap era drogas, que el rap era alcohol, que el rap era armas, creían que eso era el rap…" (Esponda & Magistral, 2021)

Esta ideología, además afecta la posibilidad de los creadores de sumarse a un mundo más equitativo en el sector laboral:

> "En la época victoriana y en los comienzos del siglo xx, el artista quedaba satisfecho si le leían o escuchaban, o si lograba exponer sus obras. Su remuneración era esencialmente psicológica, ya que los derechos de autor llegaban a sus manos tarde y como por añadidura. Todavía hoy, el público en general, en su subconsciente, y, por ende, también muchos dirigentes políticos y administrativos están convencidos de que se hace ya mucho para el artista al brindarle la oportunidad de ser conocido. La idea de que pueda tener una remuneración anual regular, como todos los demás ciudadanos, como el creador de un nuevo producto industrial o como un investigador científico, no se acepta sino rara vez. Según la mentalidad general e incluso, subrepticiamente, entre quienes dicen amar el arte, el artista es o bien una estrella cuyos recursos son mágicamente fabulosos o bien alguien que debe pagar con su pobreza la suerte que tiene de llevar una "vida de artista" y de hacer únicamente lo que le place." (Anverre, y otros, 1982, pág. 28)

Esto, lo experimentó Julio Garrido de primera mano cuando comentó con sus padres la posibilidad de estudiar música:

> "No… ¿Cómo? ¿Cómo? ¿Qué es eso?" Mira, para empezar Tlaxcala es un lugar muy pequeño y muy cerrado en ese sentido… digo ahora lo puedo ver, porque ya… Xalapa y, ya vi otras cosas, pero en esa época, si fue eso... fue así de, de… es que de eso no vas a vivir y no se puede, o sea… ¿Cómo?" (Garrido, Venado Blues Band, 2021)

De hecho, la música, como muchos otros quehaceres artísticos, no ha alcanzado el estatus de profesión en nuestra sociedad occidental. Esta observación no es menor ya que en este contexto sociohistórico, la profesión, ha alcanzado un estatus importante:

> “Porque si algo distingue a las sociedades de hoy de las del pasado, en lo que se refiere al trabajo, es justamente el hecho de que el sistema de ocupaciones del mundo contemporáneo ya no gravita, como fue lo habitual a lo largo de la historia, alrededor de los oficios sino alrededor de las profesiones. De hecho, las nuestras son las primeras sociedades profesionales en la historia del trabajo humano.” (Uricoechea, 2002, pág. 237)

La constitución de un músico como tal dentro del grupo social de los músicos, sobre todo en las urbes de nuestra sociedad occidental, gira en torno a una serie de atributos que, como señalan en diversa medida los participantes en esta investigación, orbitan alrededor de la “profesionalización” de su arte.

De acuerdo con Frederickson y Rooney (1990): “A pesar de que a la música clásica se le refiere como una profesión, no alcanza muchos de los criterios por los cuales los sociólogos definen a las profesiones.” (Frederikson & Rooney, 1990).¿Qué es lo que hace a una profesión erigirse como tal?:

> “Una revisión de la literatura sobre las profesiones revela que ni el concepto ni el estatus ocupacional se distinguen por un rasgo específico, pero pueden ser mejor conceptualizados comprendiendo un clúster de características, cada uno de los cuales puede estar presente en distintos grados. Los rasgos que concuerdan comúnmente sobre las caracterizaciones de las profesiones incluyen:
> 1. La posesión de un cuerpo de conocimientos y técnicas especializado.
> 2. El establecimiento de un curso estandarizado de entrenamiento para impartir el conocimiento especializado.
> 3. La examinación de los solicitantes en conocimientos y competencia sobre la terminación del entrenamiento, seguido de la entrega de licencias para la práctica.
> 4. Practicantes con licencia por tanto sostienen un estatus ocupacional lo que les garantiza un monopolio sobre su sector del mercado.
> 5. Autonomía de supervisión directa y la sustitución de control colegiado en lugar del control jerárquico. (LARSON 1977: 50 – 51; ETZIONI 1969: v; LORTIE 1969: 23, STARR 1982: 22)” (Frederikson & Rooney, 1990, pág. 194)

Aunque estas observaciones se refieren al campo de lo que conocemos por música clásica, se profundizan más en la práctica de músicas que no han tenido cabida aún dentro del sistema educativo nacional, sistema que otorga las certificaciones de profesionalización en nuestra sociedad.

Esto refuerza la postura de contracultura de los músicos en las escenas musicales urbanas frente a todo un sistema que parece no tomar en cuenta los medios artísticos por los cuales deciden expresarse. Hay una sensación de crítica desde la sociedad hacia estos músicos, y a la vez, una respuesta de estos músicos hacía esa crítica percibida:

> "Rebelión ante la sociedad ¿no? Como te critican, pues tienes que ser como un poco rebelde, tampoco… la música del rock siempre fue muy estruendosa y liberal ¿no? O sea, como que, no podías hablar de cosas de amor, de bonito, porque la música no se daba para eso ¿no?... entonces tenías que agarrar ciertos temas fuertes, o temas hacia la sociedad…criticándola ¿no? También por lo mismo, porque no somos aceptados… obviamente el cráneo, todo lo de la muerte, pues se va enfrascando hacia el mundo de…de la música estruendosa…más…más pesada digamos, y entre comillas pesada, pero, el cráneo, pues… pues si siempre va basado a eso ¿no? La muerte, a hablar cosas que la gente no se atrevía a hablar ¿no? …porque la música usualmente pues siempre enfocaba a cosas bonitas del amor el desamor ¿no? Entonces, nadien(sic) se, se, se incursionaba a hablar de cosas más, este(sic), pues, más allá de lo que, de lo que la sociedad no podía escuchar, ¿no? por ejemplo, hay letras incluso, si te metes en la cultura ya más del rollo de la historia pues, pues hay letras que pueden hablar sobre Hitler, pueden hablar sobre el holocausto, pueden hablar sobre la opresión política, la opresión de la iglesia, o sea, temas que la gente no estaba realmente acostumbrada a escuchar. ¿no?" (Grande, 2021)

En el caso de "*Perros de guerra*", la posición se adopta contra un sistema, que incluye a la clase política del país:

> "Y en ese lugar, haz de cuenta que decidimos, este… no, 'pus… tiramos la parte de la política, y en esa parte de la política… en sí, en sí, bueno, más en especial… iba hacía el presidente que estaba actualmente que era Peña Nieto, pero… o sea… le tirábamos a todo el sistema… entonces cuando empezamos, fíjate, estaba la gente… no era mucha, pero la poca gente que estaba… y haz de cuenta que estábamos cantando aquí, rapeando aquí (señala con sus manos cerca de sí mismo), y los jueces estaban por donde están las mesas aquellas (unos tres metros), pero entre esos jueces había personas, personajes políticos…" (Esponda & Magistral, 2021)

La categorización desde el Estado a ciertas expresiones culturales se percibe como una opresión, una crítica, una exclusión que las escenas musicales urbanas en el estado de Tlaxcala enfrentan a través de su discurso creativo y su propia existencia.

5.3. LOS CONTEXTOS DE APRENDIZAJE Y LOS MÚSICOS EN ESCENAS MUSICALES URBANAS DEL ESTADO DE TLAXCALA.

Repasando una vez más lo propuesto anteriormente, hemos definido el aprendizaje como el proceso en el que el animal humano lleva a cabo una interiorización de símbolos a través de la socialización; esta interiorización de símbolos es lo que facultará a cada individuo de un grupo humano para existir como miembro de este, por lo que el proceso de interiorización simbólica es aquel en el que el mundo entero del individuo se configura y le permite a la vez crear símbolos que puede compartir con sus congéneres.

Aunque la interiorización de símbolos sucede en todo momento, los grupos humanos han clasificado y organizado de diferentes maneras este proceso de interacción humana con fines diversos a lo largo de la historia (Alighiero Manacorda, 2019). En nuestra sociedad actual, entendemos el fenómeno educativo como un proceso más o menos aislado que sucede en ciertas condiciones y/o en ciertos lugares, y no como un proceso omnipresente en la vida. Bajo la primera perspectiva es que se delimita el concepto de contextos educativos en los que se lleva a cabo un aprendizaje: contextos de aprendizaje.

Los contextos de aprendizaje son espacios geográficos, temporales y situacionales que funcionan para delimitar en qué condiciones dentro de la sociedad actual los seres humanos realizan una actividad de enseñanza-aprendizaje (UNESCO, 2011). Esta clasificación de contextos educativos parte de la noción de la educación como un proceso realizado en la historia de la cultura occidental y que se lleva a cabo en un determinado momento de la vida de los seres humanos en ésta. Estructura un corpus de técnicas culturales que se transmiten en ciertos espacios, y, sobre todo, se delimitan a partir del concepto contemporáneo de escuela. Este se vuelve un sistema sancionado por el estado-nación que lo proporciona para fines determinados de uso

de los seres humanos en el grupo social al que pertenecen; esto que conocemos como escuela lo definió la UNESCO en un informe de 1973:

> "La necesidad histórica de la institución escolar viene atestiguada, por el hecho de haberse ido desarrollando gradualmente, en épocas diferentes pero en estadios análogos, en todos los tipos de sociedad, apareciendo ligada la estructuración escolar de la educación principalmente a la sistematización y a la expansión progresiva del uso del lenguaje escrito: el aprender a *leer* presuponía naturalmente la presencia de jóvenes reunidos alrededor de un *magister.*" (Faure, y otros, 1973, pág. 6)

En la sociedad occidental, cada vez más compleja, la instrucción escolar se vuelve una institución muy amplia:

> "La Edad Media europea vio nacer, bajo la denominación ambiciosa de universidades, grandes establecimientos generales de enseñanza superior. El ejemplo lo dieron las ciudades ricas de comerciantes y artesanos, celosas de sus franquicias y su renombre y pronto regidas por representantes poderosos de la burguesía naciente, y se extendió primero, por toda Europa, y después, por las Américas. Al principio estaban dedicadas a la enseñanza de las humanidades y de la escolástica, pero después fueron ensanchando su campo con la inclusión de las ciencias de la naturaleza." (Faure, y otros, 1973, pág. 8)

Todo este desarrollo de un sistema educativo en la tradición del pensamiento occidental incluye a la clasificación del aprendizaje en relación con su contexto. De acuerdo con Hamadache (1991):

> "Todo proceso educativo adopta necesariamente una o varias de las tres formas siguientes:
> 1. La llamada educación ocasional (o accesoria, paralela, difusa, espontánea...), que abarca las actividades de instrucción no estructuradas y dentro de la cual David R. Evans (1981) distingue:
>
> - la educación indirecta, es decir, aquella en que la fuente emisora no tiene intención deliberada de promover la instrucción ni la fuente recepto-ra de adquirirla. Ni el docente ni el alumno organizan su encuentro con un objetivo pedagógico;
> - la educación informal, que resulta cuando el alumno o la fuente de instrucción propician deliberadamente la adquisición de conocimientos, pero no los dos simultáneamente (pues en caso contrario se trata de educación no formal, que se examinará más adelante).
>
> En la educación ocasional (indirecta o informal) el aprendizaje es un proceso de ósmosis entre el que aprende y su entorno. Está demostrado que el individuo adquiere la mayor parte de sus conocimientos teóricos y prácticos durante su existencia mediante esta modalidad de enseñanza, en un entorno no estructurado. […]

2. La educación no formal (llamada también extraescolar) que abarca todas las formas de instrucción que propician deliberadamente tanto la fuente como el alumno en un encuentro que ambos (el emisor y el receptor) desean. Coombs y sus colaboradores (1973) han propuesto una definición de la educación no formal: "Toda actividad educativa organizada fuera del sistema de educación formal establecido y destinada a servir a una clientela y a alcanzar unos objetivos de instrucción que pueden determinarse".
Esta definición presenta la ventaja de destacar las características esenciales de la educación no formal:

- se trata de actividades organizadas, estructuradas (si no, entran en ámbito de la educación informal);
- se destinan a un público que se puede identificar;
- tienden a alcanzar un conjunto determinado de objetivos educativos;
- estas actividades no institucionalizadas se llevan a cabo en un ámbito ajeno al sistema educativo establecido y se dirigen a alumnos no matriculados en el sistema formal (aunque en algunos casos la enseñanza puede impartirse en la escuela).

3. La educación formal, también llamada escolar, que se diferencia de la educación no formal en que se imparte en instituciones de enseñanza (escuelas), a cargo de un personal docente permanente y de acuerdo con programas de estudio determina-dos. Este tipo de educación se caracteriza por la unicidad y cierta rigidez, con unas estructuras horizontales y verticales (clases de edad homogéneas y ciclos jerarquizados) y condiciones de ingreso preestablecidas para todos." (Hamadache, 1991, pág. 125)

Hamdache (1991) utiliza el término "formas" para referirse a lo que, en esta investigación, se ha descrito bajo el concepto de contexto. El contexto de aprendizaje es a la vez que un contexto de socialización, un contexto de interacción en ciertas condiciones que se diferencia entre otros de manera contundente. De acuerdo con el Interaccionismo simbólico, esto se debe a que tales contextos se encuentran institucionalizados, son acciones conjuntas que se han realizado a lo largo de cierto tiempo dentro de una sociedad determinada. Esta institucionalización se desarrolla de manera que la sociedad otorga determinados significados a cada institución, así, es que la educación formal se certifica, mientras que la informal no.

Estas significaciones otorgan a cada contexto de aprendizaje un universo simbólico de mucho peso. La interacción simbólica es multidimensional, y no solo existe una transmisión de información en cada contexto, sino que el cómo y por qué esa transmisión se lleva a cabo es también parte del contenido simbólico interiorizado por el ser humano. Al respecto Phillip Jackson (1988), desarrolla un concepto muy interesante en el cual da cuenta de todo aquello que sucede alrededor del proceso de

enseñanza – aprendizaje interiorizado por las personas involucradas; en este caso, en un contexto formal de aprendizaje:

> "Las cosas que hacen a las escuelas diferentes de otros lugares no son únicamente la parafernalia de aprender y enseñar y el contenido educativo de los diálogos que tienen lugar ahí… […] Es cierto que en ningún otro lado encontramos pizarrones y maestros y libros de texto en tal abundancia y en ningún lado se pasa tanto tiempo leyendo, escribiendo y calculando. […] Hay otras características mucho menos obvias, pero igualmente omnipresentes, que ayudan a crear 'las verdades de la vida', si eso existiera, a las cuales los estudiantes deben adaptarse. […]
> Las características de la vida escolar a las que volcaremos nuestra atención ahora no son comúnmente mencionadas por los estudiantes, al menos no directamente, tampoco son aparentes al observador casual. […] Comprenden tres verdades de la vida con las cuales incluso los más jóvenes estudiantes deben lidiar y que pueden ser presentadas por estas tres palabras claves: *multitudes, elogios* y *poder*.
> Aprender a vivir en un salón de clases implica, entre otras cosas, aprender a vivir en una multitud. […] La mayoría de las cosas que se hacen en la escuela son hechas con otros, y este hecho tiene profundas implicaciones para la vida del estudiante.
> […] …las escuelas son básicamente ambientes evaluativos. Los estudiantes muy jóvenes pueden ser temporalmente engañados con exámenes que son presentados como juegos, pero no toma mucho antes de que empiecen a ver a través del subterfugio y se den cuenta que la escuela, después de todo, es un asunto serio. No es únicamente lo que haces ahí, sino lo que otros piensen de lo que haces es lo que es importante. La adaptación a la escuela requiere que el estudiante se acostumbre a vivir bajo la constante condición de que sus palabras y hechos sean evaluados por otros.
> La escuela también es un lugar en el cual la división entre los débiles y poderosos está claramente dibujada. […] Los profesores son en realidad más poderosos que los estudiantes, en el sentido en que tienen una mayor responsabilidad por darle forma a los eventos en clase, y esta diferencia clara de autoridad es otra cosa con lo que los estudiantes deben aprender a lidiar." (Jackson, 1988, pág. 91)

Es claro que Jackson observó algo que hasta ese momento pasaba desapercibido: en los centros educativos se transmiten conocimientos más allá de los contenidos curriculares. Actitudes, formas de pensar, formas de establecer relaciones, etcétera. En el fenómeno educativo se puede observar que la simbolización del mundo de cada individuo ocurre en un universo de símbolos compartidos socialmente que, sin embargo, pueden ser interiorizados de maneras distintas en una interacción constante como se infiere a partir del interaccionismo simbólico.

En seguida, se relatarán los contextos de aprendizaje en los que los participantes han adquirido sus conocimientos musicales. Tenemos entonces que la mayoría de los participantes de esta investigación, obtuvieron conocimientos de índole musical a

través del sistema público de educación del país y sus asignaturas de educación artística. En la mayor parte de los casos, esto sucedió a través de la educación secundaria y preparatoria, es decir en un contexto educativo formal:

> "…incluso en tercero de secundaria ya me empecé a interesar sobre la música como tal, porque empecé a tocar, ps (sic), la rondalla clásica ¿no? Aprender a tocar guitarra." (Grande, 2021)

> "…sí me gustaba, entonces de ahí fue en la secundaria cuando yo empecé ya de forma de… pues digamos era como hobby en esta cuestión de las materias de artística y eso, y… y…" (Garrido, Venado Blues Band, 2021)

> "… ya en la prepa, cuando yo entré a la prepa, entro a una rondalla, desde que entro… este… el profesor que era de rondalla de la prepa, pues ya me conocía por el coro, entonces entré… porque, de hecho, les hacían examen y toda la onda para entrar a la rondalla, la oficial, entonces… entro a la rondalla oficial, empiezo a… a empaparme más de otros géneros." (Esponda & Magistral, 2021)

> "Entonces, yo siempre fui pésimo para tocar flauta (risas de Aldo) y me aburrían las clases de música - *Es que esa flauta, no es nada fácil de tocar…* - No… me… me aburría, sobre todo el maestro me aburría, las clases eran muy aburridas y demás ¿no? Entonces, para pasar esa materia, me tuve que meter en las tardes después de la escuela, al taller de música, para pasar la materia ¿no? – *¿Con el mismo maestro?* – Con el mismo maestro, pero ahí ya era este, un ensamble, ya tenía, había varios chavos que tocaban la guitarra, la mandolina, otros la flauta, otro el contrabajo y el acordeón ¿no?" (Díaz & De la Rosa, 2021)

Delfino Grande, además de su preparación en la secundaria, también estuvo inscrito durante un tiempo en el Centro de Apoyo para Músicos Sin Atril Tlaxcala (CAMSAT) ahora Escuela de Música del Estado de Tlaxcala (EMET) y Julio Garrido, de hecho, se graduó de la Escuela de Jazz de la Universidad Veracruzana (JazzUV). El resto de los participantes en esta investigación (MC Magistral y Aldo de la Rosa), aunque también pasaron por el mismo proceso de formación en las áreas de la educación secundaria que los demás, no lo registran como parte importante de su formación musical.

Luego viene la formación a través de la Educación No-Formal. En la vida de los participantes de investigación tenemos estos ejemplos, el caso de Prania Sponda quien formó parte de un coro durante un tiempo:

> "…y me dice el profesor, me dice ¿No te quieres…este, no te quieres incluir, aunque sea hoy? No tengo problema… y pues yo así de (gesto de incredulidad)… pues yo no sabía ni qué onda… entonces dije, ok, y me acerqué y mi hermano se terminó yendo del coro y yo me quedé, yo me quedé en el coro (risas), ahí fue como la primera… como el primer contacto que tuve con la música, todo fue dentro de un grupo, porque pues la música que se hacía en un coro es en grupo… pero si tuve la oportunidad de dos tres escenarios cuando estuve con el coro…" (Esponda & Magistral, 2021)

O la banda de rock, dirigida por un tío en los ritos religiosos en los que se encontró Julio Garrido:

> "…entonces él, más o menos por esas épocas inició una congregación en Santa Ana Chiautempan, y como a mí me gustaba mucho, me empezó a enseñar canciones ¿no? y después me invitó a formar parte del grupo de alabanza en la iglesia, entonces yo empecé… fue la forma en que muchos años yo estuve tocando, fue como mi primer fogueo en cuanto a tocar en vivo, tocar ya una guitarra con un grupo y…" (Garrido, Venado Blues Band, 2021)

Incluso el taller/grupo musical al que Ricardo Díaz asistió para poder acreditar su asignatura en el currículo formal:

> "…entonces, el instrumento que dije, bueno, pues voy a agarrar la clásica, la guitarra ¿no? Entonces, yo no sabía tocarte ni un acorde, porque de plano nunca, nunca me acerqué a ese instrumento ¿no? Entonces empezamos con la típica rondalla, a aprenderme los acordes que me estaban enseñando…" (Díaz & De la Rosa, 2021)

Delfino Grande, hizo uso de este contexto educativo al tomar clases particulares en una escuela de música dirigida por un roquero muy reconocido en la Ciudad de México:

> "Entonces, puso su escuela de música, y pues yo me dije, no, pues… pues… está más económico ¿no? Pero era un gran maestro ¿no? Entonces me metí con ella… con él a la escuela de música que se llamaba Academia Ministerios, y este… ahí estuve casi un año estudiando bajo ya más formal…" (Grande, 2021)

y Ricardo Díaz hizo lo propio cuando toma clases de batería con un amigo:

> "El amigo que tocaba la batería, se llama Kevin, y me dice, pues yo te puedo enseñar, no hay bronca, ah pues órale, se portó chido, entonces siempre salía de la escuela y pasábamos a ensayar, y entonces él me enseño: '¿sabes qué? Ps'(sic) esto es lo básico, y la, la, la y toca'…" (Díaz & De la Rosa, 2021)

Y, por último, pero de manera muy importante, se encuentra el aprendizaje en el contexto informal:

> "No… bueno, ahora, también me gusta escuchar todo tipo de música ¿no? y yo estudio las canciones ¿no? entonces, me acuerdo que luego llegaba mi mamá, o mi papá a mi cuarto y me decían: "¡Es que todo el día te la pasas escuchando música! ¡No quieres salir a jugar!" "Estoy estudiando". Entonces yo estudiaba los versos, la, los coros, para saber en qué parte va un pre coro, que parte un descanso, entonces yo trataba de…de hacer lo mismo, interpretándolo a mis canciones ¿no?" (Díaz & De la Rosa, 2021)

> "de la… primaria, ya me empezó a meter el rock a partir del 5 año de primaria, 6 año, por influencia de mi hermano…mi hermano es el mayor, es el que tenía ya… traía discos ya, de… Deep Purple, Black Sabbath ¿no? pues ya él es el que tenía ya , mayor edad, y pues ahí los dejaba los discos, y decía: "Pues ¿A qué suena esa cosa? ¿no?" Ya lo ponía… no pues está chingón… ya entrado la primaria, el sexto año, ya estaba escuchando, mucho rock, y eso… primero de secundaria, pues más ¿no? obviamente pues de la infancia pues escuchas, pues la música… ese tiempo ya escuchaba yo a los Bee-Gees, este… cosillas así…" (Grande, 2021)

> "A mí me gustó, a mí me gusta la música desde que yo tengo memoria porque desde que yo era niño mis papás compraban discos originales… acuerdo que los discos originales traían las letras. Entonces eso era una experiencia… para mí de niño, me gustaba mucho porque me ponía a cantar con los papelitos estos pues las canciones…" (Garrido, Venado Blues Band, 2021)

> "…el rap pues lo escucho desde niña, desde que tenía yo como unos seis años… bueno, siempre me familiaricé con este tipo de música por la influencia que tenía en casa, mis hermanos también principalmente, entonces es como, de esa forma que yo empiece a familiarizarme con esta música, y a sentir como, el gusto por ella, a identificarme y a conocer las letras, los ritmos y todo lo rico que es el hip- hop y pues, empecé a rapear a los catorce años, en el año 2015, en una… en un "*crew*" que hice con mi hermano, entonces ahí es donde empezamos a rapear, ambos…" (Esponda & Magistral, 2021)

Como se puede observar, los músicos de las Escenas musicales urbanas de Tlaxcala usan los recursos a su alcance en cada uno de los contextos de aprendizaje en los que se ven involucrados. El corpus de conocimiento reflejado en su praxis musical abreva de distintos espacios de formación, y se encuentra disperso a lo largo de toda su vida. Sin embargo, es necesario notar que, los conocimientos de "especialización" musical que requieren para desarrollar el género musical en el que su creatividad se manifiesta, – en los casos estudiados podemos definirlos como dos grandes géneros: el rock y el hip-hop – no se encuentran dentro del repertorio de educación musical que ofrece la educación pública en el estado de Tlaxcala. De acuerdo con las vivencias

recogidas de los participantes, estos conocimientos específicos, incluso conocidos en algunos casos por los mismos docentes de música en el sistema formal, se transmiten fuera del contexto formal educativo: fuera de la sanción del estado a ser reconocidos a través de una certificación otorgada por el sistema público de enseñanza.

5.4. APRENDIENDO INTERPRETACIÓN MUSICAL.

La música es un fenómeno construido a partir de la manipulación que el ser humano hace del material sonoro a su alcance. El aprendizaje de la música en cada sociedad depende del desarrollo histórico y cultural que ha alcanzado en un determinado momento. Se puede pensar en la música como un quehacer que implica el perfeccionamiento en dos campos: el de la manipulación del material sonoro en sí mismo, y el de dicha manipulación en concordancia con las expectativas sociales de esta. En nuestra sociedad, desde las neurociencias se afirma que:

> "La música se caracteriza por ocho atributos perceptuales, o dimensiones, cada uno de los cuales puede ser modificado independientemente: tono, ritmo, timbre, tempo, compás, contorno, intensidad y localización espacial (Levitin 1999, Pierce 1983). El agrupamiento perceptual en la música ocurre como una función de principios similares en ciertos sentidos a aquellos de agrupación en la visión. Agrupar por similitud de timbre e intensidad ha sido demostrado, como la ha sido la agrupación por proximidad de tonos o tiempo de inicio, y por una buena continuación de tono (Bregman 1990). El agrupamiento temporal de tonos en subsecuencias da lugar a la percepción del compás (los compases comunes en la música occidental están basados en agrupamientos de 2, 3 o 4 ritmos primarios). Los puntos sobre el tiempo al cual uno naturalmente golpearía con un pie o chasquearía un dedo para acompañar la música son llamados tactus, el pulso o ritmo subyacente. Cada cultura humana desarrolla sus propias tradiciones para las maneras en que los ocho atributos perceptuales son empleados para crear música. El sistema de reglas o convenciones por los cuales los sonidos se unen en una cultura dada pueden ser pensados como la gramática para esa música (Lerdahl & Jackendoff 1983; Lerdahl 2001) y como reflejan un estilo musical. La gramática lingüística y musical permiten la generación de teóricamente un infinito número de oraciones o canciones a través de combinaciones o reacomodo de los elementos. La tonalidad ocurre como una función de tonos ya sean secuenciales o simultáneos." (Levitin & Tirovolas, 2009, pág. 213)

Todos estos atributos son modificados histórica y socialmente por cada grupo social y por supuesto, en su relación con otros grupos sociales a través de la historia. Por ejemplo, el primer indicio de lo que conocemos como armonía en la cultura occidental,

tiene sus primeros orígenes en el organúm del siglo XI (Cullin, 2005). La música también es un resultado del proceso histórico – social.

Además del aprendizaje en la manipulación de los atributos señalados por Levitin y Tirovolas (2009), los músicos (y no únicamente ellos) aprenden: *El sistema de reglas o convenciones por los cuales los sonidos se unen en una cultura dada*, y este o estos sistemas además de transmitirse en forma de conceptos determinados (frase musical, acorde, riff, etcétera.), abarcan también símbolos que se revelan en las maneras de presentar la música: desde los lugares y los momentos, a los movimientos corporales presentes o ausentes y los signos visuales en dichas presentaciones.

En nuestra sociedad, y debido a que la música es socializada mayormente a través de medios, se tiende a separar a ésta de la ejecución musical, pero no hay música sin ejecución musical. En este punto se aventura una definición de ejecución musical, ésta es: la manipulación humana de elementos capaces de producir sonido en un momento determinado con fines simbólicos específicos a cada sociedad. Estos fines simbólicos, son como ya se ha hablado, multidimensionales, por lo que su aprendizaje lo es también.

Este aprendizaje puede ser parte de un proceso llevado a cabo a través de una transmisión “directa” entre un maestro y un pupilo en un ámbito formal, como es el supuesto en muchos de los programas de música académica, o bien, puede llevarse a cabo a través de mecanismos distintos en ámbitos informales y no formales de educación, el cual, es el caso de muchos de los aprendizajes de los participantes de esta investigación. Ya se ha establecido que el aprendizaje es un proceso de interiorización de símbolos que el animal humano necesita llevar a cabo para poder subsistir y existir en la sociedad en la que nace. También se ha dicho que no es únicamente el “qué” símbolos se interiorizan, sino que hay un “cómo” implícito en esas interiorizaciones. El “cómo” es una simbolización del proceso de interiorización de símbolos en sí mismo. Estos “cómo”, son los modos en que la sociedad manipula y transforma los símbolos durante la interacción, y por supuesto que se interiorizan.

Este aprendizaje es el que Bandura colocó en su teoría del Aprendizaje Social:

> "Además de cuestiones de supervivencia, es difícil imaginar un proceso de socialización en el que el lenguaje, las costumbres, las actividades vocacionales, los hábitos familiares y las prácticas educativas, religiosas y políticas de una cultura, fuesen enseñadas a través del refuerzo selectivo de comportamientos fortuitos, sin el beneficio de los modelos que ejemplifican patrones culturales en su propio comportamiento." (Bandura, Social Learning Theory, 1971, pág. 5)

Estos modelos de ejemplificación de patrones culturales se encuentran en la presentación de la música, y sobre todo en la presentación en vivo. Ricardo Díaz del dúo *SOOLAR*, relata su perspectiva, puesto que antes de comenzar su carrera como músico, sabía que una de las cosas que debía enfrentar era "experimentar" el escenario:

> "Ahora quitarme el miedo de tocar frente a un grupo de personas, porque…una cosa es tocar frente al profe, ahora experimenta tocar frente a cincuenta personas…" (Díaz & De la Rosa, 2021)

El miedo al escenario es una de las cosas que esta intrínsecamente relacionada con la vivencia social:

> "Junto con el temor a las serpientes y al vacío, hablar en público es un estresor de laboratorio que entorpece la percepción y, por ende, la expresión de la mayoría de la gente. Seguramente no es para tanto, pero lo cierto es que, en general, reaccionamos de manera muy desproporcionada. En las sociedades comunitarias este miedo es mayor cuando se desea causar una buena impresión en los demás, pero se teme no conseguirlo. "Nuestra cultura nos orienta a buscar la armonía entre las personas, a diferencia del mundo anglosajón, más centrado en el logro. Es decir, uno de nuestros mayores miedos culturales es el rechazo social. Y se observa en el pánico escénico que algunos tienen a hablar en público" (Jericó, 2006, p. 52)." (Toral Madariaga, Murélaga, & López Vidales, 2008, pág. 138)

Ricardo Díaz nota la diferencia entre lo que se aprende en los ensayos y en las lecciones frente a un profesor, a lo que se vive en una presentación en vivo y busca experimentar ese aprendizaje. Delfino Grande por su parte, define su relación con la música en escena de la siguiente manera:

> “A través del maestro, si, si…Y ya de ahí, ‘pus’ este… veías todos los conciertos, y veías todo…lo que leías y decías ‘no manches yo quiero vivir una experiencia’ como tal, ya no como de ‘fan’ sino como músico ¿no?” entonces ya la…en la… entrado en la prepa pues ya empezamos a juntarnos con cuates y amigos que también querían hacer música, y pues de ahí… de ahí ya brincó…” (Grande, 2021)

Grande observa la experiencia vivida de manera muy distinta desde la posición como público o como ejecutante. Esto nos parece obvio debido a que somos parte de esta sociedad, pero: “En muchas culturas, la separación convencional entre el intérprete y el público nunca ha existido…” (Lawson, 2006, pág. 21), por lo que esta separación, y esta percepción de una experiencia diferenciada son también parte de un aprendizaje social.

Los músicos participantes de esta investigación hablaron acerca de sus experiencias de aprendizaje informal fuera de sus presentaciones, aunque registran con mucha claridad el hecho de que estar frente a un público les dota de una experiencia determinada que requiere de una familiarización con el entorno en la escena:

> “…exacto, entonces, fue como a los doce que empecé a escribir, música, ya mía, y a los catorce, es cuando decido…rapear, decido hacerlo… de hecho, la primera ocasión que yo me subí a un escenario a rapear… porque ya había yo tenido contacto con escenarios antes, porque, empecé a cantar en un coro, entonces en el coro fue como que… yo me familiaricé…” (Esponda & Magistral, 2021)

La familiarización es otro tipo de interiorización de símbolos que podría definirse como una exposición gradual al símbolo que se interioriza hasta completarse. En estos casos, esta familiarización se ha llevado a cabo a través de la experimentación directa al enfrentarse al escenario. Pero, de acuerdo con Bandura y su teoría social del aprendizaje: “El comportamiento en parte crea el ambiente y el ambiente resultante, a su vez, influencia el comportamiento.” (Bandura, 1971, pág. 40), por lo que, el aprendizaje del escenario sigue siendo un aprendizaje en el que la interacción social juega un rol preponderante.

Esta teoría proveniente de la Psicología Social refuerza el postulado de la interiorización de símbolos a través de la socialización. El aprendizaje o la

interiorización de los símbolos, se lleva a cabo no únicamente a través de la experiencia directa del sujeto con la realidad, sino también a través de la observación de la experiencia de otros congéneres con esta. Esto es exactamente lo que sucede en las actuaciones en vivo y en los comentarios a esta: se aprende de la experiencia de ver al ejecutante y se aprende de los comentarios de experiencias vividas por estos sujetos a través de diversos medios.

Pero este proceso, no únicamente sucede en las actuaciones en vivo y en directo, sino también en la escucha/observación de actuaciones a través de dispositivos de grabación/reproducción como ha sido el caso en algunos de los aprendizajes de los participantes de esta investigación:

> "Como… tenía yo una especie como de rutina, no sé… ponía yo las rolas (hace señas de audífonos) y ahí estaba yo cazando las palabras que no conocía yo… ah… ahí está… la anotaba yo… ah esta… (hace seña de anotar otra palabra)… y así me la llevaba… entonces ya juntaba una porción de unas diez, quince palabras, y ya buscaba yo el significado, buscaba el significado, y ponía la canción nuevamente… entonces, ya comprendía yo lo que estaban diciendo estos personajes, así fue… pudiera decir que fue autodidacta este la manera de entender, este… el concepto de estos raperos… porque, pues estos son raperos extranjeros y utilizan otro tipo de lenguaje ¿no? y así de esa manera…" (Esponda & Magistral, 2021)

El dúo *SOOLAR* por ejemplo, recurrió a la escucha de grabaciones para dos fines, el primero, a través de lo que Bandura (1971) define como aprendizaje por modelaje, sirvió de práctica para poder interiorizar los patrones musicales determinados que formaban parte de su horizonte creativo:

> "… y empiezas a escucharlos, y empiezas a ver, toda su… toda su estructura, toda canción tiene una estructura ¿no? Tiene un inicio, tiene un intro, tiene un intermedio, tiene un lapso, tiene un éxtasis y tiene un fin…a lo mejor, así va… entonces yo estaba, manejando esa…ah… ¿cómo le podría decir? Esa fórmula, esa fórmula básica de una canción ¿no?" (Díaz & De la Rosa, 2021)

> "Así, súper rápido estaba escuchando una canción de una banda. Y yo… y quise sonar exactamente igual… que en el aspecto creativo de… incluso hasta el tiempo que duraba la canción. No, no es como… no es como plagiar, no, sino simplemente con… a ver ¿por qué dura tanto? Y ¿Por qué este… traía estas melodías? ¿Por qué este tipo de voz? Y ¿Por qué…? *Sha-la-lá* y así ¿no? O sea estudié al 100% la canción, me puse a componer… ya traía una, ya traía yo unas melodías ahí guardadas, y dije bueno… agarré la guitarra, empecé a componer mis acordes, y este… empiezo a

> cantar tratando de imitar, al artista como cantaba… y este ya más o menos, ya sabía mi onda, mi estilo y lo que sea, pero dije, bueno, me gusta tanto que quiero hacerlo como él, entonces agarré la guitarra, me puse a componer, me puse a escribir lo que faltaba de letra, y terminé haciendo una canción más corta de lo que era esa canción ¿Por qué? Porque la canción obviamente hablaba de cosas muy diferentes, tenía un ritmo muy diferente…" (Díaz & De la Rosa, 2021)

Una vez más, el aprendizaje a través de la imitación para lograr "sonar" de cierta manera se puede observar a través de una combinación de distintos recursos de interiorización de símbolos para llegar al cometido esperado: imitación, prueba y error.

El segundo, para "sonar" de cierta manera. Este "sonar" de cierta manera, es algo que se aprende solo a través de la socialización, es decir, a través de la interacción con otros músicos en acción – sea en vivo o a través de grabaciones – para lograr un sonido y un estilo determinado a través de la "imitación" de recursos sonoros que los guiarán hacia lo que se busca:

> "…desde ahí es cuando que… yo creo que partimos, decir ¿sabes qué? a qué gente vamos a empezar, este… a ver, a ver estos gustos de la música ¿no? Nos enfocamos un poquito, más a lo comercial ¿no? Entonces yo le dije un día… oye y si… y entonces un día trajo y me dijo, "Oye güey, escucha estas rolas de Zoé" y yo así de: "Están de hueva ¿no?" – R: Llevé la… le llevé la tarea… - A: Me llevó tarea, empezaba a decir "¿Sabes qué? escucha esto, cabrón…" -R: Sí, es que no escuchaba nada, él casi no escuchaba eso…" (Díaz & De la Rosa, 2021)

Es importante reiterar que no es únicamente el contenido sonoro (sonidos, ritmos, estructura) sino también el "cómo" se produce ese sonido lo que se aprende a través del aprendizaje vicario. Volviendo a citar a Ted Gioia (2019), hay elementos en la música que se adquieren a través de la imitación, de un aprendizaje vicario y por supuesto de una comparación entre la experiencia propia y las posibilidades, como en el análisis que realizaba Julio Garrido con una de sus bandas:

> "Y nos juntábamos a así, a cotorrear, no a ensayar, eran, eran, eran juntas específicas para escuchar música ¿no? y un día, por ejemplo, nos pusimos toda la discografía de "Real de 14", desde el primero hasta el último disco, ¿no? o sea, y hacíamos eso seguido ¿no? ya escuchar toda la noche tomando una chelita o ahí cotorreando, y comentando: "es que yo creo que aquí, en ese disco, la guitarra tiene este efecto, el bajo, etcétera, ve…" o sea, hacíamos ya comentarios, más objetivos, más musicales…" (Garrido, Venado Blues Band, 2021)

Este análisis a través de la escucha de piezas musicales es un ejercicio básico en la construcción de la música propia pues, a través de esta escucha, se deducen ciertos recursos que probablemente se prueben después en la creación musical.

El aprendizaje también se lleva a cabo a través de la práctica musical con pares, de modo que, en una evaluación mutua, se busca la creación de lo que para los participantes en ese momento determinado significa “hacer música”:

> “Si, por ejemplo… no sé, llegaba con un círculo ¿no? y todavía, pues ni sabíamos que eran quintas, terceras, cuartas… “Pero este suena acá… y ¿por qué no hacemos?” y seguía yo el patrón del ritmo y… y empezaba mi mente como que a… a pues… esto como que va así… una letra así, güey… (reproduce la manera en que hacía este proceso descrito) y así íbamos tarareándole y ya iba yo pensando ¿no? entonces cuando ya decidimos que teníamos dos tres canciones ya, con acústicas…” (Grande, 2021)

Para el dúo *SOOLAR*, quienes se están perfilando a crear un concepto que pueda entrar a la industria musical, este proceso es importante:

- “A: Y tú un músico progresivo para este… cambiar a ese estilo o ese género a algo comercial pues si… - R: Está cabrón… - Pues sí, si fue un proceso largo. Yo, me decía, oye pues es que, es que estas tocando muy rápido estas tocando muchas notas, estas metiendo demasiadas cosas…entonces como que sí, empieza a…
- R: Si la canción era de, por mucho tres y medio o cuatro minutos, se extendía a ocho minutos… Yo decía: “Eh… ya no es nada comercial, ya…”
- A: Yo le decía: “Mira, hay que meterle una parte, una, no sé aquí hay que meterle otro viaje, aquí otro solo de teclado, aquí otro solo de guitarra y… un solo de batería” Y me decía: “No ¡creo que ya es mucho!” Y yo me quedé con esa idea, o sea, te digo que sí, es un poquito, es un proceso, si, si… me costó un poquito, este… bajarle al nivel ¿no?” (Díaz & De la Rosa, 2021)

En esta socialización hay una comparación constante, no solo hecha por el ejecutante mismo, sino por sus compañeros de banda. Esta comparación se realiza con los patrones culturales/musicales buscados/interiorizados por ellos como sus medios de expresión artística.

Como se mencionó anteriormente, la ejecución musical es multidimensional e inseparable de la música en sí misma. Es por ello por lo que no solo se pueden identificar aprendizajes de las sutilezas en la manipulación de los elementos sonoros que conformarán en su devenir lo que conocemos como música, sino en cómo se presenta esta, como ejecución musical.

Se puede afirmar entonces qué, el comportamiento en el escenario – dependiendo del género al que se adscriba un artista determinado – forma parte de la multidimensionalidad de la música como ejecución musical. Por ello es por lo que estos componentes de esta se aprenden de manera vicaria: Los gestos de las manos en los raperos (*Perros de guerra*) son distintos a aquellos que hacen las bandas de Death Metal (Delfino Grande en *Septicem*), o a la postura corporal adoptada por Julio Garrido y por Ricardo Diaz en sus presentaciones, y todo este comportamiento es parte de lo esperado por los miembros de las escenas musicales urbanas como parte de una ejecución musical.

Ni hablar de la emisión vocal que sirve como símbolo en la interacción social (Rubio Nieto, 2022), cuyas características específicas en cada género o estilo musical se encuentran bien definidas, y a pesar de que existan ya ciertos acercamientos "académicos" al estudio de ellas, para la mayoría de los ejecutantes en las Escenas musicales urbanas en el estado de Tlaxcala, estas se han construido a través del aprendizaje vicario y social: inflexiones en la voz, maneras de respirar e incluso la gestualidad en cada Escena Musical Urbana, responde a una serie de pautas a las que los participantes de las mismas se ciñen hasta cierto punto, y a las que añaden su propia resignificación.

Estos mecanismos de aprendizaje en el ámbito informal tienen, como se propuso al inicio de este apartado, un peso simbólico debido a su naturaleza contextual: parecen ser "naturales" al individuo, y no registrarse como procesos de aprendizaje, sino de descubrimiento de realidades, símbolos y potencialidades propias.

5.5. SER MÚSICO COMO UN DESTINO

En este punto en el cual los aprendizajes no se registran como algo que se obtiene "desde fuera", sino que surge "desde dentro" es en el que se habla de una incidencia en la construcción identitaria de los sujetos. Todo aprendizaje es una interiorización simbólica. Todo aprendizaje es una construcción identitaria si se sigue la premisa de que la identidad es un proceso dialectico entre individuo y sociedad. No es que solo este tipo de aprendizajes tenga una incidencia en la construcción identitaria, sino que este tipo de interiorización simbólica le otorga ciertas características o cualidades específicas.

Estos aprendizajes que se registran "desde dentro", y no claramente como aprendizajes sino como descubrimiento de potencialidades, convergen con la ideología alrededor de la creatividad musical en la música popular. Esa idea de las capacidades musicales diferenciadas "naturales" entre unos y otros individuos, proviene no de una creencia particular de los músicos entrevistados, sino que es parte de una ideología en la que tales músicos también se encuentran inmersos, y que sostiene que no todos los seres humanos nacen o existen con una capacidad musical igual "no cualquiera puede ser músico":

> "Tener talento significa que tu hijo es especial y permanecerá excepcional en su aptitud para la música el resto de su vida. Esta designación temprana también implica que las habilidades que llegan fácilmente para los pocos talentosos son inalcanzables para los desafortunados nacidos sin dotes musicales." (Scripp, Ulibarri, & Flax, 2013, pág. 58)

Expresiones como: "…es cuando ya te entra el mal…" (Grande, 2021) aludiendo al gusto por la música rock, tienen un indicativo de una fuerza no proveniente del individuo, no son una elección sino más bien, una especie de seducción de algo externo al propio individuo. Frases como "…despierto ese gusto…" […] "…comienzo a despertar ese instinto…" (Díaz & De la Rosa, 2021) "…si, yo tenía como once cuando, me empezó el chispazo de… ¡Ay! Esa música ¿qué onda? …" (Garrido, 2021), aluden a elementos que parecen estar fuera de la voluntad individual (gustos, instintos, chispazo).

Esta adscripción al grupo social “músicos” en nuestra cultura, contiene estos elementos que señalan que para “ser músico” no existe una especie de elección completamente consciente por parte del individuo – como cuando se elige una profesión u ocupación fuera de las artes –; sino que, esta elección de “ser músico” está acompañada de un reforzamiento externo al individuo que los hace ser susceptibles de ser “elegidos” para ello:

> “…de hecho todo sucedió muy, de manera, como si las cosas tuvieran que pasar ¿sabes? Yo sentí como si eso estuviera destinado a pasar…” (Esponda & Magistral, 2021)
> “Entonces, yo, desde los cuatro, cinco años, mi mamá me decía que, que siempre sacaba de la alacena todos los trastes, y empezaba yo con las cucharas a tocar, entonces ya tenía esa intención de… de hacer ruido” (Díaz & De la Rosa, 2021)
>
> “…a mí me gusta la música desde que yo tengo memoria…” (Garrido, Venado Blues, 2021)

Es quizás esta posición de la práctica musical en nuestra configuración social de las profesiones, lo que hace que el discurso de la vocación – como un llamado fuera de la voluntad individual –, sea aquello que ayuda a justificar la elección de ser músico. Invertir tiempo y recursos en un quehacer que no está validado como profesión, socialmente hablando, puede necesitar de un componente simbólico que justifique dicha elección como forma de vida.

De acuerdo con el testimonio de los participantes, parece que existe otro componente en el “llamado” a la profesión musical. Hay un punto en su historia personal que tiene un significado profundo. En su propia narrativa, existió un momento específico que los hizo decidir ser músicos:

> “…él es un virtuoso de la guitarra, ¿lo conoces? Entonces, él fue pieza clave, igual porque, que nos haya llevado Rigo al… en la secundaria a verlos a ellos tocar, digo… y que ensayáramos en la casa de Chuy, digo para mí de joven, eso fue un punto en que digo: “¡yo ya quiero hacer esto toda mi vida! ¡Quiero dedicarme a esto!” ¿no?” (Garrido, Venado Blues Band, 2021)

Este punto de revelación es algo que Julio Garrido comparte en común con Delfino Grande:

> "¡No mames!", entonces, si no lo hubiéramos hecho, no hubiéramos acabado así… no hubiéramos tenido esto, no estuviéramos haciendo este proyecto hoy, que ahorita es, como ya más de… de proyecto de… de viejos ¿no? de… de… desestresarte como ahorita, ya no tanto como…" (Grande, 2021)

Quien también reconoce el ejercicio musical como algo que puede tener distintas significaciones en su vida: su proyecto profesional versus los proyectos "de viejos", "de desestresarte" (Grande, 2021).

Prania Esponda recuerda que el momento en que descubre que quiere hacer hip-hop de manera más seria, fue aquel en el que se encuentra ejecutando frente a una gran cantidad de personas:

> "…entonces fuimos a…a…a cantar ahí… y fui con él, y fue como la primera ocasión que estuve como con muchísimas personas, y este…pus'… mmm… creo que fue algo muy mmm… creo que fue un parteaguas de mi vida… porque entendí que… que me gustaba hacer eso y que me… o sea, que sí me sentía bien… exacto… el escenario era lo que me había llamado la atención bastante… y este… si, si fue un parteaguas de mi vida…" (Esponda & Magistral, 2021)

Mientras que para su hermano y compañero de banda, el descubrimiento de su amor por el hip-hop se dio de manera más casual, pero no por ello menos significativa:

> "…entonces, me acuerdo bien, me acuerdo que…este… traían en su carro, traían, eso… estos personajes… yo ya escuchaba yo un poco en ese entonces de Control Machete, este, Molotov, empezaba a sonar Cartel de Santa, entonces haz de cuenta que… pues yo empiezo la… fue como una corriente a mí que me llegó… así… de momento "pas", pero en ese entonces fíjate que aquí, casi nadie… no… nadie escuchaba rap, o ese tipo de música…te digo que mis parientes que venían de fuera, luego mi hermano mayor también empezó a este… a ver pásame esas rolas… préstame tu caset o así… y así, este… fue yo empecé, prácticamente a enamorarme del hip-hop…" (Esponda & Magistral, 2021)

Esta corriente que experimentó MC Magistral, se asemeja a la "entrada del mal" que describe Delfino. Aldo de la Rosa, por su parte, recuerda que a los doce años "despierta" ese gusto por la música (Díaz & De la Rosa, 2021).

Como se puede observar, únicamente Ricardo Díaz no hizo referencia a un punto específico en su historia que lo llevase a decidir dedicarse a la música, pero si registra que el taller de música de la escuela secundaria le ayudó a "despertar ese instinto":

> "Entonces, bueno, ya fui creciendo en la secundaria, empecé a despertar más ese, ese… instinto ¿no? ¿Por qué? Porque yo…eh…había un curso… iba en la escuela federal, clásico no ¿A qué taller te vas a meter? Dibujo, música… este… equis taller ¿no? Entonces, yo siempre fui pésimo para tocar flauta (risas de Aldo) y me aburrían las clases de música" (Díaz & De la Rosa, 2021)

En una sociedad como la mexicana y por añadidura tlaxcalteca en 2021, en la que nuestro arraigo a hechos sobrenaturales sigue siendo tan valorado (por ejemplo, de acuerdo con el INEGI solo el 8.1% de la población se declara atea) (INEGI, 2021), los símbolos sobrenaturales tienen un peso muy significativo. Si bien lo declarado por los participantes no se ubica en la categoría de lo sobrenatural, si apela a elementos que parecen no ser parte de la agencia humana como señalamientos en elecciones vitales. En el caso del quehacer musical, estos señalamientos parecen ser indicativos de la existencia de talento musical. También parecen servir de sostén para la construcción identitaria y por tanto, de pertenencia al grupo de músicos de las escenas urbanas musicales en el estado de Tlaxcala.

5.6. MÚSICOS VERDADEROS

Ahora bien, dentro de esta categoría de pertenencia percibida, los participantes realizan una subdivisión más. Esta se encarga de separar aquello que consideran lo "verdadero" en la música. La discusión acerca de lo verdadero y/o lo auténtico en el mundo del arte es una discusión de la cultura contemporánea (Carey, 2007). La categorización realizada por los sujetos, aunque pudiese parecer – incluso para ellos – una expresión muy íntima de quienes son en este mundo, nos deja ver el proceso por el cual los sujetos participantes adquieren los símbolos inherentes a su tiempo y contexto social a través de la socialización.

La elección de los sujetos, como se menciona en el apartado metodológico, no ha sido azarosa: todos los sujetos seleccionados son creadores de su propia música. Sin embargo, esto no presuponía el hallazgo siguiente: todos ellos expresan la existencia de una división entre la música verdadera, el músico verdadero y el resto. Esta verdad es, muchas veces, parte del discurso de la profesionalización en la música en el cual, los sujetos participantes hacen también una cierta equivalencia entre lo verdadero y lo profesional.

Es importante notar que ninguno de ellos se expresa de manera peyorativa acerca de los otros ejercicios musicales, simplemente se avocan a categorizarlos. Julio Garrido, quien es un músico de blues que comenzó su carrera profesional tocando "*covers*" y luego siendo parte de grupos musicales reconocidos de la corriente "tropical", considera que toda esa experiencia en todas esas músicas – incluidas las participaciones con su familia en tertulias musicales – ha contribuido de manera significativa a la visión actual que tiene de su práctica artística. Incluso cuando considera que su ingreso a una institución musical formal (La escuela de Jazz de la Universidad Veracruzana) es el momento decisivo en el que comienza a "aprender lo profesional":

> "…creo que esta es la oportunidad que he estado yo esperando en mi vida… de hacer música, de estudiar en forma. Ya había terminado la… la ingeniería ya, o sea, la otra carrera ¿no? ya la había terminado… no, no me había dedicado. Y ¡no se!... busqué la… las opciones, me fui a hacer el examen y me fui a vivir para allá… y ahí empezó sí… y ahí empecé a tomar, pues ya la música de otra forma ya más en serio… Me costó muchísimo ese trance… De ser un músico lírico de aprender en revistas en vídeos, a llegar a una escuela de música, a leer nota, partituras este… Estudiar algo conciso, no nada más, es como estudiar la música, sino… tienes que estudiar escalas, el metrónomo, arpegios, acordes… escuchar música, transcribir, aprender repertorio… todo eso. Entonces esa fue ya la cuestión, donde yo me tuve que clavar a aprender lo profesional, ¿no?" (Garrido, Venado Blues Band, 2021)

Para Delfino Grande la esencia del músico verdadero está relacionada con la creación de su propia música; además, desde su punto de vista, la búsqueda de una ganancia monetaria como prioridad sobre la creación artística significa la posibilidad de alejarte de esa verdad. No tener "la camiseta al cien por ciento":

> "Ya ganar dinero, te va a cambiar tu perspectiva ¿no? O sea, cuando entra la lana te va a cambiar tu perspectiva de crear de ser músico, de ya, este, original ¿no? Porque el ser músico original te va a costar más, el llevarlo, y ser… tocar original, te puede llevar… no sé… a la fama, si la suerte te cae y si no, le tienes que estar busque, y busque, y busque y busque… y si no lo sigues buscando, no lo encuentras, pues no te desesperas, sino sigues en el mismo, en el mismo, en el mismo…y hay gente que obviamente, pues lo busca, se desespera, no es lo mío, mejor, si me van a pagar por tocar rolas de 'Soda Stereo' 'ps (sic) ¡toco rolas de 'Soda Stereo'! pa' que estoy esperando a que mi música sea el medio para ganar ¿no? Esa es la…la… te vuelvo a repetir, como que la desesperación del músico al saber que no tienes la camiseta al cien por ciento." (Grande, 2021)

Esta manera de identificación, como se puede apreciar, está profundamente enlazada con el ejercicio musical. Implica, también, una serie de elecciones en la manera de hacer música y vivir, o tratar de vivir, de la música. Aldo y Ricardo (*SOOLAR*) relatan esta situación de la siguiente manera:

> "…bueno, duré un buen en lo que hice los *covers*, ya como a finales del 2017 es cuando Ricardo se acerca, se acerca conmigo a hacer una propuesta, yo también ya estaba cansado de los *covers*, llega un momento en que como músico dices: ¿sabes qué? Ya, yo quiero hacer algo diferente ¿no? Algo original, como músico…" […] "Si, yo creo, llega un momento… músicos, como músicos "músicos", sí. Que les gusta realmente la música, si llega ese, yo creo que si llega ese momento…" (Aldo) (Díaz & De la Rosa, 2021)

> "Algo que de alguna manera te identifique ¿no? Tener un estilo propio, una identidad, que muchas veces puedes ser músico de *covers*, pero… siento que son las raíces para empezar algo, que te identifique, como persona, porque vas madurando ese proceso ¿no?" (Ricardo) (Díaz & De la Rosa, 2021)

Es importante mencionar que para el dúo de hip-hop *Perros de guerra*, la creación musical no es una opción, pues en la cultura del hip-hop el artista está ligado completamente a su propio discurso por lo que, para ellos, la creación de música original es algo inherente a su existencia como músicos. Esto no excluye, como lo menciona Prania Esponda, que algunas partes de su inicio artístico fuesen a través del "*cover*", pero, *Perros de guerra* son a la vez su propio discurso:

> "…yo creo que tener la oportunidad de darle a un niño o a una niña en mi caso, que yo hago rap feminista, darle la oportunidad a una niña que escuche que ya no debe tener miedo, o que ya tiene y es libre de pensar lo que quiera o hacer lo que quiera, es…

> darle un arma… pero un arma que obviamente le va a servir para ella, para sí… y o sea es… es darle un mensaje importante, y a lo mejor no tienes idea… yo, yo en mi caso, he tenido la oportunidad de que: "Mira, ¿sabes qué?, pues de que escuche tu canción, le conté a mi mamá del abuso que sufrí hace cinco años." O, me ha tocado la… o sea… la dicha de escuchar ese tipo de cosas y que tampoco es muy bueno porque todo eso es algo bien triste, bien triste, tener que escuchar eso todo el tiempo, pero te digo, le das la oportunidad de que hable y a lo mejor la fuerza de que hable…" (Esponda & Magistral, 2021)

Esta creación del discurso propio sustenta la postura identitaria de los músicos participantes en esta investigación, frente a la vida, en las escenas musicales urbanas de Tlaxcala. Como se mencionó en el apartado pertinente, la creación propia es una parte fundamental de la identidad de estas escenas y los músicos en ellas. Representan su ideología, en un momento determinado, como una resistencia o antagonismo frente a la realidad circundante. Algo que, de igual manera, se ha interiorizado a través del aprendizaje social.

El hip-hop se socializa como la expresión musical en la cual lo más importante es la creación del texto, del discurso a proferir; mientras que en las otras expresiones musicales en las que se encuentran los sujetos estudiados, la creación propia es una de las posibilidades de erigirse como músico.

A diferencia de parte de la música académica, la valía identitaria de la creación propia como un atributo necesario para algunos músicos en ciertas escenas musicales, también es parte de la interacción social y del aprendizaje social:

> "Y en donde nos movemos, como tú dices, desde los ochentas, noventas, me junté con gente así siempre, ese tipo de gente, de música original, precursores de heavy metal en México, Luzbel, Ramsés, Ultimatum, fíjate que desde el principio que yo llegué, dije, no ellos tocan su música y así yo sé, y bueno, si es un círculo más pequeño obviamente, es un círculo más pequeño, y se mueve en cantidades más pequeñas, pero se hace tan grande, la… la… la esencia de hacer música original, porque no es un núcleo grande como las masas que hay, versátiles, pues… y que a lo mejor, no ganas toda la lana del mundo pero, ganas un montón de satisfacción como músico (inaudible), entonces yo creo que eso es lo… es lo… lo mágico de lo que amas ¿no?" (Grande, 2021)

Se puede observar que, a través de la interacción social de los participantes, estos interiorizan símbolos de un grado de significación profunda para ellos. A diferencia de la validación social del ser músico porque se "nace", porque es algo inherente a lo que comúnmente se considera talento; la "verdad" de la música, es una búsqueda que emprende el músico con base en su propia voluntad. Adopta comportamientos que ha interiorizado como los característicos del músico verdadero.

Para Julio Garrido, esta búsqueda de lo verdadero y la "seriedad" en la ocupación como músico, han ido de la mano muchas veces, comenzando con una diferencia muy clara entre lo que pasaba en la secundaria y lo que sucede ahora:

> "… sí me gustaba, entonces de ahí fue en la secundaria cuando yo empecé ya de forma de… pues digamos era como hobby en esta cuestión de las materias de artística y eso, y… y… era, era una era un hobby yo lo veía… no yo nunca imaginé nunca pensé que me pudiera dedicar a eso de tiempo completo y vivir de eso y digo eso fue años después, pero por ahí empecé, por ahí me enseñó uno de mis tíos, yo creo que eso... eso es parte importante…" (Garrido, Venado Blues Band, 2021)

Sin embargo, en general se mantiene una narrativa de congruencia en las historias de los entrevistados de modo que la percepción de una estabilidad identitaria con respecto a sus prácticas musicales se sostenga a lo largo de su historia. Esto concuerda con lo que sostiene Jenkins (2008): "La identidad es producida y reproducida tanto en discurso – narrativa, retórica y representativa – y en lo práctico, a veces con consecuencias de identificación muy materiales" (Jenkins, Social Identity, 2008, pág. 201).

En el caso de los entrevistados, se puede ver en quienes han tenido una carrera musical más larga, que esta consistencia es muy importante en la percepción que tienen de sí mismos como artistas:

> "Y cuando yo le di… conté de *Venado blues* con… con estos 3 chavos, me dice: "¡Oye, está bien chingón!" dice, "¡güey, es que eso es lo tuyo, debes tocar más roquero, más así!" Dije, sí, sí, sí, a fuerza y… o… sea yo sin dejar el rock ¿me entiendes? O sea, ya metiéndole lo del jazz lo del blues, pero igual el rock, o sea, soy roquero, o sea, tengo esa onda ¿no?" (Garrido, Venado Blues Band, 2021)

Pero, para los fines de esta investigación, esta importancia no solo radica en cómo funciona en la construcción de la identidad, sino en el proceso en que la identidad se ha construido también alrededor de la práctica musical. Julio Garrido describe al decir "Yo sin dejar el rock", una trayectoria de vida en una relación con el rock, pero añade: "…o sea, soy roquero, o sea, tengo esa onda" haciendo de su práctica musical algo inherente a él, algo que le es propio por naturaleza. Esto es de vital importancia también en la construcción de su verdad como músico para Delfino Grande:

> "Dices ok, pero, buscándolo a través de la música, que preveo o que busco más allá de la satisfacción personal, yo creo que es buscar que, nuestra música o nuestra ideología como tal, busquemos un reconocimiento de que las cosas, desde que iniciamos, se hicieron tal como se hizo ¿no? Tal como que ¿Cómo te diré? Inicié así y así vamos a acabar, no hubo, así como, un tropiezo, en que… híjole, no lo estoy logrando, ya no le sigo o me echo para atrás ¿no? ..." (Grande, 2021)

La construcción de una narrativa es importante para la identidad, sobre todo porque el ser humano necesita, como ya se ha dicho, de una significación del mundo que tenga sentido para él mismo. Es por ello por lo que los participantes construyen y reconstruyen sus propias historias de modo que estas tengan sentido y validen, como para cualquier ser humano, la posición en la que se encuentran.

En esta construcción de la narrativa identitaria de los músicos de las escenas musicales urbanas del estado de Tlaxcala, los procesos de aprendizaje son de mucha importancia. Retomando la premisa de la formación humana como un proceso siempre inacabado de aprendizaje, de interiorización de símbolos, sirva este ejemplo inicial para observar que los aprendizajes culturales, y en este caso específico, los musicales, cuando se llevan a cabo a través de interacciones fuera de lo que simbolizamos como educación formal, no se conciben como tales, sino que se perciben como pertenecientes a la personalidad misma:

> "…la cuestión de… de venir tú de la calle, de tocar música de oído, principalmente porque yo lo hacía de oído, o de tocar… eh… Yo no sabía lo que era un una… un quinto grado, un primer grado, una escala armonizada, una triada, un acorde de séptima… todos estos términos… Yo no sabía ¿no? lo tocaba todo por intuición, por… por… instinto, pero sin saber qué era y… incluso tal vez yo creo que ni siquiera le tocaba bien, no como debía ser. ¿No sé?" (Garrido, Venado Blues Band, 2021)

Garrido recuerda su manera de tocar antes de llegar a la academia como algo instintivo, sin embargo, desde pequeño estuvo expuesto al aprendizaje musical que se basaba, como se puede apreciar en este ejemplo, en el modelaje:

> "…y un día jugando… hizo una batería de botes ¿no? de botes de plástico… de leche nido, de yogur, de "*tuppers*" y él hizo… construyó una batería y tenía un pianito de juguete que sacaban armonías o ritmos…y… hicimos un concierto un día y lo grabamos, le pusimos "rec" a una grabadora que teníamos… le digo… fue como nuestra primera experiencia así…de…" (Garrido, Venado Blues Band, 2021)

La construcción de una "batería", del conocimiento de operación de un juguete musical, de la presencia de una grabadora y la comprensión de su función por parte de unos niños, es indicativo del aprendizaje a través del modelaje que, sin embargo, por encontrarse fuera del contexto formal o no formal de aprendizaje, se registra como una categoría instintiva o innata.

Este tipo de aprendizajes se interiorizan, al parecer, en una categoría distinta mucho más cercana a la del descubrimiento de las habilidades musicales. Esta se introduce en la narrativa identitaria y le otorga solidez y congruencia a la ideología del talento innato, haciendo que la elección de la ocupación musical parezca no ser del todo una elección del sujeto:

> "…ajá, si, ya la "sentía" … exacto, entonces, fue como a los doce que empecé a escribir, música, ya mía, y a los catorce, es cuando decido…rapear, decido hacerlo… de hecho, la primera ocasión que yo me subí a un escenario a rapear… porque ya había yo tenido contacto con escenarios antes, porque, empecé a cantar en un coro, entonces en el coro fue como que… yo me familiaricé… de hecho todo sucedió muy, de manera, como si las cosas tuvieran que pasar ¿sabes? Yo sentí como si eso estuviera destinado a pasar…" (Esponda & Magistral, 2021)

Prania Esponda, por un lado, reconoce el proceso de experiencia-aprendizaje que la hizo tener un acercamiento mucho más "natural" al escenario en el momento que narra; sin embargo, no deja de señalar causas de un sino o predeterminación, ajenas a su propia elección como un componente esencial en su devenir como artista. Algo similar sucede con Ricardo Díaz, del dúo *SOOLAR*:

> “Entonces, yo, desde los cuatro, cinco años, mi mamá me decía que, que siempre sacaba de la alacena todos los trastes, y empezaba yo con las cucharas a tocar, entonces ya tenía esa intención de… de hacer ruido…” […] “Entonces, bueno, ya fui creciendo en la secundaria, empecé a despertar más ese, ese… instinto ¿no?” (Díaz & De la Rosa, 2021)

Igualmente, Ricardo Díaz, a través de los recuerdos de su madre, registra en su identidad una época de juegos musicales, que le sirve de base narrativa para seguir construyendo su concepción del “instinto” musical. Esto se ve reforzado en otra afirmación en la que, categóricamente, recuerda que en un momento de su vida abandona la formación formal, viéndola como innecesaria para hacer música. Más tarde reconoce que hay ciertas áreas que necesita estudiar con una perspectiva formal:

> “…entonces, pero en el aspecto profesional, ya vas madurando y dices: “Bueno, ok”… de mi parte es nato porque… no terminé la carrera como música, quedé a la mitad… estaba estudiando yo música en puebla, y este… en una escuela que se llama Tito Puente, entonces, igual traía mi onda de rebeldía, yo siempre quería… porque yo me enfoqué a las percusiones, y tenía clases de canto, tenía clases de guitarra y el solfeo era lo que más me castraba hasta más no poder… que ahora sé, que es la parte fundamental para crear música ¿no? y para cantar sobre todo… entonces… yo me salí y entonces dije: “¿Sabes qué? Yo no necesito esta escuela para ser un cabrón en la música” ¿no?” (Díaz & De la Rosa, 2021)

Los conocimientos adquiridos a través de ámbitos informales educativos parecen mezclarse muy fácilmente con experiencias de vida. Por ello es por lo que muchos de estos no se registran como aprendizajes en sí mismos. Esto incide en la construcción de la identidad de los músicos en las escenas musicales urbanas del estado de Tlaxcala, cooperando con la noción del talento innato que es lo que los ha hecho proclives a ser músicos, más que representar su elección como algo que se ha ido construyendo a lo largo de su historia y su carrera musical.

CAPÍTULO VI CONCLUSIONES

El presente trabajo arrojó resultados que, si bien han sido satisfactorios, se reconocen también como incipientes en un área poco estudiada. Entre estos resultados, se pueden contar algunos que surgieron a partir de la observación y el replanteamiento de la perspectiva teórica con la que se abordó la investigación.

6.1. EL APRENDIZAJE COMO INTERIORIZACIÓN DE SÍMBOLOS.

Los procesos de enseñanza-aprendizaje vistos como interiorización de símbolos, abren una perspectiva interesante de la Educación en una revisión desde el Interaccionismo simbólico. Esta es una teoría que aún puede ofrecer un amplio campo de aplicación, como se ha tratado de bosquejar, al trabajar al lado de los nuevos hallazgos de las Neurociencias. Puede llegar a ser ese puente que conecte la comprensión de lo biológico con la de lo social en la vida de la humanidad de manera más completa.

Esta comprensión, pondría un acento más contundente en la visión de la Educación como proceso de formación de individuos, al entender que los procesos de enseñanza-aprendizaje, no tienen una receta mágica ni una dirección única, sino que son parte de todo el proceso en que la sociedad se crea a sí misma y se sostiene. La dicotomía planteada como currículum explícito/currículum oculto, es de carácter ilustrativo, pero en realidad, aquello que se interioriza simbólicamente es un todo en el que existe una multidimensionalidad de la que quizás, no estamos conscientes. El estarlo podría coadyuvar a entender la integralidad del proceso formativo de los seres humanos.

En la enseñanza musical esto puede ser de vital importancia. La música *es* la ejecución musical. La interiorización de símbolos abarca no únicamente la información sonora a ejecutarse, sino las pequeñas variaciones en esa información sonora que conforman

parte de lo que puede conocerse como género o estilo. Pero no solo eso, hay que agregar que la presentación de la música, es decir, la ejecución musical en vivo y en directo, requiere de toda una serie de símbolos sociales a los que solo se pueden acceder a través del contacto con esta experiencia: el aprendizaje del músico debe incluir la comprensión de todos los símbolos implicados en la presentación musical. Si entendemos el aprendizaje en un contexto formal como un sistema metódico, podemos darnos cuenta ya de que éste por sí solo es insuficiente. Muchos de los símbolos solo se encuentran en las experiencias vividas que implican, aprendizajes directos y aprendizajes por modelaje.

6.2. LOS CONTEXTOS DE APRENDIZAJE COMO DETERMINANTES DE LA INTERIORIZACIÓN DE SÍMBOLOS.

Se encontraron indicios de la relación existente entre el contexto de aprendizaje y el aprendizaje en sí mismo; no únicamente por los contenidos desarrollados en cada uno de los contextos, los cuales son elegidos arbitrariamente, sino por dos fenómenos importantes a tomar en cuenta:

- Los mecanismos de aprendizaje posibles usados en cada contexto, y
- El grado de significación que los individuos otorgan a cada uno de los contextos y que incide de manera directa en su conformación identitaria y comportamental.

Este es un punto importante puesto que conlleva toda una serie de relaciones implicadas en el proceso de socialización. Los contextos en los que se llevan a cabo los aprendizajes en nuestra sociedad se encuentran institucionalizados y, por tanto, inciden en el significado que otorgan los individuos a estos. Esto implica una interiorización simbólica de valores, comportamientos, etcétera, que hacen que los individuos registren qué tipo de mecanismo de aprendizaje/enseñanza son los adecuados en cada uno.

Es por ello por lo que buscar una homogeneización de los aprendizajes con base en una pretendida efectividad bajo la lógica de la producción meramente capitalista no parece ser lo más recomendable. El ser humano requiere de un abanico de posibilidades tanto individual como comunitariamente, y esto solo puede lograrse fomentando la diversidad de espacios físicos y simbólicos que puedan ser habitados de manera democrática y equitativa. Esta diversificación de formas de interiorización simbólica es insustituible en la conformación de la experiencia humana como tal.

Esto último es especialmente importante en el área musical en la que las formas de acceder al conocimiento pueden llegar a ser de muy diversa índole. Se ha mostrado que esta diversidad ha sido vivida por los participantes de esta investigación y ello les ha proporcionado una variedad de posibilidades en expresiones artísticas que, de ser potenciadas, significarían una profusión de símbolos que implican un enriquecimiento para la sociedad.

La profusión simbólica mencionada es a la vez una conformación y delimitación de territorios identitarios. Tomando a la identidad como un proceso dialéctico continuo entre el individuo y su entorno, las institucionalizaciones de los espacios simbólicos y formas de relacionarse con ellos son una parte clave en la apropiación de la realidad circundante. Las escenas musicales urbanas nos muestran la soltura con la que cada uno de los participantes se mueve dentro de un espacio determinado y la reticencia frente a otros en los que su relación identitaria entra en cierto conflicto ideológico. A través de estos conflictos es que el individuo señala límites identitarios individuales que, a lo largo de la interacción social y los consensos, se conforman en comunitarios y luego, a través del tiempo, se institucionalizan.

En conclusión, esta institucionalización es el resultado de la resignificación de espacios simbólicos que los participantes de esta investigación han realizado a través de su creación musical. Al mismo tiempo, estos espacios simbólicos ya institucionalizados, son contextos de aprendizaje en los que no únicamente se transmiten las partes

“técnicas” de la música, sino también los valores que delimitan su práctica. Es así como se transmiten conocimientos acerca de la verdad en la creación musical dentro de las escenas musicales urbanas en Tlaxcala.

6.3. MECANISMOS DE APRENDIZAJE

Se descubrió que los músicos de las Escenas musicales urbanas del Estado de Tlaxcala utilizan muy diversos mecanismos de aprendizaje relacionados directamente con su contexto para conformar una formación musical. Se debe recordar que en realidad todo aprendizaje es social puesto que es a través de la socialización que este se lleva a cabo, ya sea de manera directa (profesor – estudiante) o indirecta (texto escrito por algún profesor – estudiante). Sin embargo, en algunos contextos priman cierto tipo de mecanismos de aprendizaje sobre otros.

La mayoría de los participantes de esta investigación, usaron el contexto formal de aprendizaje en Educación Básica como un acercamiento a través del entrenamiento entre docente y pupilo. En esta educación, muchas veces, los métodos seguidos para la enseñanza de la música son muy distintos dependiendo de la formación del docente a cargo. Esto hace que se puedan encontrar desde aprendizajes a través de la imitación (cuando el docente sabe tocar algún instrumento musical) hasta aprendizajes meramente teóricos sin posibilidad de aplicación práctica alguna.

En el contexto no formal, los músicos entrevistados tomaron clases de manera más cercana con maestros o incluso pares que ya tenían un conocimiento musical más amplio. Este tipo de aprendizaje toma de manera más consistente la imitación como parte del entrenamiento musical al estar cerca de una persona con entrenamiento musical como mentor. En este contexto, los participantes que han realizado este tipo de entrenamiento se enfocaron en el aprendizaje por modelaje con énfasis en el aprendizaje observacional. Este mecanismo proporcionó, no únicamente contenidos conceptuales aplicados a la manipulación del sonido, sino referencias sonoras estilísticas más claras y directas.

Es en el contexto informal de aprendizaje en el que todos los participantes obtuvieron la mayor parte del bagaje musical que desarrollan en su quehacer cotidiano. A través de la escucha y observación de otros músicos por medios distintos, usaron los distintos procesos de transmisión de información de respuestas a los que Bandura (1971) nos refiere en su teoría del Aprendizaje Social: demostraciones físicas, representaciones visuales e indicaciones verbales. Todo ello a través del uso de distintos medios de transmisión de información, como pueden ser: revistas, fanzines, televisión, grabaciones, discos, presentaciones en directo, la internet, etcétera.

Como se ha venido relatando, esta combinación entre el contexto de aprendizaje informal y los mecanismos de aprendizaje social llevados a cabo, parecen ser entendidos por los participantes como detonadores de sus propias capacidades más que como transmisiones de conocimientos. Los participantes lo han vivido como un descubrimiento o redescubrimiento de sus “instintos”. Debido a esto, estas formas de aprender se vuelven claves en la construcción identitaria de los participantes, pues coadyuvan a sostener la narrativa identitaria sobre la que construyen su identidad musical.

6.4. NARRATIVA IDENTITARIA

Los músicos de las Escenas musicales urbanas de Tlaxcala construyen su identidad a través de mecanismos diversos de interiorización de símbolos. Esta identidad se configura en la interacción con el entorno en el que se desenvuelven. Este entorno, a su vez, contiene elementos ideológicos significativos a los cuales buscan adherirse de modo que su construcción identitaria tenga “sentido”.

En esta interiorización simbólica se desarrolla la construcción de una narrativa identitaria, tal como lo afirma Jenkins (2008), que por momentos puede verse como contradictoria desde otro punto de vista, pero no desde quien la vive. En el caso de la identidad de los músicos entrevistados apela, por una parte, a ciertos eventos que se

transforman en elementos “vocacionales” en el sentido del “llamado” a ser, y por otra, a la potenciación de la agencia individual en la construcción de esta identidad en el sentido del querer ser. El sentido vocacional se encuentra ligado sobre todo a la construcción ideológica entre la creación artística y los dividendos monetarios:

> “Históricamente, el artista ha sido el foco dominante de los comentarios culturales sobre la música popular y la producción de discos, con particular énfasis en los ideales de creatividad Románticos. Los músicos de rock en particular han sido caracterizados a menudo con la ideología Romántica en la cual la verdadera creatividad yace en oposición a la comercialización (Wicke 1990) y ser creativo por lo tanto significa ser libre de cualquier constricción económica (ibid.). A pesar de que hay un cuerpo de literatura que contradice estas posturas (Becker 1982; Bourdieu 1993; Stravinsky 2008; Wolff 1981) estas ideas están tan entretejidas en la cultura de la industria de los discos que: ‘se reflejan en el modo en que los artistas son vendidos a las audiencias, la manera en lo que las audiencias piensan que sucede cuando se hacen los discos y hacen apariciones regulares en artículos y conversaciones acerca del estudio y sus prácticas’ (McIntyre 2012:149).” (Lashua & Thompson, 2016, pág. 74)

Esta construcción del quehacer musical creativo que se desmarca del ámbito comercial es una de las características que inciden en los testimonios de todos los participantes de esta investigación. Como se ha tratado de sustentar, esta oposición al sistema mercantil en la música es interiorizado por los participantes y promovido por ellos mismos en su postura de adscripción a la escena musical urbana a la que pertenecen como parte de su conformación identitaria.

En esta narrativa se ha encontrado también la existencia de un punto en la vida de los participantes que funciona como una especie de momento de revelación en su llamado a la música. En la mayoría de los casos sucede en el contacto de los participantes con la vivencia directa como ejecutantes musicales, lo que conlleva una interacción social significada como “intensa” en su momento. En el caso de Julio Garrido, él había experimentado ya los escenarios cuando su punto de revelación llega y lo hace mientras él es parte del público en una presentación. Es por ello por lo que los espacios de expresión artística son tan importantes, pues como en el caso de estos músicos, son piezas fundamentales en su narrativa identitaria.

De acuerdo con lo confrontado en la investigación, se puede esbozar un perfil identitario de los músicos en las escenas musicales urbanas de Tlaxcala, que por supuesto, requeriría de una investigación mucho más amplia y desde otros enfoques para establecer puntos comparativos. Este esbozo de identidad se plantea a partir de los siguientes puntos:

- Existe, en los sujetos entrevistados, una identificación con la noción de talento y de talento innato que les permite adscribirse al grupo social de músicos de manera general.
- Los sujetos entrevistados tienen un vívido recuerdo de un punto de encuentro con la música, específicamente con la ejecución musical en vivo, que les sirve como punto de revelación para “ser” músicos.
- Su quehacer musical se encuentra anclado de manera consistente con su necesidad de expresión personal, de modo que la creación de su propio discurso musical los acerca a una idea de lo verdadero en su ocupación musical. Esta idea es, a veces, equiparada a la idea de lo profesional.
- Muchos de los aprendizajes llevados a cabo en los ámbitos no formales e informales son coadyuvantes en su construcción identitaria, pues abonan a la idea del talento descubierto dentro de sí mismos. Esto refuerza su sentimiento de pertenencia al grupo social al que se adscriben.
- Los aprendizajes que sí registran como tales, se obtienen de diversos contextos, aunque mayoritariamente de contextos no formales. Esto refuerza su postura política frente a lo hegemónico.
- La creación de su propio discurso musical, además de acercarlos a su búsqueda de verdad, contribuye también a su postura de resistencia frente al “mainstream” estatal e industrial, individual y colectivamente.
- Estos dos últimos puntos, forman parte de la interiorización simbólica que los sujetos han llevado a cabo al adscribirse a una escena musical

determinada, pero a la vez, sus acciones y postura, resignifican a dichas escenas y las institucionalizan.

- Las posturas políticas frente a la hegemonía ideológico-musical no son las mismas para todos, aunque algunas se antojan cercanas. Esto corrobora la importancia del interaccionismo simbólico como teoría social puesto que, al ser parte de la interacción social, los músicos en escenas musicales urbanas del estado de Tlaxcala interpretan su realidad desde su propia perspectiva, y al crear su discurso musical, resignifican tales posturas. Este proceso da como resultado el que las escenas musicales no pierdan su esencia contrahegemónica.

Para intentar responder a Kant: Esto es algo de lo inmensamente complejo que es la humanidad. A través del ejercicio musical y de la transmisión de los conocimientos alrededor de él, se ha vislumbrado otra pequeña pieza de la complejidad del significado del mundo humano. De manera global, la realidad social construida a través de la interacción simbólica de los seres humanos edifica una serie de significados que se sostienen a través de la socialización. Dentro de todo el conglomerado que conocemos como realidad, se despliegan diversas esferas identificables como campos de acciones humanas que significamos como territorios delimitados simbólicamente: desde las profesiones (músicos) a lugares en dónde éstas se llevan a cabo (escenas musicales). Las escenas musicales urbanas, como territorios simbólicos, se constituyen a través de la interpretación y significación que sus habitantes les otorgan y comunican. Estas interpretaciones y significaciones (simbolizaciones) son un flujo constante entre ese territorio simbólico y los individuos, de modo que, las acciones llevadas a cabo por estos y el significado de aquellas abonan a la construcción de identidad de ambos: habitantes y territorio. Entre esas acciones, esta investigación se centró en aquellas que identificamos como aprendizajes. Los aprendizajes son acciones que se llevan a cabo en determinados territorios simbólicos y por ende, se significan de determinadas maneras en los individuos; estos tienen un efecto en la construcción identitaria individual, sin embargo, debido al carácter exploratorio de esta investigación, no se puede concluir algo mucho más específico al respecto.

La construcción de la identidad de los participantes es entonces este proceso de vida en el cual toda su experiencia es partícipe en ello. Siguiendo las premisas del interaccionismo simbólico: los individuos interpretan y significan su entorno, haciendo de éste un continuo proceso de transformación en diversos sentidos. Si bien esta conclusión parece obvia, en esta investigación se sostiene que corroborar este hecho debe ser la premisa sobre la cual se abren posibilidades de resignificación de la realidad.

La investigación social en las artes puede aportar mucho en el campo del Interaccionismo simbólico debido a que, al menos en ciertos aspectos, éstas tratan de alejarse del sentido completamente utilitario y se adentran en el campo del significado humano.

6.5. POSIBLES APLICACIONES DE LOS RESULTADOS Y VETAS DE INVESTIGACIÓN FUTURAS.

6.5.1. DERECHOS CULTURALES Y POLÍTICAS PÚBLICAS.

A modo de epílogo, es importante mencionar que la interacción social que se lleva a cabo en las escenas musicales urbanas juega un papel fundamental en el desarrollo de los artistas locales brindando la oportunidad de acceso a la expresión musical fuera de los estándares del “mainstream” y del Estado. Esta experiencia dentro del arte, a pesar de no encontrarse reconocida a través de la certificación estatal o del éxito comercial, se sostiene con los significados otorgados por sus participantes. Esto promueve a su vez, la validación intrínseca necesaria para continuar desarrollando su quehacer artístico: la expresión de quienes son en esta vida.

La necesidad de una experiencia multidimensional del ser humano requiere que la sociedad se piense en la diversidad y no en la uniformidad, dejando de lado los discursos de la eficacia como la única posible aspiración humana válida. Los músicos de las escenas musicales urbanas de Tlaxcala que participaron en esta investigación son una prueba de la necesidad humana por la búsqueda de sentido más allá del utilitarismo absoluto y de la fortaleza de algunos individuos por sostenerse en ella.

Esta valía ha buscado ser reconocida últimamente a través de la Declaración de los Derechos Culturales que, en lo postulado por la Declaración de Friburgo de 1998, en su artículo 3° relacionado con la Identidad y patrimonio culturales, dice:

> “Toda persona, individual o colectivamente, tiene derecho:
> a) A elegir y a que se respete su identidad cultural, en la diversidad de sus modos de expresión. Este derecho se ejerce, en especial, en conexión con la libertad de pensamiento, conciencia, religión, opinión y de expresión;” (UNESCO, 1998)

Sin embargo, como también se ha descubierto en esta investigación, aún falta mucho que hacer desde el Estado, quien, más que buscar la asimilación de las experiencias

de aprendizaje de los ámbitos no formales a los formales, debiera promover la existencia de una vida digna de las experiencias fuera de los muros institucionales. Esto a través del respeto a la diversidad de las expresiones artísticas y en plena promoción del uso de los espacios públicos como espacios seguros de interacción social de diversidad cultural. Todo con el fin de promover la riqueza de posibilidades de formación humana en oposición a la búsqueda de uniformidad en esta. Los diversos escenarios de interacción social son una necesidad humana vital para vivir de manera más plena.

Las políticas culturales del estado necesitan convivir entre la Democratización de la Cultura y la Democracia Cultural (Arts council England, 2014). Ambas posturas son necesarias: el Estado tiene los recursos que le permiten promover y conservar expresiones culturales que por distintas causas se encuentran fuera del alcance de ser sostenidas por la sociedad en general y al mismo tiempo, necesita promover y permitir, a través de diversos mecanismos, las expresiones culturales provenientes de la población en general. Esto implicaría también una revisión a las políticas de censura explícita e implícita que se llevan a cabo a través de los medios al alcance del Estado y una revisión a los sistemas de represión social ejecutados por ciertos grupos sociales contra otros. Estos son permitidos y a veces alentados desde el aparato estatal en forma de enunciados de una supuesta moral erigida sobre las expresiones culturales.

A este respecto, aunque nuestra Carta Magna contemple en su artículo 4° el derecho a la cultura también es cierto que en muchos sentidos es aún letra muerta:

> “La democracia mexicana, conforme a nuestra Constitución, sólo es posible con el constante mejoramiento cultural del pueblo. Lograrlo es una tarea dificultosa si no se atienden las particularidades jurídicas y políticas de nuestro país. La pluriculturalidad es la más relevante. Neutralidad del Estado, educación cultural, fomento del arte, libertad artística, y acceso a conciertos y museos son sólo algunos de los aspectos del derecho al acceso a los bienes y servicios culturales. Su principal característica técnica es que, a pesar de nuestros buenos deseos, estos derechos no pueden hacerse valer totalmente.” (Dorantes Díaz, 2011)

Reiterando una vez más, las artes como parte de la cultura se han asociado como exclusivos de algunos grupos, pero en realidad se encuentran insertos en los tejidos sociales de muchas formas. Sin embargo, las categorizaciones desde la sociedad han jugado muchas veces un papel represor de las expresiones diversas de estas en manos de toda la comunidad. Esta investigación espera poder abonar un argumento más a favor de la participación de toda la sociedad en el desarrollo de las artes como un lugar necesario en la construcción del bienestar humano: desde el reconocimiento social al derecho de existir de las expresiones musicales urbanas fuera de los aparatos estatales e industriales dominantes, al cambio de perspectiva desde la Educación en la que se contemple a la Democracia Cultural como un fin a seguir.

La hipótesis de este trabajo propuso una especie de división entre el proceso de aprendizaje como un elemento aislado del contexto en donde se lleva a cabo y de la identidad de los sujetos participantes. Con todo, se ha llegado a la conclusión de que estas divisiones arbitrarias sirven únicamente como delimitantes para conocer los objetos presentes en tales categorías. El proceso de aprendizaje en un contexto determinado está completamente ligado a la experiencia del individuo en la sociedad que lo sustenta, y, por tanto, al desarrollo identitario del mismo.

En este sentido, una investigación más profunda acerca de esta relación entre aprendizajes, contextos e identidades es necesaria. Sin embargo, con lo arrojado en esta investigación, se puede decir que la variedad de experiencias para el ser humano es benéfica para su desarrollo. Con esto en mente, se sostiene que las políticas públicas en Educación deberían apuntar en la dirección de la diversificación de experiencias de aprendizaje en oposición a la asimilación de estas por el sistema educativo presente. Por desgracia, muchas de estas experiencias diversas están ligadas a la precarización de las personas. Una vida digna para todos que contemple la no uniformización de los espacios simbólicos sería quizás un ideal a seguir.

6.5.2. POSIBLES DIRECCIONES DE INVESTIGACIÓN EN LA NARRATIVA IDENTITARIA DE MÚSICOS.

En el transcurso de la investigación realizada, los participantes declararon una categorización percibida en sentido negativo: el rock es para gente inadaptada, el hip-hop sexualiza de manera negativa a las mujeres, por ejemplo. Asimismo, declararon la existencia del talento como parte de la razón de ser músicos. Debido a que la investigación se centró en la vivencia de los participantes, no buscaba comprobar la existencia de tales categorizaciones en la sociedad. Sin embargo, fuera ya del curso de la investigación, se realizó una pequeña entrevista a 45 personas al azar el domingo 6 de marzo del 2022 en el zócalo de la ciudad de Apizaco y calles aledañas entre las diez y las catorce horas, para buscar indicios de estas categorizaciones sociales y de la idea de talento innato como condición para ser músicos en el imaginario.

El pequeño estudio realizado con la entrevista no cuenta con la información suficiente para otorgarle validez como una investigación de largo alcance. En Apizaco, Tlaxcala, habitaban hasta el 2020, 80,725 personas (INEGI, 2020), si fueron entrevistadas 45 personas habitantes de la comunidad, el margen de error es demasiado alto (15% aproximadamente), tal como se muestra en la figura 4 (Netquest, 2022):

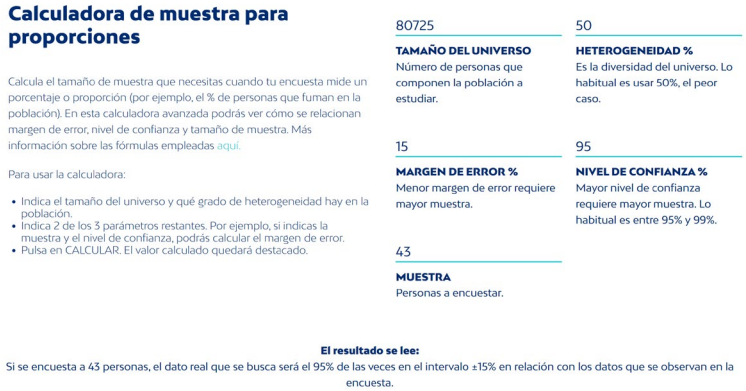


Ilustración 8

Sin embargo, los datos encontrados abren interrogantes acerca de diversos tópicos relacionados con la narrativa identitaria de los músicos. Efectivamente, una gran parte

de los encuestados concuerdan en la noción del talento innato como condición para ser músico, pero la mayoría opina lo opuesto. En este ámbito sería interesante abordar desde la perspectiva del público en general la postura al respecto. Esto abre una posible investigación con relación a la cuestión de si los músicos, por un lado, sostienen la idea del talento innato de manera más constante y por qué lo hacen.

En los resultados de la investigación hay indicios de que esta idea funciona como parte de la narrativa identitaria de modo que se sostenga una coherencia interna de razones por las que en nuestra sociedad alguien se dedica a la música, pero se requiere una investigación más profunda para poder afirmarlo.

En otra dirección está la categorización de los músicos de hip-hop y rock como inadaptados sociales. En los resultados de las entrevistas solo dos personas que conocen a músicos personalmente expresaron este tipo de opiniones con respecto a estos. Igualmente, se requeriría de otra investigación más fuerte para tratar de descubrir si la categorización percibida es exagerada o proviene de otras fuentes que no son las opiniones directas del público en general, o si el público en general está usando un doble discurso al respecto.

Ambos discursos, el del talento innato y el del músico como paria social merecen ser analizados para descubrir que parte del imaginario social sostienen y con qué propósitos.

Y, reiterativamente y para finalizar: la investigación social de las artes puede abrir un panorama muy amplio acerca de la visión humana de la realidad porque apela a la expresión del mundo interno de los individuos para obtener una respuesta social. El mundo de las artes es el mundo simbólico por excelencia, y desde su construcción en cada individuo hasta sus funciones sociales, las artes pueden ofrecer un campo de respuestas muy rico acerca de quién es el hombre.

REFERENCIAS

Agustín, J. (2016). *La Contracultura en México: La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas.* México: Penguin Random House Grupo Editorial.

Alighiero Manacorda, M. (2019). *Historia de la educación 1.* México: Siglo XXI.

Altugan, A. S. (2014). The relationship between cultural identity and learning. *Procedia*, 1159 - 1162.

Altugan, A. S. (2015). The Effect of Cultural Identity on Learning. *Procedia*, 455 - 458.

Amenábar, A. (Dirección). (2004). *Mar Adentro* [Película]. España.

Angüera Argilaga, M. T. (1997). La observación participante. En Á. Aguirre Baztán, *Etnografía. Metodología cualitativa en la investigación sociocultural.* México: Alfaomega.

Anverre, A., Breton, A., Gallagher, M., Gawlik, L., Girard, A., González-Manet, E., . . . Przecawski, K. (1982). *Industrias Culturales: El futuro de la cultura en juego.* (primera ed.). Paris: UNESCO.

Aranguren, M. (2017). Reconstructing the constructionist view of emotions. *Journal for the Theory of Social Behavior*, 244 - 260.

Arreola Martínez, B. (2009). José Vasconcelos: El caudillo cultural de la nación. *Casa del tiempo, III*(25), 4 - 10.

Arts council England. (2014). *Cultural democracy in practice.* London: Arts council England.

Babakr, Z. H., Mohamedanim, P., & Kakamad, K. (2019). Piaget's Cognitive Developmental Theory: Critical Review. *Educational Quarterly Reviews, 2*(3), 517 - 524.

Bandura, A. (1971). *Social Learning Theory.* Nueva York: General Learning Press.

Becker, S. O., & Woessmann, L. (2018). Social cohesion, religious beliefs and the effects of protestantism on suicide. *The Review of Economics and Statistics, C*(3), 377 - 391.

Berger, P. L., & Luckmann, T. (1968). *La construcción social de la realidad.* Buenos Aires: Amorrortu.

Blumer, H. (1969). *Symbolic Interactionism.* Los Angeles: University of California Press.

Blumer, H. (1982). *El interaccionismo simbólico: perspectiva y método.* Barcelona: Hora.

Bohlman, P. V. (1991). Of Yekkes and chamber music in Israel. En S. Blum, P. V. Bohlman, & D. M. Neuman, *Ethnomusicology and modern music history* (págs. 266 - 7). Chicago: University of Illinois Press.

Bonard, C. (2014). *What is a musical genre and what is its use?* (U. d. Geneve, Ed.) Geneve, Geneve, Switzzerland: Universitede Geneve.

Boulez, P., Changeux, J.-P., & Manoury, P. (2016). *Las neuronas encantadas.* México: Gedisa.

Bourdieu, P. (2005). *Capital cultural, escuela y espacio social.* (5th ed.). (S. XXI, Ed.) México: Siglo XXI.

Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto.* México: Siglo XXI.

Bruyckere, P. d., Kirschner, P. A., & Hulsof, C. D. (2015). *Urban Myths about Learning and Education.* London: Elsevier.

Cárcamo Vásquez, H. (2005). Hermenéutica y Análisis Cualitativo. *Cinta moebio, 1*(23), 204 - 2016.

Carey, J. (2007). *¿Para qué sirve el arte?* Barcelona: Debate.

Carles, P. (Dirección). (2001). *La Sociologie est un sport de combat* [Película]. Francia.

Cassirer, E. (1944). *An essay on man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture.* New York: Yale University Press.

Cetto, A. M., & Pérez de Celis Herrero, M. T. (2017). *Light beyond 2015. Luz más alla de 2015.* México: UNAM.

Cisterna Cabrera, F. (2005). Categorización y triangulación como procesos de validación del conocimiento en investigación cualitativa. *Theoria, 14*(1), 61 - 75.

Civic Plus. (27 de 12 de 2021). *Victoria Texas*. Obtenido de Victoria Texas: https://www.victoriatx.gov/

Cohen, Y. A. (1969). Social boundary system. *Current anthropology*, 103 - 126.

Coll-Hurtado, A., Córdoba y Ordoñez, J., & Godínez, M. d. (2006). *El sector terciario.* México: INEGI.

Colorado Carvajal, A. (2009). El capital cultural y otro tipo de capital en la definición de las trayectorias escolares universitarias. Veracruz: Consejo Mexicano de Investigación Educativa.

Cremades, R., & Herrera, L. (2010). Estudio comparativo de la Educación Formal e Informal en el conocimiento musical de los estudiantes de enseñanza profesional de música. *Publicaciones*, 73 - 87.

Cullin, O. (2005). *Breve historia de la música en la Edad Media.* Barcelona: Paidós.

De la Mata Benitez, M. L., & Santamaría Santigosa, A. (2010). La construcción del yo en escenarios educativos. Un análisis desde la psicología cultural. *Revista de Educación*, 157 - 186.

De la Pesa Cázares, M. d. (2005). La imagen grotesca del cuerpo femenino en las canciones de Molotov. *Versión*(16), 109 - 125.

De la Peza, M. d. (1994). El Bolero y la Educación Sentimental. *Estudios sobre las culturas contemporáneas, 6*(16 - 17), 297 - 308.

Dewey, J. (1998). *Democracy and Education.* Madrid: Ediciones Morata.

Díaz, R., & De la Rosa, A. (6 de junio de 2021). SOOLAR. (J. S. Rubio, Entrevistador)

Domínguez Moreno, E. L. (18 de enero de 2016). *El aprendizaje de la música popular urbana en contextos de educación no formal e informal: estudios de casos en una sociedad multicultural.* (U. d. Huelva, Ed.) Sevilla, España: Universidad de Huelva.

Dorantes Díaz, F. J. (2011). El derecho a la cultura en México. *Dfensor, I*(2), 6 - 12.

Dubs de Moya, R. (2002). El proyecto factible: una modalidad de investigación. . *Sapiens. Revista universitaria de investigación. , 3*(2), 0.

Echeverría Ruíz, C. d. (2017). Metodología para determinar la factibilidad de un proyecto. *Revista Publicando, 4*(13), 172 - 188.

Esponda, P., & Magistral, M. (15 de abril de 2021). Perros de Guerra: Hip-hop conciencia en Tlaxco. (J. S. Rubio Nieto, Entrevistador)

Faure, E., Herrera, F., Kaddoura, A.-R., Lopes, H., Petrovski, A. V., Rahnema, M., & Champion Ward, F. (1973). *Aprender a ser.* Madrid: Alianza/UNESCO.

Feyerabend, P. (1986). *Tratado contra el método.* Madrid: Tecnos.

Fine, G. A. (1993). The Sad Demise, Misterious Dissapearance and Glorious Triumph of Symbolic Interactionism. *Annual Review of Sociology*, 61 - 87.

Finnegan, R. (1989). *The hidden musicians.* Cambridge: Cambridge University Press.

Frausto, I. (2017). *20 años despues ¿Dónde jugarán las niñas?* Recuperado el 26 de marzo de 2022, de http://www.redcapitalmx.com/molotov-concierto-palacio-de-los-deportes-donde-jugaran-las-ninas/12890/

Frederikson, J., & Rooney, J. F. (1990). How the music occupation failed to become a profession. *IRASM*, 189 - 206.

Frith, S. (1996). Música e identidad. En S. Hall, & P. du Gay, *Cuestiones de identidad cultural* (págs. 181 - 213). Madrid: Amorrortu Editores.

Fromm, E. (1947). *El miedo a la libertad.* Barcelona: Paidós.

Fuentes Vieyra, M. H. (2021). Las artes sufren bullying en la escuela. En L. De la Peña Loredo, M. H. Fuentes Vieyra, & B. A. Navarrete Pérez (Edits.), *Revisiones a la educación artística en México* (págs. 25 - 38). México: Ediciones Manivela.

Galicia Moyeda, I. X. (2021). Una revisión de los programas de educación artística de la SEP en los niveles de educación preescolar y primaria. En L. A. Estrada Rodríguez, L. E. Gutiérrez Gallardo, & F. Sastre Barragán (Edits.), *La educación musical en el nivel básico en México* (págs. 65 - 80). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Garrido, J. (30 de julio de 2021). Venado Blues. (J. S. Rubio Nieto, Entrevistador)

Garrido, J. (10 de julio de 2021). Venado Blues Band. (J. S. Rubio, Entrevistador)

Giddens, A. (1991). *Modernity and self-identity.* (Polity, Ed.) Cambridge: Polity.

Giménez, G. (2016). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales.* México: Colección Intersecciones.

Gioia, T. (2019). *Music, a subversive history.* New York: Basic Books.

Gobierno de México. (2019). Ley General de Educación . México: Diario Oficial de la Federación.

Goffman, E. (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (1st ed.). (Amorrortu, Ed.) Buenos Aires: Amorrortu.

Goffman, E. (2006). *Estigma: la identidad deteriorada.* Buenos Aires: Amorrortu.

Gorostidi, S., & Samela, G. (2008). Los aprendizajes musicales informales y no formales. *Clang*, 60 - 66.

Gottlieb, J. (2019). Music everywhere. *The Harvard Gazette*.

Grande, D. (18 de abril de 2021). Septicem, la banda death metal de Apizaco. (J. S. Rubio, Entrevistador)

Green, L. (2019). *El aprendizaje de la música pop.* Madrid: Ediciones Morata.

Grupo Televisa. (2014). *Quienes somos/misión y visión*. Recuperado el 16 de marzo de 2022, de https://www.televisa.com/corporativo/quienes-somos/mision-vision/745666/mision-vision-grupo-televisa#:~:text=%22Satisfacer%20las%20necesidades%20de%20entretenimiento,%2C%20creatividad%20y%20responsabilidad%20social%22.

Hamadache, A. (1991). La Educación No Formal: Concepto e ilustración. *Perspectivas, 21*(1), 112 - 124.

Hammersley, M., & Atkinson, P. (2007). *Ethnography: Principles in practice.* (Tercera ed.). Nueva York: Routledge.

Harrop-Allin, S. (2005). Ethnomusicology and Music Education. Developing the dialogue. *SAMUS, 25*, 109 - 125.

Hernández-Sampieri, R., & Mendoza Torres, C. P. (2018). *Metodología de la investigación.* México: Mc Graw Hill.

Howe, M. J., Davidson, J. W., & Sloboda, J. A. (1998). Innate talents: Reality or Myth? *Behavioral and Brain Sciences*, 399 - 442.

Huidobro Preciado, M. Á. (1998). El Cranal de las Estrellas. Universal Music.

INAH. (2004). Evocaciones de la máquina parlante. México: INAH.

INEGI. (2020). *INEGI*. Recuperado el 3 de abril de 2022, de https://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/tlax/poblacion/

INEGI. (22 de diciembre de 2021). *Cuéntame de México*. Obtenido de Población: http://cuentame.inegi.org.mx/poblacion/rur_urb.aspx?tema=P

INEGI. (22 de diciembre de 2021). *INEGI*. Obtenido de Censo de Poblacion y Vivienda 2020: https://www.inegi.org.mx/app/cpv/2020/resultadosrapidos/default.html?texto=Apizaco

INEGI. (08 de 03 de 2022). *INEGI*. Obtenido de SCINCE 2020: https://gaia.inegi.org.mx/scince2020/

Jackson, P. (1988). The Daily Grind. En G. Handel (Ed.), *Childhood Socialization* (págs. 143 - 170). New York: Routldege.

Jenkins, R. (2008). *Social Identity.* New York: Routledge.

Johansson, O. (2010). Beyond ABBA: The globalizations of Swedish popular music. *FOCUS On Geography*, 134 - 141.

Lashua, B. D., & Thompson, P. (2016). Producing Music, Producing Myth? *IASPM, 6*(2), 70 - 90.

Lawson, C. (2006). La interpretación a través de la historia. En J. Rink, *La interpretación musical* (págs. 19 - 34). Madrid: Alianza.

Lemert, E. M. (1972). *Human deviance, socia problems, and social control.* Englewood-Cliff: Prentice-Hall.

Leurdijk, A., & Nieuwenhuis, O. (2012). *The music industry.* Sevilla: Joint Research Centre.

Levitin, D. J., & Tirovolas, A. K. (2009). Current Advances in the Cognitive Neuroscience in Music. *Annals of the New York Academy of Sciences*(1156), 211 - 231.

Lewotin, R. C., Rose, S., & Kamin, L. J. (2019). *No está en los genes.* México: Paidós.

Lipina, S. (2016). *Pobre cerebro.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Lucero Muñoz, M. d., & Mateos Castro, J. A. (2019). La hermenéutica filosófica de Hans G. Gadamer como "orientación" metodológica para la construcción del estado del arte. En J. A. Mateos Castro, & M. Díaz Domínguez (Edits.), *La dimensión hermenéutica de la razón en la filosofía.* (págs. 39 - 56). Tlaxcala: Ediciones Monosilabo.

Luhmann, N. (2012). *Theory of Society, Volume I.* Standford: Standford University Press.

Mackay, E. (18 de enero de 2018). Six extraordinary facts about music in North Korea. *BBC music news*. Recuperado el 20 de marzo de 2022, de https://www.bbc.co.uk/music/articles/271e6e43-bf76-4517-89cf-64759c6a40d6

Maines, D. R. (2001). *The Faultline of Consciousness.* New York: Routledge.

Manacorda, M. A. (2005). *Historia de la Educación 2: del 1500 a nuestros días.* (Octava ed.). México: Siglo XXI.

Mares, M.-L. (1996). *Positive effects of Television on Social Behavior: A Meta-Analysis.* Philadelphia: Annenberg Public Policy Center.

Martel, F. (2011). *Cultura Mainstream: Cómo nacen los fenómenos de masas.* México: Taurus.

Maturana, H. (2001). *Emociones y Lenguaje en Educación y Política.* Santiago: Ediciones Dolmen.

Mead, G. H. (1934). *Mind, Self and Society* (1st ed.). (C. W. Morris, Ed.) Chicago: The University of Chicago Press.

Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music.* Evanston: Northwestern University Press.

Meynet, B. C. (2018). ¿Aprender es agarrar? Metáfora etimológica y estructura léxica en el término aprendizaje. *Classica Boliviana*(IX), 49 - 90.

Miller Chernoff, J. (1979). *African rythm and african sensibility.* Chicago: Chicago University Press.

Miller, N. E., & Dollard, J. (1941). *Social learning and imitation.* New Haven: Yale University Press.

Mithen, S. (2005). *The singing neanderthals.* Londres: Phoenix.

Moreno Flores, M. (11 de diciembre de 2021). El Jardín.

Netquest. (2022). *Calculadora estadística*. Recuperado el 3 de abril de 2022, de https://www.netquest.com/es/panel/calculadora-muestras/calculadoras-estadisticas

Pareja Sánchez, N. (2010). Televisión y democracia. La televisión abierta y su oferta en la Ciudad de México. *Adamios, 7*(14), 101 - 135.

Parsons, T. (1991). *The social system* (2nd ed.). (Routledge, Ed.) London: Routledge.

Pedro Carañana, J. (2018). Apropiación, diálogo e hibridación: escenas de blues en Austin y Madrid. *Tesis doctoral*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Pedro, J., Piquer, R., & Del Val, F. (2018). Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogías, límites y aperturas. *Cuadernos de Etnomusicología 12*, 63 - 88.

Peretz, I. (2019). *Aprender música: ¿Qué nos enseñan las neurociencias del aprendizaje musical?* Barcelona: Ma non troppo.

Peterson, R. A., & Bennet, A. (2004). Introducing Music Scenes. En R. A. Peterson, & A. Bennet, *Music Scenes.* Nashville: Vanderbilt University Press.

Philips, C. (04 de junio de 1998). Payola Probe Focuses on Latin Music Airplay. *Los Angeles Times*.

Piaget, J. (1952). *The origins of intelligence in children.* New York: International Universities Press.

Quesada Esclapez, A. (2109). Análisis estratpegico de la evolución en la industria dicográfica. Elche: Universidad Miguel Hernández.

Real Academia de la Lengua Española. (27 de octubre de 2021). *Diccionario de la Lengua Española*. Obtenido de https://dle.rae.es/met%C3%A1fora?m=form

Recob, E. B. (2019). Ethnomusicology in the classroom: a study in the music education curriculum and its inclusion of world music. Kent: Kent University.

Rice, T. (2007). Reflection on Music and Identity in Ethnomusicology. *Musicology*, 17 - 36.

Rice, T. (2014). *Ethnomusicology: A very short introduction.* New York: Oxford University Press.

Rojas Andia, K. (2017). *Molotov: "Gracias a la censura vendimos miles y miles de discos más"*. Recuperado el 26 de marzo de 2022, de https://gestion.pe/tendencias/molotov-gracias-censura-vendimos-miles-miles-discos-133962-noticia/?ref=gesr

Rowell Huesmann, L., Moise-Titus, J., Podoloski, C.-L., & Eron, L. E. (2003). Longitudinal relations between children's exposure to TV violence and their agressive and violent behavior in young adulthood: 1977 - 1992. *Developmental Psychology, 39*(2), 201 - 221.

Rubio Nieto, J. S. (2022). La emisión vocal como símbolo en la Interacción Social. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.

Ryle, G. (1963). *The concept of mind.* Harmondsworth: Pregrine.

Sacks, O. (2009). *Musicofilia.* Barcelona: Anagrama.

Sánchez Escobar, Á. (2001). El método hermenéutico aplicado a un nuevo cánon. *Cauce, 1*(24), 295 - 323.

Sánchez Vázquez, A. (2007). *Invitación a la estétcia.* (Primera ed.). México: DeBolsillo.

Santamarina, C., & Marinas, J. M. (2007). Historias de vida e historia oral. En J. M. Delagdo, & J. Gutierrez, *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en Ciencias Sociales* (págs. 257 - 286). Madrid: Editorial Síntesis.

Scripp, L., Ulibarri, D., & Flax, R. (2013). Thinking beyond the myths and misconceptions of talent. *Arts Education Policy Review, 114*, 54 - 102.

Shalin, D. N. (1983). Pragmatism and Social Interactionism. *American Sociological Review*, 9 - 29.

Shrum, L. J., Wyer Jr, R. S., & O'Guinn, T. C. (1998). The effects of television consumption on Social Perceptions. *Journal of Consumer Research, 24*(6), 447 - 458.

Simmel, G. (1950). *The sociology of George Simmel.* New York: Free Press.

Slobin, M. (1992). Micromusics of the West: A comparative approach. *Ethnomusicology, 36*(1), 1 - 87.

Starr, L., & Waterman, C. (2018). *American Popular Music.* Nueva York: Oxford University Press.

Tajfel, H. (1982). *Social identity and intergrouo relations.* Cambridge: cambridge University Press.

Taylor, S. J., & Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación.* Barcelona: Paidós.

Toral Madariaga, G., Murélaga, J., & López Vidales, N. (2008). Comunicación emocional y miedo escénico en radio y televisión. *Signo y Pensamiento, XXVII*(52), 134 - 144.

Torres-Hernández, S. (2017). Paradigmas en la Investigación Social. *Administración para el desarrollo*, 57 - 76.

Trejo Delarbre, R. (2014). Televisa: viejas prácticas, nuevo entorno. *Nueva Sociedad*(249), 149 - 162.

UNESCO. (1998). Los Derechos Culturales. Declaración de Friburgo. París: UNESCO.

UNESCO. (2010). *Políticas para la Creatividad* (Primera ed.). Paris: UNESCO.

UNESCO. (2011). *Clasificación Internacional Normalizada de la Educación* (Primera ed.). Montreal: UNESCO.

Uricoechea, F. (2002). *División del trabajo y organización social: una perspectiva sociológica.* Bogotá: Norma.

Valles, M. S. (2007). *Técnicas cualitativas de investigación social.* Madrid: Síntesis.

Vidal-Bonifaz, F. J. (2020). The History of Broadcast Television Monopoly in Mexico. *Journal of Applied Business and Economics, 22*(3), 24 - 32.

Villoro, L. (2015). *El concepto de ideologia.* Mexico: Fondo de Cultura Economica.

Wheeler, D., & Bascunana, R. (Dirección). (2016). *Hip-hop evolution* [Película]. Canada.

Woodside, J. (2018). La industria musical en México: Panorama crítico y coordenadas de análisis. *Boletín Música*(48 - 49), 21 - 41.

World Population Review. (27 de 12 de 2021). *World Population Review*. Obtenido de Victoria County: https://worldpopulationreview.com/us-counties/tx/victoria-county-population

Wortman, A. (2013). Hegemonía, Globalización Cultural y Concentración de Medios. En A. Grimson, & K. A. Bidaseca (Edits.), *Hegemonía Cultural y Políticas de la Diferencia* (págs. 55 - 87). Buenos Aires: CLACSO.

Young, J. O. (2016). How Classical Music is better than Popular Music. *Cambridge Journals, XCI*(4), 523 - 540.