

# EL PROCESO CREATIVO DE BATERISTAS DE ROCK REGIONMONTANOS: DESCRIPCIÓN DE UNA INVESTIGACIÓN

**María Eugenia Flores Treviño\***  
**Carlos Gerardo Castillo Alvarado\*\***

## **Introducción**

EL ROCK ES UNA DE LAS EXPRESIONES de música popular con mayor difusión que ha sufrido transformaciones con el paso del tiempo, del cual, la batería, es uno de sus instrumentos clave. La actividad del baterista<sup>1</sup> de rock, puede ser considerada, entre otras muchas otras perspectivas, como una práctica semiótico-discursiva<sup>2</sup> que emite, por la vía de la enunciación<sup>3</sup> y por vía de la música, mensajes con significado explícito e implícito.<sup>4</sup>

Debido a los datos que se han analizado y a las categorías que se construyeron, podemos entender que existen elementos explícitos e implícitos en el discurso de los bateristas de rock.

En la práctica del instrumento, y en la vivencia del género musical, la ideología del músico se organiza en sus actitudes, opiniones, acciones, además que la producción del rock precisa de factores como los vínculos cooperativos<sup>5</sup> de la escena musical, el propio contexto cultural<sup>6</sup> y la educación musical adquirida, para llevarla a

---

\* Profesora del área de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL.

\*\*Es egresado de la licenciatura en pedagogía, de la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL), así como de las maestrías en Enseñanza Superior, en Ciencias Sociales, y en Lengua y Literatura, del posgrado de la misma institución.

<sup>1..13</sup> Por su extensión todas las notas a pie de página se encuentran al final del artículo.

cabo; donde el músico baterista es sólo una pieza de todo el universo que genera esta práctica cultural-musical. De tal manera, consideramos la pertinencia de realizar una investigación acerca del proceso creativo de bateristas regiomontanos de rock, porque podría arrojar información útil respecto al proceso histórico de creación cultural, a indagar acerca de las prácticas semiótico-discursivas que se desprenden de este proceso, a problemas de educación formal, y a la influencia del contexto cultural en ello, por mencionar sólo algunos factores. Como parte de los instrumentos musicales que materializan al rock, centraríamos nuestra atención en la batería, en buena medida su valor como eje central del aspecto rítmico, donde se van construyendo el resto de las contrapartes musicales, además se trata de un instrumento muy notorio en el género del rock, que llama la atención por su aspecto visual y sonoro. Decidimos aventurarnos en una investigación de este tipo para estudiar el fenómeno del baterista de rock y entender, con base en el discurso de los sujetos de estudio, cuáles son esos procesos creativos, discursivos, semióticos, ideológicos identitarios; así como promover una reflexión que motive a elevar la calidad de lo que se crea en cuanto a música de rock en nuestro contexto, a partir del reconocimiento de sus características y particularidades.

Como lo señalamos, la acentuación de este estudio<sup>7</sup> es respecto a la cultura, porque consideramos que la forma de interpretar lo que nos rodea, de representarlo conforme nuestros sentidos lo captan y nuestra razón lo explica, ha generado reflexión y análisis respecto a tal concepto. En este ámbito, todo aspecto de la producción humana, sus relaciones, implicaciones, causas, resultados, y efectos quedan explicados como fenómenos, hechos, prácticas y procesos; así mismo las formas de producción cultural están sujetas a modos, maneras, técnicas, medios, recursos y sujetos que las llevan a cabo, y que también cambian con el paso del tiempo (Benavente, 29).

Una de sus expresiones más antiguas de la cultura es la música, sea como simple expresión de emociones y sentimientos o como una ordenada y regulada disciplina que exige un conocimiento profundo de las formas con las que se puede crear y reproducir (Benavente 30-1).

La música como arte y como expresión de sentimientos es una práctica cultural recurrente que se ha diversificado a través del tiempo, que impacta en otros campos de la actividad humana por su valor. La música también otorga un sentido de pertinencia, de identidad y de distinción a los individuos. Entonces, para acceder a esta fuente en su plena magnitud, se debe considerar el qué y el cómo de la narración que es la música (González 1-3).

Y una de las expresiones culturales de música popular con mayor difusión es el rock, surgido hace más de medio siglo, que se ha transformado forzosamente en la manera de ser creado y reproducido.

### **La empresa investigativa**

La presente descripción, parte de una recapitulación del protocolo de investigación de nuestra tesis de doctorado: “Un estudio sobre el proceso creativo de bateristas regiomontanos”, que pretende describir y analizar el proceso *poiético* musical de los intérpretes del género rock en el noreste de México, en cuanto a contexto cultural, educación musical, discurso, y vínculos de cooperación y convenciones, con el fin de examinar esta práctica músico-cultural. El objetivo principal de esta investigación sería determinar la incidencia de prácticas semiótico-discursivas, de contexto cultural, de educación musical, y de vínculos de cooperación y convenciones en el proceso creativo de los bateristas de rock regiomontanos, con el fin de explicar esta práctica músico-cultural, preguntándonos cuáles serían estas prácticas, los factores que impactan, el papel que juega educación, y vínculos que inciden en este proceso creativo, pensando, hipotéticamente, que existen en definitiva y que inciden, describen, limitan y definen esta práctica músico-cultural.

El conocimiento que se pueda obtener, se espera que contribuya con información pertinente sobre las condicionantes en lo cultural, lo académico, lo ideológico, y lo identitario, que se encuentran presentes en la formación de procesos artísticos de una práctica de un género musical tan popular como es el rock, donde se emplean tanto modos tradicionales de realización, como sus transformaciones.

## **Hacia el proceso creativo**

Y si investigamos acerca del proceso creativo de bateristas de rock regiomontanos, habríamos de definir, en qué consiste éste. Para esbozar esta categoría, nos apoyamos en la perspectiva de López, que nos dice que la música popular puede ser abordada como una inmensa red intertextual donde la pieza musical, original y versión, es una enunciación y ejecución de un código de comunicación general que es compartido y produce realidades (57). Al respecto, el autor refiere la propuesta de Hatch y Millward (ctd. en López 57) de tres estadios en el desarrollo de competencias musicales de músicos populares: Uno, quienes suelen reproducir canciones exitosas o familias de canciones. Dos, quienes improvisan sobre patrones de canciones conocidas o extensión de familias de canciones. Tres, quienes componen nuevas canciones con un estilo propio, pero empleando elementos reconocibles de canciones conocidas o extensiones de familia musical (López 69). Tales estadios podrían describir lo que acontece en el trabajo de los bateristas regiomontanos de rock.

Otro trabajo pertinente para definir el proceso creativo, en la perspectiva de la etnomusicología, es el del autor Bruno Nettl quien en uno de sus capítulos expone acerca de cómo podría abordarse el aspecto de la creación musical. El autor señala que aquello que nos intriga sobre la creación de música, proviene de nuestras propias culturas, pero también de otras. Lo que se puede escuchar como una nueva composición, podría ser sólo una simple variación de algo que ya existe (50). Nettl apunta que en todo tipo de creación de música, incluida la composición, la improvisación y la ejecución, pueden existir cosas en común, pero las diferentes sociedades tienen puntos de vista diversos sobre lo que constituye la creación musical (51). En muchos casos, hay un reconocimiento de que algo ya existe, y que el creador (compositor, improvisador, intérprete) tiene el trabajo de traducir este “algo” en sonido musical aceptable (Nettl 55). También, el autor señala que las nuevas canciones pudieron haber sido compuestas en un nuevo proceso, pero lanzadas en el molde rítmico, melódico y formal de las canciones que ya conoce el

público (Nettl 55).

Siguiendo con el proceso creativo de los bateristas de rock regiomontanos, estableceríamos en primera instancia, una aproximación recurriendo al concepto de *poiesis*. Fue Herodoto quien acuñó el vocablo *poiesis*, del verbo *poiein*, que implica hacer, alusivo a la preparación de algo concreto y material (Pájaro 9). En el sentido abstracto del término, guarda mayor importancia el modo como han sido dispuestos los elementos que forman el hacer, la relación que guardan entre sí y la manera en que intervienen (Pájaro 9). Bajo la *poiesis* comienza una nueva relación con lo físico, lo social y el entorno, ya que esta forma de producción es una instancia de productividad que aporta cambios significativos (Beltrán 5). El conducto de la *poiesis* es la praxis, que es reguladora de la relación individuo-naturaleza, mientras que la *poiesis*, a priori de la teoría, es un sistema instrumental que la ha constituido, a través de la manipulación de lo material, con lo que el ser humano descubrió la lógica de la *poiesis*, que es la técnica (Beltrán 3).

Para llevar a cabo una verdadera *poiesis* como actividad productiva y metódica, se requiere de técnica, que es un saber con base en la producción desde el conocimiento de la estructura del objeto (Beltrán 6). La *poiesis*, como técnica orienta la actividad productiva, posee un proceso propio; se diferencia de la actividad no especializada que procede de la experiencia, así que no es mero empirismo. El empírico sólo conoce lo que produce, mientras que el técnico conoce la causa, el por qué lo hace y de lo que hace (Beltrán 6). La *poiesis* es un proceso, no consiste en el objeto en su materialidad, sino la forma como ha sido realizada su composición (Beltrán 6). De esta manera, el arte está vinculado a la *poiesis*, donde su producción es independiente de su artífice. La actividad del artista es la praxis, que es núcleo y origen de la creación-creatividad-productividad (Beltrán 6).

Según Villalobos, el material empírico de la música es el sonido; los músicos hacen una descripción subjetiva de los sonidos basada en términos tales como tono, sonoridad y timbre, donde sonido exige una vibración exterior y un órgano receptor, pero necesita

una conciencia del sonido que trascienda el nivel físico; sin esta transformación musical, los sonidos permanecen sólo como fenómenos físicos sin otra significación. (303) Para este autor, el hecho musical presenta tres elementos fenomenológicos: melodía, ritmo y armonía. La melodía es la sucesión temporal de sonidos de distinta altura dotados de sentido musical que se representa por notas. El ritmo es una división cualitativa del tiempo que puede manifestarse por acentos o por un número determinado de valores ordenados correspondientes a un compás dado. La armonía es el conjunto de normas o reglas que ordenan y regulan entre sí las diversas partes de un discurso musical (Villalobos 303). Tales son los elementos que se conjugan en la *poiesis* musical.

Estamos de acuerdo con Villalobos en que el proceso creativo es un diálogo entre la invención, la inspiración y la ejecución, es un trabajo necesario del músico *poiético* que debe atreverse a crear sonidos nuevos. El proceso de creación en el músico es complejo, porque la obra surge de su propio proceso orgánico y se desarrolla más allá de quien la crea (306). Lo seguimos cuando enuncia que “la conjunción trascendental entre la música y el sujeto creador, acción y resultado, es la *poiesis* musical” (307).

### **Los estudios relacionados**

En cuanto a la búsqueda de antecedentes de los planteamientos propios de nuestra investigación, centrados en el contexto cultural, lo social, la educación musical, el discurso, y los vínculos de cooperación existentes, que se intenta describir, y que, y que se encuentran implícitos en el estudio del proceso creativo musical de bateristas de rock regiomontanos, se realizó una primera exploración en internet,<sup>8</sup> sin encontrar referencia significativa del contexto particular de la escena de rock de Monterrey, aunque sí algunos trabajos relacionados con nuestro tema de investigación. No obstante, en el portal de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, rama América Latina, IASPM (por sus siglas en inglés) dentro de sus actas de congreso, encontramos algún material pertinente, de considerable importancia, sino centrado en Monterrey,

sí en el género de rock, con aportaciones de investigaciones a nivel nacional e internacional.

Entre estos antecedentes, destacamos algunos por su valor para nuestro trabajo. Entre ellos tenemos a Juan Pablo González con aportes acerca de rock, intertextualidad, discurso, e ideología; Iván Cano que trata de identidad y descripción de la escena rockera; Rubén López acerca de intertextualidad; Clemente Penalva-Verdú: que trata de rock y cultura popular; Pedro Buil que nos habla de música popular y educación musical; Fernán Del Val Ripollés con género rock, cultura, y música popular; Lucy Green, con un trabajo acerca de cómo aprenden música los músicos populares, como Gareth Dylan Smith que investigó acerca de la identidad de ser baterista; Leonel Pérez con una crítica a la enseñanza de la música; Laura Martínez que trata de la evolución del rock mexicano en el siglo XX; Ramón Pelinsli con musicología e interdisciplinariedad; y George Simmel con aportes acerca de música, compás, ritmo, y perspectiva psicológica de la música.

Consideramos no soslayar el contexto cultural en esta investigación, en cuanto a la producción del rock. En el área de Monterrey, el éxito de reproducir covers<sup>9</sup> es una práctica vigente. Esta tendencia ha cobrado mayor auge en la actualidad entre las bandas, por la apertura de espacios para esta práctica, y por un público que invierte tiempo y dinero para disfrutarla. No obstante, en menor grado, también continúa la producción de música propia de las bandas locales. La calidad queda sujeta al criterio de músicos y a la apreciación que el público otorga a la reproducción de los temas musicales, que corresponde al nivel interpretativo de los músicos, acorde a la formación musical que posean, y a los procesos creativos que sigan para llegar a reproducir un determinado repertorio.

Otro aspecto importante es el que compete a la educación musical.<sup>10</sup> “La educación musical asegura la transmisión del sistema de comunicación de la música con el desarrollo de aptitudes individuales vinculadas con éste, que inciden en la educación integral del ser humano (Vilar 3).

Educación musical. Como un *sistema de expresión* : Lenguaje con estructuras y reglas particulares, con valores de tiempo, armonía, melodía y ritmo, y procesos cognitivos y psicomotrices específicos, agrupados en teoría y técnica, con el desarrollo de habilidades, conocimientos y actitudes. Como *significación* : Interpretación de los mensajes, comprensión y análisis de los contenidos, discernimiento del significado y la intención del discurso, para otorgar sentido. Como suma de *procesos cognitivos y competencias*.

En los que el cerebro realiza múltiples acciones de manera integrada, como coordinación, motricidad, audición, percepción, cognición, y sensibilidad. Como *corporalidad* : Interacción con el instrumento mediada por fuerza, aliento, rapidez, posición, coordinación y tono muscular. Interpretación musical que depende en buena medida del control del cuerpo. Como *procesamiento cerebral*. Coordinación de hemisferios cerebrales, para la codificación y decodificación del lenguaje musical “(Reynoso 56-8).

Los hallazgos indican que fuera de recintos oficiales, en lo referente a la educación formal, existen en la localidad algunas academias privadas con maestros preparados con formación suficiente para enseñar con calidad; mientras que, en lo que concierne a la educación informal, también se pueden encontrar maestros particulares preparados, con excelente formación en el extranjero, en algunos casos.<sup>11</sup> Sobre la educación musical puede decirse, que el músico baterista regiomontano tendría la oportunidad de aprender a desarrollar habilidades suficientes para tocar el instrumento satisfactoriamente, no sólo para reproducir música, sino para generar la propia. Con todo, el músico cuenta, más o menos, con condiciones favorables para aprender habilidades que le permitan ejecutar aceptablemente su instrumento.

### **Razones para emprender la indagación**

La pertinencia del estudio, aunada la circunstancia precedente de que uno de los autores se ha desempeñado como baterista de rock (lo cual ya implica contar con antecedentes pragmáticos sobre el

tema), se centra en indagar las circunstancias culturales, educativas, discursivas y de interacción que influyen en la forma en que los bateristas regiomontanos de rock, en la actualidad, llevan a cabo los procesos creativos musicales.

Nuestro objetivo general de investigación consistiría en describir y analizar el proceso creativo de producción y reproducción musical de los bateristas de rock regiomontanos en cuanto a contexto cultural, educación musical, discurso, y vínculos de cooperación y convenciones, con el fin de relatar esta práctica músico-cultural; a partir de nuestra hipótesis general que señala que los bateristas regiomontanos de rock recurren a procesos tradicionales<sup>12</sup> de su profesión sujetos al contexto cultural de la escena del rock local, a la educación musical que posean, a su discurso, y a sus vínculos de cooperación y convenciones, en el proceso creativo de producir música propia. Por lo anterior, se tiene la hipótesis de que alguna condición, circunstancia, ideología, práctica o actitud, en lo musical y en lo cultural, influye en la música que produce, lo que invita a reflexionar e investigar para aportar información, como resultado del trabajo que aquí se expone, que contribuya a una formación musical más completa, que a su vez aporte calidad, creatividad, identidad y autonomía al desempeño del músico baterista. Lo cultural, lo social, lo académico, lo ideológico, lo identitario podrían ser condicionantes en la formación y los procesos para crear música, desarrollados por los bateristas regiomontanos de rock; en esta circunstancia proponemos que conviene concentrar nuestra atención en un elemento musical de rock, como el baterista, para indagar y difundir parte de lo que transcurre en este proceso cultural de la música popular, con la intención de regenerar la calidad de su creación.

### **La estrategia metodológica**

Esta investigación se centraría en el estudio de las trayectorias biográficas y profesionales de individuos que se desempeñen regularmente como bateristas de género rock, a nivel profesional y amateur, con actividad en Monterrey. Se pretende realizar un estudio

de casos, con enfoque cualitativo, por lo que se considerará un número definido de bateristas bajo los siguientes criterios: por el gradual reconocimiento en la escena del rock local, por su estilo y técnica para tocar la batería; por el nivel de popularidad, propia o del grupo, o grupos con el que participa; por la trayectoria, reflejada en los años dedicados a la carrera, álbumes discográficos grabados, movilidad y diversidad en la escena del rock, por ejemplo.

De tal manera, se consideraría un número determinado de músicos bateristas que no sobrepase la consideración cualitativa de investigación. Así mismo esta investigación estará delimitada por recortes: temporal, tomando en cuenta el periodo de 2010 a la actualidad, 2016, lapso en el que se considera hubo repunte de la actividad de reproducción de rock en la escena local, y geográfico, en cuanto contemplar.

Igualmente se han establecido variables que permitan estructurar los ejes de investigación. Ellas son: formación musical, centrándonos en bateristas con educación académica en música, por otra parte con individuos sin esta preparación, que cuentan o no con una educación formal; género, incluyendo sujetos del género masculino por el número de ellos que predomina en esta actividad de tocar la batería de género rock, aunque también se contemplarán representantes femeninas,<sup>13</sup> edad, sujetos mayores de edad, dada que la actividad musical en bares locales donde se toca rock; escolaridad, individuos con escolaridad mínima de preparatoria terminada, por lo que esta circunstancia de alguna manera determine su disposición a una formación musical superior.

Para la recolección y análisis de los datos que emplearíamos, en un primer planteamiento metodológico, acorde con Knobel, la observación, cerrada o sistemática (131), como descripciones e interpretaciones escritas de los participantes del evento, proceso, o fenómeno; entrevistas, sean semi-estructuradas o abiertas; registros grabados de conversaciones, registros audiovisuales (fotografía y video), cuestionarios y encuestas abiertas con preguntas o enunciados orales y escritos (236-41). También podríamos considerar diarios del investigador, los escritos desde una perspectiva personal

del investigador (236-41). Para efectuar el análisis de datos se podría elegir, a reserva de construir un mejor planteamiento metodológico, la codificación básica y sus modalidades axial y selectiva (249-50). La codificación básica es el proceso de búsqueda de datos, preguntando: quién, qué, cuándo, dónde, por qué, cómo, cuánto. Incluye la asignación de un código a cada respuesta de los diferentes instrumentos para la recogida de datos. Este código se emplea bajo encabezados de categorías mediante un proceso de comparación y búsqueda de relaciones entre los datos (Knobel, 247) Con la codificación axial se toman las categorías producidas por la codificación básica y se hacen conexiones lógicas entre cada categoría (Knobel, 249-50). Completado este proceso, inicia la codificación selectiva, que requiere la selección de una categoría y luego relacione el resto de las categorías con ésta (Knobel, 249-50).

El análisis de datos cualitativos involucra la reducción de los datos, la exhibición de los datos y la extracción de conclusiones (Reese, 54). Pero, conforme avanza la investigación, se toman decisiones acerca de cómo se puede enfocar la recolección de datos para dar respuesta a las preguntas de investigación (Reese, 59).

La codificación del material puede servir para etiquetar y analizar ejemplos de distintos temas que resaltan como importantes para el investigador (Reese, 54). No obstante, es necesario considerar que la investigación cualitativa constituye un contexto de descubrimiento en el cual los investigadores encuentran hallazgos no previstos (Reese, 56). El proceso de codificación busca producir notas codificadas. Se pueden utilizar macros de Word que automatizan la inserción del código y la automatizan. Así, una vez codificado un conjunto de textos se puede acceder a una enorme cantidad de datos textuales acerca de un determinado tema (Reese, 58). Una buena codificación hace accesibles todos los datos textuales identificados como relevantes para la investigación (p.59).

### **Los sustentos teóricos del proyecto**

En relación con el objetivo de investigar acerca de un proceso cul-

tural musical, como sería el proceso creativo de músicos bateristas, y sus relaciones con la coyuntura histórico y socio-cultural, nuestra investigación es interdisciplinaria, y se emprende bajo diversas perspectivas y disciplinas que aborden las prácticas semiótico-discursivas, los vínculos de cooperación, el contexto cultural y la educación musical.

Iniciamos con la revisión teórica respecto a las prácticas discursivas apoyándonos en las propuestas de Haidar (2006). La autora, sintetiza los principales ejes, rutas analíticas y los movimientos más importantes que configuran el campo del análisis del discurso y de la cultura (63). Señala que la articulación entre estos ámbitos existe por una complementariedad teórico-metodológica entre ellos, que se deriva de la producción y la reproducción de los sentidos desde la palabra hasta cualquier tipo de semiosis no verbal (Haidar 63). La aportación de esta autora consideramos es significativa para el análisis del proceso creativo de los bateristas de rock regiomontanos vistas como prácticas semiótico-discursivas. Haidar propone un modelo semiótico-discursivo transdisciplinario que comprende los elementos analíticos del discurso y los ejes teórico-metodológicos para el análisis de cualquier práctica semiótica-discursiva, como son: a) los criterios tipológicos de los discursos, b) las propuestas para el análisis de las condiciones de producción (CP), circulación (CC), y recepción (CR) semiótico-discursivas, c) las materialidades y funcionamientos semiótico-discursivos, d) los sujetos y las prácticas semiótico-discursivas, y e) la producción y reproducción del sentido semiótico-discursivo. Este modelo constituye una herramienta teórico-metodológica para el análisis de cualquier producción semiótico-discursiva (64).

Con referencia en las prácticas semiótico-discursivas, nos apoyamos en Pierre Bourdieu quien refiere a la vida del sujeto como una historia, entendida como el conjunto de acontecimientos de una existencia individual, concebida como una historia y el relato de esa historia; en la que el lenguaje ordinario, describe la vida como un camino a seguir que implica inicio, etapas y un fin. Se reconoce

la vida, en el sentido de sucesión de acontecimientos históricos; historia en una teoría del relato (121).

Lotman constituye otro aporte teórico para el análisis de las prácticas semiótico-discursivas. Según el autor, el arte es un medio de comunicación que conecta el emisor con el receptor, es un lenguaje organizado de un modo particular que cumple el propósito de la comunicación entre dos o más individuos, se puede definir como lenguaje (17). En este sentido, puede hablarse del lenguaje del cine, de la pintura, de la música, del arte en general como un lenguaje organizado de forma particular (Lotman 18).

Para Lotman (1982), una concepción elaborada de la comunicación permite delinear los rasgos generales de la comunicación artística. Todo acto de comunicación incluye un remitente y un destinatario, aunque no todo mensaje llega a entenderse. Para que el destinatario comprenda al remitente del mensaje, se precisa del lenguaje como intermediario común. Por tanto, un texto artístico es un significado con estructura compleja: todos sus elementos poseen significado (Lotman 23-4).

Respecto a lo que nos compete indagar acerca del contexto cultural, la música popular, donde se ubica el rock, posee un sitio destacado. La música popular se entiende como:

La construcción social y producción cultural de grupos humanos que responden a estructuras diversas, resultado de los sistemas de producción. Efecto de sonidos armónicos, rítmicos y melódicos organizados con instrumentos. Medio de comunicación con altos contenidos de subjetividad, materializada en las formas de circulación de las composiciones con ritmo, la armonía y melodía. La música, por tanto es un arte y una construcción social y cultural (Benavente 30).

En este tenor cultural social, encontramos el aporte de Jaime Hormigos Ruiz, quien ha realizado trabajos acerca del poder comunicativo de la música en el ámbito cultural y musical, respecto a cómo la música se desempeña en la escena y en el campo del diálogo entre la música y la ideología (76). Desde la perspectiva

sociológica de Hormigos, la música contribuye a la construcción social de la realidad, de los procesos de interacción entre el hecho musical y la sociedad (76). De acuerdo con este autor para poder comprender la música es necesario conocer el trasfondo cultural que la crea. Los aspectos de la cultura, musicales y extra musicales son imprescindibles para comprenderla. Para este teórico, el estudio sociológico de la música por tanto, es complejo ya que cada sociedad, cultura, grupo e individuo entiende algo distinto de la música, situación que genera enorme diversidad al enfocar el objeto de estudio (77).

Tenemos ahora, en relación con el contexto cultural y sus prácticas, otro análisis sobre Bourdieu, que tomamos de Fernando Vizcarra, quien dice que para delimitar las prácticas culturales - como podría considerarse el rock y el ejercicio de su cultura- y establecer esquemas ordenadores de sus relaciones, Bourdieu propone conceptos como campo, *habitus*, capital y poder simbólico (57).

El autor propone el concepto de campo, como esquema básico de ordenamiento de las realidades sociales, culturales y simbólicas y como una herramienta de recorte metodológico para la comprensión de los procesos socioculturales (Vizcarra 55-6). Considerando a Bourdieu, un campo:

Es un espacio social compuesto por instituciones, agentes y prácticas; estructurado por formas estables de reproducción del sentido, que despliegan un conjunto de normas y reglas que establecen lógicas de relación. La habilidad para hacer cosas, utilizar instrumentos, o desarrollar un puesto, implica una disciplina de adaptación y de entrenamiento metódico de los cuerpos respecto a las exigencias de determinadas posiciones en la estructura de un campo (Vizcarra, 64).

Lo que nos parece oportuno destacar, en cuanto es similar al papel que juega un artista en un campo del arte. De tal manera:

La creación artística es el resultado de un tipo de *habitus* socio históricamente constituido en la estructura del campo de producción

artística y en la estructura social dominante. Los campos producen *habitus*, que es un instrumento de traducción y ajuste entre los deseos y aspiraciones de los individuos y las demandas de cada campo; está integrado por procesos de percepción, valoración y acción (Vizcarra, 63-4).

En materia de educación musical, una referencia significativa que encontramos es un detallado análisis realizado por el maestro normalista mexicano Víctor Sabino Martínez Rivera, donde aborda algunos de los principales problemas y circunstancias que enfrenta esta enseñanza artística en el contexto nacional, entre ellos los retos de la educación musical, la cantidad y calidad de horas de música en los planes de estudio, el perfil del maestro de música, la distribución de especialistas en música en las escuelas, el entorno de la práctica docente, el problema del contexto socio-cultural, el problema de la centralización, y el avance a contracorriente para estudiar música (Martínez, párr. 1). Respecto a nuestro problema de investigación, las conclusiones a las que llega el maestro Víctor Martínez, en su página de internet, pueden servirnos como referencia contextual en el sentido de indagar acerca de los procesos de creación de los músicos bateristas de rock regiomontanos, de qué manera se vinculan con su historia de vida académica musical.

Otro apoyo teórico de importancia, es el de Gerardo Gutiérrez Pliego que nos brinda una aportación actual y pertinente para nuestro problema de investigación; su tesis de maestría nos proporciona una idea más clara acerca de la empresa que nos disponemos cursar, ya que señala es imposible abarcar una totalidad en cuanto a las transformaciones y aprendizajes que se crean y se re-crean de manera persistente en la escena de música –en su caso de rock alternativo en Oaxaca- ya que en definitiva surgen en definitiva muchas vetas para explorar este ámbito sociocultural (227). Este investigador nos remite su propia experiencia la cual contrastamos con lo que nos dispondremos a investigar. Por ejemplo, en lo que refiere a educación musical, Gutiérrez señala que los procesos de aprendizaje en la escena de música -alternativa local- involucran continuos cambios,

readaptaciones, re-vinculaciones y reconfiguraciones por parte de quienes los experimentan, que se encuentran situados en lo sociocultural e histórico, y que están delineados por diferentes prácticas sociales que al mismo tiempo los alteran. Estamos de acuerdo en que se han creado formas particulares de hacer las cosas y de significarlas, considerando elementos de distintas procedencias, locales y globales (Gutiérrez 227). Gutiérrez señala que los procesos de aprendizaje de las bandas de rock, generan dinámicas de autogestión: por ejemplo, improvisan métodos y espacios, implementan estrategias que les permita desenvolverse negociando con el sistema económico y político en el que se encuentran (229).

En otra perspectiva, más que una referencia para nuestro estudio, Howard Simon Becker en buena medida engloba los antecedentes que hemos revisado. El autor desmitifica los procesos de producción y creación artística, ya que en estos participan e interactúan diversos sujetos, por lo que el trabajo artístico no sería posible sin la cooperación de otras personas, sino que comprende la actividad conjunta de una serie de sujetos. Para el autor, las formas de cooperación pueden ser efímeras y rutinarias, crean patrones de actividad colectiva a los que se les puede llamar mundos del arte (Becker 17). La importancia de estas ideas para nuestra investigación radica en que abordamos un problema que implica procesos ineludibles de interacción entre individuos, en este caso músicos de rock, en su producción y reproducción, creación artística y cultural que precisa sin lugar a duda de la cooperación entre individuos. Los patrones de cooperación que se describen como mundos del arte, afectan tanto lo que se crea como lo que se consume.

Entonces, el artista trabaja en el centro de una red de colaboración de personas, cuyo trabajo es esencial para el resultado final: los vínculos cooperativos (Becker 43). La producción del arte exige una elaborada cooperación entre el personal especializado, existiendo términos claros sobre cuya base cooperan: convenciones. Un grupo de músicos podría discutir y acordar sobre tonos, sonidos, instrumentos, ritmos, armonías, melodías, duración; cómo se

combinarían los sonidos para crear un lenguaje musical (Becker 47-8). Mundos del arte se conciben como una red establecida de vínculos cooperativos entre los participantes (Becker 54-5).

### **Para concluir**

Emprendida esta investigación, en la que hemos aquí como expuesto sus rasgos, su encuadre y sus proyecciones, se intentaría aportar a la comprensión de aquello que compete a uno de los aspectos de la *poiesis* en el rock en nuestra localidad, para, con los resultados que se obtengan, colaborar en la mejora de la calidad de la creación musical, al describir sus particularidades, en la tarea de conocer mejor lo que somos y lo que hacemos como cultura. El baterista de rock realiza una práctica que emite mensajes, que partirían en buena medida de su propia ideología, que se construye por diversas prácticas y procesos internos, por lo que consideramos que resulta pertinente un análisis interdisciplinario. Sin embargo, estamos conscientes de que este esfuerzo de investigación será un primer abordaje en el tema global sobre la *poiesis* en este género artístico, pues el baterista es sólo una parte del complejo universo musical del rock que se caracteriza como una alternativa artística libertadora, crítica, política, marginal, y que guarda una relación directa con su público y sus intérpretes. Se inicia la aventura de la investigación.

## Bibliografía:

- Becker, Howard. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008. Impreso.
- Green, Lucy. *How Popular Musicians Learn. A way ahead for music education*. London: London University. Institute of Education. Asghate, 2002. Print.
- Haidar, Julieta. Debate CEU-Rectoría. *Torbellino pasional de los argumentos*. Coyoacán, México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. Impreso.
- IASPM-Latinoamericana. Covers. IASPM-Latinoamericana. 5 abril – 15 mayo 2006. Lista de conversación. 25 Noviembre 2017. IASPM-AL@URCA.UNIRIO.BR
- Knobel, Michel y Lankshear, Colin. *Maneras de saber. Tres enfoques para la investigación educativa*. México, D.F: Universidad Autónoma de México, 2002. Impreso.
- Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo, 1982. Impreso.
- Martínez, Laura. *Música y cultura alternativa. Hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales del siglo XX*. Puebla: Universidad Iberoamericana de Puebla, 2013.
- Nettl, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts*. Chicago: University of Illinois Press, 2005.
- Reese, L. *Cualitativos y cuantitativos, no cualitativos vs. Cuantitativos*. Tlaquepaque: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 1999.
- Simmel, Georg. *Estudios psicológicos y etnológicos sobre la música*. Buenos Aires: Gorla, 2003.
- Gutiérrez, Gerardo. Aprendizajes colectivos a través del rock: Transformaciones en la escena de música alternativa de la ciudad de Oaxaca. Tesis de maestría. CIESAS Pacífico Sur, 2016. Impreso.
- Beltrán, Francisco. “Praxis y Poiesis en la Pedagogía y la Didáctica”. Red Académica. 2014:1-7.
- Benavente, Santos. “La cultura popular: la música como identidad colectiva”. Diálogo Andino, Revista de Historia, Geografía y Cultura Andina. 2007: 29-46.
- Bourdieu, Pierre. “La ilusión biográfica”. Acta sociológica. Centro de Estudios Sociológicos. 2011:121-28.

- Buil, Pedro. "La percepción social de la armonía en la música popular". Methaodos Revista de Ciencias Sociales. 2013:142-53.
- Fuentes, Catalina. "Enunciación, aserción y modalidad, tres clásicos". Anuario de estudios filológicos. 2004:121-45.
- González, Juan. "Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?" Trans. Revista Transcultural de Música. 2008:1-13.
- Hormigos, Jaime. "La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina". Barataria. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales. 2012:75-84.
- Pájaro, Carlos. "Poiesis y poesía de Homero a los sofistas". Eidos. Revista de Filosofía de la Universidad del Norte. Ago 2004:9-33.
- Penalva-Verdú, Clemente. "Cultura popular, identidad e historia social a través del rock en España". Convergencia. Revista de Ciencias Sociales. 2014:257-66.
- Pérez, Leonel. "La educación musical y el aprendizaje de la diversidad cultural". Reencuentro. 2006:1-12.
- Reynoso, Karla. "La educación musical y su impacto en el desarrollo". Revista de Educación y Desarrollo. 2010:53-60.
- Ripollés, Fernán Del Val. "Propuesta teórica para una sociología de las músicas populares". Methaodos. Revista de ciencias sociales. 2015:33-48.
- Villalobos, José. "Memoria de la música. La poiesis musical". En Cuadernos sobre Vico 2003:15-16.
- Vizacarra, Fernando. "Premisas y conceptos básicos en la sociología de Pierre Bourdieu". Estudios sobre las Culturas Contemporáneas. 2002:55-68.
- González, Juan. Reconstrucción performativa de fuentes musicales para una historia social de la música popular. IASPM-AL Actas de VI Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, La Habana. 2006. Web. 4 sep. 2017. <http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/musicologia/obligatorias/Gonzalez.pdf>
- López, Rubén. Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana. Consensus 2011. Web. 4 sep. 2017. <http://www.academia.edu/965825/Lo-original-de-la-VERSION-De-la-ontologia-a-la-pragmatica-de-la-VERSION-en-la-musica-popular-urbana>
- Martínez, Víctor. Retos para la educación musical en México. Versión de

- Correo del maestro. 2016. Web. 4 sep. 2017. [http://www.correodelmaestro.com/publico/html5032014/capitulo5/capitulo\\_05.html](http://www.correodelmaestro.com/publico/html5032014/capitulo5/capitulo_05.html)
- Smith, Garreth. I Drum, Therefore I Am. Being and becoming a drummer. Routledge. 2013. Web. 4 sep. 2017. <https://www.routledge.com/I-Drum-Therefore-I-Am-Being-and-Becoming-aDrummer/Smith/p/book/9781409447948>
- Sams, Erick. (2013). Why drummers really are the backbone of the band. Music Radar. 2013. Web. 4 sep. 2017. <http://www.musicradar.com/news/drums/why-drummers-really-are-the-backbone-of-the-band-580362>
- Vilar, Mercé. Acerca de la educación musical. Revista Electrónica de LEEME. Lista Europea de Música en la Educación. 2004. Web. 4 sep. 2017. <http://musica.rediris.e>

## Notas:

<sup>1</sup> “Ser baterista implica ser un conductor, no un pasajero. El baterista es la columna vertebral de la banda: proporciona tiempo con seguridad, intensidad, dinamismo, y la sensación de hacer que una canción cobre vida de manera correcta. Ser baterista va más allá de meramente mantener el tiempo, que, aunque es una de sus directivas principales, si se tiene un baterista con toda una amalgama de técnica, pero sin sentido del tiempo, resulta tan inútil como una bicicleta para un pez. Mantener sólidamente el tiempo brinda seguridad a la banda y mejora el rendimiento de sus ejecutantes. El baterista marca y configura figuras y cambios rítmicos, embellece una canción para hacerla cobrar vida. Más allá del género musical, el baterista resalta el ritmo de cada sección. Su dinámica afecta la manera en que todos los músicos en una banda participan al manejar el volumen y la intensidad de arriba hacia abajo, para dar forma a los contornos de una pieza o para definir la intensidad de un solo de otro instrumento. El baterista posee la capacidad de identificar lo que una canción necesita y para proporcionar cohesión en la banda. Una banda sin un baterista seguro, confiable, dinámico y expresivo es una banda sin fundamentos firmes, es decir, una banda sin columna vertebral” (Stams, 2013).

<sup>2</sup> Haidar explica que la práctica semiótica-discursiva es un texto transaccional en donde funcionan reglas sintácticas, semánticas y pragmáticas. Es un conjunto transaccional con reglas de cohesión y coherencia. Implica condiciones de producción, circulación y recepción. Contiene varias materialidades y funcionamientos. Es un dispositivo de la memoria de la cultura. Es generadora de sentidos. Es heterogéneo/a y políglota. Es un soporte productor y reproductor de lo simbólico. Materializa los cambios socio-cultural-histórico-políticos. Es una práctica socio-histórico-cultural-política ritualizada y regulada por las instituciones y por lo no institucional. Es una práctica subjetiva polifónica, integrada orgánicamente en las subjetividades forzadas en cualquier discurso o semiosis. Es una construcción de una definición compleja que permite integrar cualquier propuesta que provenga de otras tendencias y autores (75-6).

<sup>3</sup>Acorde con Fuentes, se entiende por enunciación el conjunto de condiciones de producción de un mensaje: quién lo emite, para quién, cuándo, dónde; elementos que permiten interpretar el sentido del enunciado, producto de la actividad enunciativa. El término *enunciación* se emplea en lingüística, de forma sistemática, a partir de Bally (ctd. en Fuentes 122), y de Benveniste (ctd. en Fuentes 122) que desarrolla la *teoría de la enunciación*, que analiza y describe el proceso de producción lingüística que desemboca en el enunciado. Benveniste define enunciación como el acto individual de apropiación de la lengua, como sistema lingüístico y proceso comunicativo que son inseparables, donde ciertos elementos de la lengua adquieren significación sólo cuando son actualizados por el hablante en el momento mismo de la enunciación. De tal manera, las personas, el tiempo y el lugar del enunciado se

identifican por su relación con la situación desde donde se enuncia (122).

<sup>4</sup> Debido a los datos que se han analizado y a las categorías que se construyeron, podemos entender que existen elementos explícitos e implícitos en el discurso de los bateristas de rock.

<sup>5</sup> Según Becker, el artista trabaja en el centro de una red de colaboración de personas, cuyo trabajo es esencial para el resultado final: los *vínculos cooperativos*. El artista enfrenta alternativas en todo vínculo cooperativo. La participación del artista en vínculos cooperativos y su dependencia de éstos, limita el tipo de arte que se puede producir (43-5).

<sup>6</sup> Benavente sostiene que la cultura es un producto social, que el ser humano ha ido creando en todas las circunstancias, como ideas, rituales, simbologías y representaciones; lo que lo ha moldeado y lo define. Su acepción más amplia significa lo que el individuo es y puede ser. El ser humano reconoce el valor de la cultura y lo que significa en su vida, hace de la cultura un objeto social significativo, con lo que ha construido lenguajes diversos en el proceso de comunicación. La cultura está en todas partes, en el espacio rural y en el urbano. La cultura es todo lo que la humanidad ha creado, todo lo que existe (30).

<sup>7</sup> Este trabajo de investigación surge de la tesis “Un estudio sobre el proceso creativo de bateristas regiomontanos” que se desarrolla en el programa de Doctorado en Filosofía, con acentuación en estudios de la Cultura, que alberga la División de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

<sup>8</sup> Fueron consultados sitios como *Redalyc* (Revistas Científicas de América Latina y el Caribe), *SciELO* (*Scientific Electronic Library Online*), así como de la base de datos de la Biblioteca digital de la Universidad Autónoma de Nuevo León que contiene motores de búsqueda especializados en Ciencias Sociales como *Academic One File*, *Academis Search Complete*, *Annual Reviews*, *Cambridge Collection*, *Emerald*, *Fuente Académica*, *Informe Académico*, *PNAS Journal*, *ProQuest*, *ScienceDirect*, *Scopus*, *Springer*, *Web of Science* y *Wiley*.

<sup>9</sup> *Cover*: Vocablo que podría provenir del término “*cover up*”, como se le designaba a la práctica de pintarse la cara de negro de los cantantes blancos de Jazz, en EU a principios del siglo XX, para emular el estilo de los artistas negros sin ser identificados. *Cover*, según la práctica conocida en diversos contextos y prácticas, puede implicar reproducir de forma fiel la canción de un artista por otro, dentro de un mismo género musical, pero también entre géneros diferentes, aunque aquí se distingue con el vocablo “*crossover*”. Además, *cover* podría contemplar reinterpretar la canción al estilo o género de quien la reproduce, y en muchos casos, crear una nueva obra, lo

que se conoce como *versión*. En América Latina, se emplea ocasionalmente el vocablo *versión* en lugar de *cover*, pero también goza de esta gama de connotaciones. Sin embargo, el término *cover* no podría ser considerado como una categoría o un concepto, simplemente porque no es un concepto epistemológicamente definido. Este término forma parte de la práctica cotidiana y se utiliza de manera diferente por diferentes grupos, personas y contextos. IASPM-Latinoamericana. *Covers*. IASPM-Latinoamericana. 5 abril – 15 mayo 2006. Lista de conversación. 25 Noviembre 2017. IASPM-AL@URCA.UNIRIO.BR

<sup>10</sup> “La educación musical asegura la transmisión del sistema de comunicación de la música con el desarrollo de aptitudes individuales vinculadas con éste, que inciden en la educación integral del ser humano (Vilar 3). Educación musical. Como un *sistema de expresión*. Lenguaje con estructuras y reglas particulares, con valores de tiempo, armonía, melodía y ritmo, y procesos cognitivos y psicomotrices específicos, agrupados en teoría y técnica, con el desarrollo de habilidades, conocimientos y actitudes. Como *significación*. Interpretación de los mensajes, comprensión y análisis de los contenidos, discernimiento del significado y la intención del discurso, para otorgar sentido. Como suma de *procesos cognitivos y competencias*. En los que el cerebro realiza múltiples acciones de manera integrada, como coordinación, motricidad, audición, percepción, cognición, y sensibilidad. Como *corporalidad*. Interacción con el instrumento mediada por fuerza, aliento, rapidez, posición, coordinación y tono muscular. Interpretación musical que depende en buena medida del control del cuerpo. Como *procesamiento cerebral*. Coordinación de hemisferios cerebrales, para la codificación y decodificación del lenguaje musical” (Reynoso 56-8).

<sup>11</sup> Por ejemplo Ricardo Alberto Cruz López, baterista profesional, originario de Monterrey, cuenta con amplia experiencia y trayectoria, tanto en la docencia como músico ejecutante, quien da clases particulares de batería en la localidad. Realizó estudios en la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey, en el Instituto Nacional de Bellas Artes, y en el *Berklee College of Music*, en Boston Massachusetts, EU. En 2012, cursó *técnicas de respiración circular y aplicación a la batería*, impartido por el baterista Harvey Sorgen, músico que ha trabajado con Carlos Santana, y en 2013, un diplomado de *interdependencia de extremidades inferiores para la batería moderna*, impartido por el prestigiado baterista Virgil Donati. Durante la última década, ha estado activo en la escena local del jazz. Ha trabajado con músicos de Luis Miguel, Chayanne, y con Alex Depue (ganador del *Grammy*), violinista de Steve Vai, así como en diversos proyectos originales de rock.

<sup>12</sup> En cuanto a procesos tradicionales de la profesión, desde la perspectiva del autor, y de acuerdo al contexto local de Monterrey, se refiere al aprendizaje de la batería a través de la reproducción de música de otros grupos, o *covers*, práctica recurrente que se constituye como una forma de autoevaluación empírica de que se poseen las habilidades requeridas para tocar rock. La tendencia por reproducir música

de otros grupos no tendría mayor repercusión que la de un necesario auto aprendizaje a través de la experiencia propia, al emular las habilidades, la creatividad, los sonidos y las técnicas interpretativas de otros músicos que han trascendido en la historia de este género, más específicamente en el rock, por méritos propios traducidos en prestigio.

<sup>13</sup> Conforme la experiencia del autor, la presencia femenina en la escena de rock, como ejecutante de batería, no es común. Sin embargo, si en el transcurso de esta investigación encontramos más mujeres bateristas con presencia y trayectoria a nivel local, las incluiríamos para tener otra perspectiva de análisis del problema que planteamos.