



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
UNIDAD XOCHIMILCO

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

**MATRIZ *INDIE*: CULTURA Y TERRITORIOS  
PERFORMÁTICOS EN LA CIUDAD DE MÉXICO**

**TRABAJO TERMINAL DE LA LICENCIATURA EN  
COMUNICACIÓN SOCIAL QUE PRESENTA:**

ARANA MARTÍNEZ DULCE AZUCENA

DÁVALOS RESÉNDIZ FÁTIMA

GARCÍA RUÍZ LUIS ANGEL

TZOMPA PACHECO DANIELA

ÁREA DE CONCENTRACIÓN

**MÚSICA, ESTÉTICA Y POLÍTICA**

**ASESOR RESPONSABLE:** DR. MARCO ALBERTO PORRAS RODRÍGUEZ

**ASESORES INTERNOS:** MTRO. CARLOS JAVIER GÓMEZ CASTRO,  
MTRO. ALAN GIOVANNI SANTIAGO MORALES

**ASESOR EXTERNO:** MTRO. JOSÉ ALÍ LÓPEZ PÉREZ

# Índice

	<b>Introducción</b>	9
	Estado de la cuestión	16
	<b>Capítulo I. Marco sociohistórico</b>	19
	1.1.1 La consigna D-I-Y	20
	1.1.2 Del legado <i>punk</i> al sentido de autonomía	28
	1.1.3 De la experimentación <i>postpunk</i> a la concepción <i>indie</i>	32
	1.1.4 La mirada del <i>shoegaze</i>	35
	1.1.5 <i>Entertain Us</i> : Etiqueta alternativa	38
	1.1.6 El británico bombardeo sonoro: «This is Britpop»	41
	1.1.7 El declive Britpop	45
	1.1.8 Las escenas <i>indie</i> en el nuevo siglo	48
	<b>1.2 Breve historia del <i>rock</i> en México</b>	49
	1.2.1 Festival de Rock y Ruedas de Avándaro	54
	1.2.2 Resistencia en los hoyos fonqui	56
	1.2.3 El retumbar de la ciudad: <i>Rock Urbano</i>	58
	1.2.4 México y la década de los 80's: « <i>postpunk</i> » y <i>punk</i>	62
	1.2.5 La explosión del <i>rock</i> en los años 90's: el <i>boom</i> de la escena a dos tiempos	70
	1.2.6 La escena mexicana del <i>indie rock</i> en el cambio de siglo	78
	<b>Capítulo II. Marco conceptual</b>	81
	<b>2.1 Música <i>indie</i> vs música <i>mainstream</i></b>	82
	2.1.1 La propuesta alternativa	88
	2.1.2 El dilema del contenido <i>mainstream</i>	90
	<b>2.2 Sobre la escenificación y el discurso <i>indie</i></b>	92
	2.2.1 La interacción del cuerpo	96
	2.2.2 Los territorios del «yo» para la interacción	101
	<b>2.3 Sobre la estética como hecho social</b>	105
	2.3.1 Función, norma y valor estético	107

<b>2.4 La subcultura como estilo de vida en la escena <i>indie</i></b>	111
2.4.1 El mercado cultural: refuerzo simbólico de la escena	115
<b>2.5 Prácticas culturales del <i>indie</i>: <i>habitus</i>, campo y capital cultural</b>	120
<b>Capítulo III. Categorías de análisis</b>	127
<b>3.1 La experiencia performática</b>	128
3.1.1 Del performance a su experiencia vívida	134
<b>3.2. Los objetos</b>	140
3.2.1 La función-signo de los objetos	141
3.2.2 La lógica de clase en los objetos musicales de la actualidad	146
<b>3.3 De dónde viene la canción</b>	149
3.3.1 El paisaje sonoro	152
<b>3.4 Sobre el territorio de lo <i>indie</i></b>	155
<b>Capítulo IV. Análisis</b>	160
4.1 Lo <i>indie</i> frente a lo <i>mainstream</i> y su escenificación	161
4.2 La estética y la subcultura <i>indie</i> en relación con el mercado cultural	171
4.3 La transición de subcultura a mercado cultural interno	176
<b>4.4 Cómo intervienen las prácticas culturales en la escena <i>indie</i></b>	178
4.4.1 Análisis diario de campo 1: La escena de El Real Under	186
4.4.2 Análisis diario de campo 2: Caso del Pinche Gringo BBQ Warehouse	188
4.4.3 Análisis diario de campo 3: Un concierto en el Foro Indie Rocks!	193
<b>4.5 Reflexión, devenir del <i>indie</i></b>	201
<b>Conclusiones finales</b>	210
<b>Anexos</b>	214
Metodología	215
Entrevistas	220
Diarios de campo	259
<b>Bibliografía</b>	299

# Agradecimientos

---

---

---

Agradezco a las personas que estuvieron a mi lado en este proceso, a mi familia por apoyarme desde toda la vida, a mi papá por el apoyo económico y moral, por confiar en mí, a mi mamá, a mis hermanos, Sonia, Alejandro y Daniela, que me dieron enseñanzas de vida. A mis amigos que estuvieron conmigo, a Belem por siempre escucharme, alentarme, creer en mí, dándome consejos para no desistir, a Dan porque cuando quería tirar todo a la borda estuvo ayudándome, escuchándome, siendo mi guía. A los profesores que a lo largo de mi vida me dieron consejos para poder seguir adelante, a no tener dudas de lo que soy capaz; a mi perrita Kora por estar siempre conmigo y al rancho que tuve que dejar para ir detrás de lo que quería. A la música que sin ella esta tesis no sería nada, por acompañarme en cada etapa de mi vida, por ser parte fundamental de mi día a día, por ser una forma de expresión cuando las palabras no bastan.

*“Tus colores pintan mi canción  
y mi guitarra se convierte en ti” (Cultura Profética).*

Azucena Arana Martínez

*“When we were young, we used to say that you only hear the music when your heart begins to break, now we are The Kids from Yesterday” (My Chemical Romance).*

Durante este tiempo todo lo que me apasiona, por fin halló sentido. El cine, la literatura y en especial la música, han sido el motor para la realización de esta investigación pues son estelas que constantemente dirigen mi camino.

Principalmente agradezco a mi mamá por siempre darme lo que está en sus manos: su apoyo, su amor, su consejo. Gracias a mis hermanos por cuidarme y componer mis dos gustos; desde lo *pop* hasta lo alternativo, y en general a mi familia quienes me brindan su apoyo incondicional.

También doy gracias a la UAM-X y a mis profesores: Marco Porras, por contagiarme de su pasión y compartir sus experiencias. Carlos Gómez porque con sus ocurrencias, me hizo ver el lado divertido de las cosas, y a Alan Santiago por recordarme tener firmeza. Cada uno a su estilo me guiaron para aflorar, alimentar y mantener mis deseos más profundos.

Aprecio el soporte emocional que fueron mis amistades cuando sentía estallar, con su compañía me motivaron a seguir; gracias por estar y por sus ánimos. Asimismo agradezco a mis compañeras de equipo, por involucrarse en un tema que me fascina y porque aun con todo, ayudaron a mi superación personal y profesional.

Por último pero no menos importante, quiero darme las gracias. Por lograr creer en mí, por hacer todo este trabajo duro y cruzar el umbral. Quiero darme las gracias por no abandonar y por siempre ser yo misma.

Confiando en que este esfuerzo manifiesta lo que apenas está por comenzar,

Fátima Dávalos Reséndiz.

Estoy muy agradecido con las personas que no creyeron en mí, a las que criticaron a mis espaldas porque solo así podían hablar de mí y a las que tuvieron que esforzarse para lograrlo, ya que sin su presencia no hubiera aprendido lo que no quiero ser. En este largo proceso descubrí mucho de lo que no quiero ser parte y mucho de lo que quiero ser el resto de mi vida, gracias a esas personas por ser un puente a lo que quiero lograr pero mi más grande agradecimiento es a mi madre quien es la persona que más admiro, estimo y de quien estoy orgulloso, no sólo me enseñó a resistir estos desafíos sino a disfrutar del proceso, saber cuándo soltar y siempre tener la voluntad de seguir adelante, le agradezco haber estado conmigo durante este proceso y siempre haberme apoyado.

Le agradezco a la serie de Game of Thrones por existir ya que no hubiera encontrado la inspiración que necesitaba en los momentos de oscuridad el proyecto final no hubiera sido posible sin las ideas, le agradezco a Oscu por haberme levantado el ánimo nunca dejarme solo y recordarme que no dijeron nada. Un agradecimiento a la banda Say Ocean porque sin ellos no sabría que no estoy roto. Agradezco a IM por ser una increíble banda que saca de la depresión y simbólicamente me ayudó durante la presión que significó el final de la carrera. Quiero dedicar esta tesis a mi gata Mitzle que estuvo conmigo acompañándome. Por último, agradezco a las amistades que tuve durante el final Ale y Dany que me ayudaron en cada momento a sobrellevar este proceso y siempre extendieron su mano para ayudarme. Pero sobre todo me agradezco a mí mismo porque se lo que me esforcé, sufrí y reí en este nivel llamado universidad. Me esforcé por lograr, lo quería lograr y si no lo logre es porque realmente no lo quería.

Angel García Ruiz

A mi mamá por acompañarme en los momentos más difíciles, por guiarme y tenerme paciencia cuando más perdida me encontraba, por enseñarme a volar; a mi papá por todo el apoyo a lo largo de mi carrera, por escucharme y aconsejarme en todo momento, por enseñarme a ser una mujer fuerte; gracias a ustedes estoy cumpliendo una meta más, son esa luz que iluminaron mi mundo, gracias por siempre creer en mí.

A mi mejor amigo Erick Valencia, por siempre darme ánimos, estar conmigo en cada desvelada, por escuchar cada uno de mis dramas, por aconsejarme y apoyarme en cada paso que di, por tu honestidad y siempre estar en esos momentos donde me sentía tan perdida.

A Azucena por acompañarme, por sus consejos y su apoyo incondicional, a Angel por escucharme y animarme, por la confianza y enseñarme el significado de la paciencia. A mi equipo de tesis, sé que los momentos que vivimos jamás los vamos a olvidar, aprendí mucho de ustedes. A mis profesores que me ayudaron a cumplir esta meta, por recordarme que todo esfuerzo siempre será recompensado.

A mi bodoque, por haber llegado en ese momento que más lo necesitaba, por la espera y la paciencia y por siempre regalarme una sonrisa cuando más cansada estaba.

A mi doctora Silvia, por ayudarme a crecer, por creer en mí cuando yo no podía, por convertir mis sueños en metas, por los consejos y las enseñanzas, muchas gracias por todo el apoyo.

A mi hermano, por nunca dejo de creer en mí, por guiarme y cuidarme en todo momento, gracias por alentarme a regresar a aquello que era mi sueño, gracias por tus consejos y tu apoyo incondicional, eres una estrella que siempre va a guiar mi camino.

A mi familia por apoyarme en todo este proceso y siempre estar a mi lado.

*“Siempre hay que darle play a la vida”*

Daniela Tzompa Pacheco



# Introducción

---

---

---

La presente investigación tiene como finalidad analizar las características socioculturales de la escena musical *indie* ya que es un fenómeno que ha ido cambiando desde sus inicios hasta la actualidad. Por ello esta tesis comprende por escena un espacio físico en el que existen prácticas culturales que establecen una convivencia entre miembros de un mismo grupo social. Es decir, las escenas se construyen a partir de una ideología, un territorio y un género musical que en conjunto crea una subcultura o bien, un grupo de personas que comparten gustos en común.

Con el tiempo la escena *indie* ha adquirido nuevas características que generan un impacto en la industria musical que por medio de un discurso transmite una ideología que se incorpora a la subcultura, creando así un Imaginario Social en común que de acuerdo con Cornelius Castoriadis (2007) son las interpretaciones simbólicas, composiciones, puestas en escena y expresiones culturales, y es a través de ellas donde se construye un modelo de pensamiento y acción que va de lo personal a lo colectivo. De ser así, entonces lo *indie* se guía de valores y normas específicas que se contraponen a lo *mainstream*, es decir la cultura *pop*. Por lo anterior, partimos de que existen particularidades de lo *indie* y lo *mainstream*.

Según Frédéric Martel, lo *mainstream* es “pensar siempre en un público de masas, donde se le da más importancia a la emoción que al estilo, a la estructura de la canción más que a su inventiva musical” (2011, 124). Por ello, según el modelo tradicional estadounidense construido en 1970, la música *pop* se relaciona con las grandes disqueras conocidas como *majors*, donde la producción musical consiste en hacer canciones formuladas para su comercialización y en consecuencia, define un modelo de pensamiento que contiene valores orientados hacia la tradición, el éxito y el lujo, que son aprobados por la mayoría. Por esa razón, de la mano con la discográfica se forman figuras públicas basándose en la mercadotecnia y el alcance que pueden llegar a tener en las masas.

En cambio lo *indie* se desarrolla al margen del centro hegemónico de lo *mainstream*, donde los artistas de *rock* y los grupos más individualistas, quieren ser a la vez compositores e intérpretes, cantando ellos mismos lo que escriben (Martel 2011, 121), a través de las *minors* o bien, sellos/subsellos discográficos independientes. De esa

forma, lo *indie* genera valores contrarios a lo *pop* pues se concentra en el cambio constante aunado a la búsqueda de la autenticidad; es a partir de ello que se crea una subcultura es decir, un estilo de vida conformado por un punto de vista donde el estilo tiene mayor relevancia frente al flujo dominante. Por ende, las composiciones musicales y visuales tienen una estructura que va en contra de las fórmulas prefabricadas del *mainstream* en la que por medio de sus características estéticas transmite una visión del mundo distinta, peculiar.

Estas diferencias entre lo *indie* y lo *mainstream* han incitado en diversos músicos la creación de nuevas propuestas sonoras y culturales que generan un sentido de pertenencia a un grupo de personas y de acuerdo con cada época transforma y nutre al género *indie*.

De tal manera, en esta investigación para comprender la conformación de la escena actual del *indie rock* en la Ciudad de México partimos de la indagación de una genealogía musical que inicia en la década de los 70's, dado que es el momento histórico donde hay una ruptura musical que va en contra del sistema establecido. Por lo cual al analizar las estructuras hegemónicas que constituyeron los cimientos de las escenas, encontramos que la idea de lo independiente nace de la idea *punk* del *Do it yourself* que plantea lo contrario al pensamiento *mainstream* en el sentido de «hacerlo tú mismo» y así tener nuevas formas de producción.

Al mismo tiempo que en el contexto geopolítico de los años 70's, en México el *rock* era un tabú para la sociedad, era sinónimo de drogadicción, decadencia y rebeldía. Esta noción del *rock* en la sociedad estaba controlada por un gobierno autoritario, mediático y represivo. Las ideas de quienes escuchaban esta música representaban una cultura provocativa y tuvo como consecuencia que el gobierno no diera pie a que existiera la apertura musical y géneros que incentivaran esta clase de actitudes y por lo tanto, no permitiría la construcción de una escena. No obstante, los grupos que se conformaron a partir de la música *rock* y *punk* en México encontró su lugar en las periferias de la ciudad.

Después, durante los años 80's en el ámbito internacional, hay una apertura a la experimentación musical, que dio pie a una ola de músicos independientes que conformaban diversas escenas y por tanto se componían de sus propias características que hacían frente a su contexto político. Igualmente en México, mientras la imposición política del *Priismo*<sup>1</sup> buscaba implementar el modelo neoliberalista, la escena *indie* fungió el papel de oposición a los ideales del Estado que pretendía reformar aspectos sociales, económicos y políticos permeando desde las industrias de consumo hasta las del entretenimiento, con el propósito de alterar o interferir en el pensamiento considerado «rebelde». Por ende, se conformaron lugares contraculturales a modo de protesta y resistencia, con el propósito de obtener un nuevo símbolo de expresión.

Esto consolidó la ideología de la heterodoxia<sup>2</sup> que se sostenía por la población impulsada por el *rock* y un nuevo sentimiento de pertenencia antisistémico: una propuesta alternativa al orden impuesto. Es así como se da paso a los eventos en diversos espacios, sellos discográficos y producciones culturales, que atraviesan lo establecido por organismos gubernamentales y de esta forma, logran reemplazarlo por la escena de *rock* independiente, que buscaba la liberación a través de los movimientos sociales.

Posteriormente, algunos movimientos sociales fueron impulsados por la escena a través de festivales colaborativos donde bandas independientes se presentaban comunitariamente por una misma causa —como el movimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional [EZLN] en los años 90's— con la misión de preservar el mensaje y a su vez, introducir a las futuras generaciones en la historia cultural. Este suceso además de presentar a nuevas bandas logró que los colectivos pudieran difundir sus ideales y construir espacios de reunión para sus miembros. Por otro lado, durante el tiempo en que México se desarrollaba a través de percibir de otras formas la música y difusión en los nacientes festivales, en el mundo lo *indie* se extendía gracias a los medios

---

<sup>1</sup> Doctrina ideológica seguida por los partidarios del Partido Revolucionario Institucional de México.

<sup>2</sup> La heterodoxia es, en términos generales, el desacuerdo o disconformidad con los principios de una doctrina o con las normas o prácticas tradicionales, aceptadas por la mayoría como adecuadas; este concepto es profundizado en el marco conceptual con el autor Jean-Marie Seca.

masivos como MTV y la radio pública, logrando una etiqueta comercial con la cual identificar al género *indie: rock* alternativo y con ello una ola de bandas alcanzando así su mayor punto de popularidad.

De tal modo en México, creemos que de la mano con la etiqueta alternativa los lugares que surgieron a partir de la década de los 60's hasta los 80's transitaron territorialmente de la periferia hacia el centro, y fue en la década de los 90's que comenzaron a formarse nuevos espacios que parten de una subcultura y en el nuevo siglo se desplazan a un mercado cultural globalizado; esto estableció un circuito que se forjó principalmente en las colonias Roma, Condesa y Coyoacán y ahora es, con la llegada de las nuevas herramientas digitales, que el mercado cultural creció provocando que la escena se transformara, donde suponemos pasó de ser subcultura a un mercado cultural interno; eje en el cual esta tesis se enfoca.

Por ello se indagarán las prácticas culturales de esta escena partiendo de que el individuo se construye colectivamente, ya que al compartir un mismo campo se desarrolla un capital cultural similar que si bien puede partir de una estructura institucional como la familia, la escuela o los amigos, también puede conformarse a partir de gustos en común y en consecuencia comportamientos e idearios análogos.

Otro punto es que a lo largo de los años la escena *indie* se ha ido modificando, dejando de ser un elemento representativo de una generación subcultural, para convertirse en un modelo económico enfocado en ser una moda accesible gracias al mercado cultural. Aunque la escena se modifica según la generación y los movimientos sociales implicados en la temporalidad, esta misma se ve influenciada por la apropiación externa de culturas, ideologías o tendencias.

Este fenómeno se encuentra presente tanto en el modelo de producción de las bandas y músicos *indie*, como en los espacios culturales donde se presentan aunque la manera de expandirse se ha alterado. Si bien los *venues*<sup>3</sup> continúan siendo los lugares de

---

<sup>3</sup> La palabra inglesa *venue* define a un espacio, lugar o sitio de encuentro que sirve para realizar un evento de cualquier tipo; puede ser un lugar formal o informal —desde un restaurante, foro, una finca o un espacio abandonado— que se adapta según las necesidades del evento.

manifestación que tienen los músicos en la actualidad, la aparición de las redes sociodigitales para difundir sus productos estéticos-culturales apelan más al consumo, son una especie de «no lugar»<sup>4</sup> centrado en una nueva forma de comunidad.

Es así como el análisis de esta investigación se guiará por la **pregunta general**: ¿Cómo es la apropiación de la escena *indie* según la oferta cultural de la zona demográfica en la que se encuentra su territorio?

Lo que despliega un conjunto de **preguntas específicas** que encaminan los ejes temáticos del marco conceptual, partiendo de: 1. ¿Cuál es el proceso en el que se construye la identidad de la escena musical *indie* desde mediados de los años 70's hasta la actualidad en la Ciudad de México?, 2. ¿Cómo se representa la escena *indie* por medio de las actuaciones de los músicos de acuerdo con el escenario donde se presentan?, 3. ¿Cómo se construyen los valores que modelan al imaginario social y aportan a la creación estética y cultural que genera un discurso dentro de la escena *indie*?, 4. ¿Cuáles son las características que tienen los individuos de una subcultura que forma una escena y salta a un mercado cultural globalizado? y 5. ¿Cuáles son los vínculos que se generan en la escena *indie* a partir de gustos en común que permiten la formación de una identidad colectiva?

Por tanto, los **objetivos centrales** en esta composición son: 1. Identificar las condiciones socioculturales en las que se desarrollaron los grupos musicales desde el último tercio del siglo XX para encontrar las condiciones en las que se encuentran los grupos contemporáneos. 2. Describir cómo es la presentación de los músicos de la escena *indie* y su interacción durante la puesta en escena que tiene relación con el espacio cultural donde se desarrolla su performática. 3. Explicar cómo funciona la escena independiente según su concepción del mundo del cual surgen valores específicos que provocan una identidad colectiva que se transmite por medio de la estética, 4. Comprender cómo los

---

<sup>4</sup> Término acuñado por el antropólogo Marc Augé para describir los espacios de circulación, de consumo y de comunicación anónima propios de la «sobremodernidad». El «no lugar» funciona para describir una serie de espacios por donde nos movemos casi imperativamente pero que no son pensados para permanecer en ellos y mucho menos para residir o socializar. Es decir, las gentes se detienen en ellos sólo en el tiempo mínimo imprescindible para consumir algo y después trasladarse a otro sitio (Alcoberro 2022).

individuos de la escena *indie* a partir de un territorio crean una comunidad que es capaz de moverse hacia los nuevos espacios digitales, y 5. Explicar por medio de una observación participante cómo son las prácticas culturales de la escena independiente según las diferentes zonas demográficas donde se concentran.

Por lo que la **hipótesis general** con respecto a lo antes expuesto es que, si la escena *indie* se produce culturalmente al margen del centro hegemónico, entonces se manifiesta en prácticas culturales como la creación de espacios, objetos estéticos y discursos políticos y origina la conformación de identidades colectivas que circulan en un juego entre la subcultura y el mercado cultural.

En consecuencia, pretendemos sustentar la investigación de la escena *indie* actual por medio de una observación participante, a modo de ser una pauta para comparar y comprender el proceso en el que los músicos de la escena *indie* de la Ciudad de México han desarrollado y transformando tanto su entorno como su sonido, modificando a la subcultura y su mercado cultural actual, dado que contemplamos que existen diversos elementos que la componen. La escena *indie* se crea y se transforma según las generaciones donde se desarrolla pero mantiene ciertos rasgos de la época. Por eso, se debe conocer cuáles son las piezas que forman a lo *indie* de nuestro contexto social, para investigar y descubrir cuál es la identidad actual que atañe a los miembros pertenecientes de la escena independiente.

Por lo cual, el propósito inicial es que tanto el público como nosotros, aprendamos y nos involvamos en el tema ya que encontramos pertinente investigar cómo la industria musical predominante ha centralizado los valores de lo denominado *mainstream* —el tradicionalismo— y en efecto, la sociedad ha manifestado alternativas que producen nuevas cualidades culturales —la autenticidad— y un sentido de pertenencia frente a la adversidad, transfigurando la música *indie* en un acto estético-político colectivo.

## Estado de la cuestión

En el siguiente apartado se busca construir una revisión textual que incluye diversas perspectivas de lo que conforma y significa la escena independiente, con el fin de orientar y reforzar la estructura de esta tesis. La lógica de este trabajo se centra en la recopilación de conceptos y definiciones que buscan aportar a la comprensión general del significado *indie*. En consecuencia, estas nociones se relacionan entre sí para después unirse en una deducción de lo que se entiende por escena *indie*. En un principio, es necesario definir los términos: escena e *indie*, así como su significado desde diferentes ramas.

La palabra *indie* es una abreviatura de independiente —en inglés *independent*—, es decir, que nace y se desarrolla fuera del ámbito de las grandes compañías de la industria musical, además, se puede definir como una corriente musical que abarca diferentes géneros y estilos. Pero más allá de ser sólo música, para muchos es una forma de vida. Algunos críticos musicales consideran este género como música alternativa. Esta etiqueta pretendía englobar varios estilos musicales que no buscaban en apariencia seguir las tendencias de la música *pop* de la época. De acuerdo con el maestro Juan Ramón Agúndez: “las características más reveladoras de este tipo de música eran su carácter eclético y su incorporación de diversos sonidos de distintos géneros musicales que en algún momento resultaron provocadores tales como: *punk*, *hip-hop*, *blues*, *folk*, *art rock* y otras más” (Agúndez 2022).

Es importante mencionar que «músico independiente» y «música *indie*» son términos con diferentes significados. Para Cornejo la música independiente se entiende como “toda música producida al margen de las *majors*<sup>5</sup> o grandes compañías disqueras” (Cornejo 2008, 16), en otras palabras, es una modo de producción que surge en las periferias y no cuenta con el apoyo de las grandes compañías de la industria musical. También se puede definir como una producción contracultural de origen *underground*,

---

<sup>5</sup> Con la palabra *major* nos referimos a las 3 compañías discográficas que lideran el mercado musical y también a los grupos o artistas que pertenecen a ellas. Esta palabra fue fundada entre 1910 y 1920, proviene de la imitación de las *majors* de la industria cinematográfica.



donde los músicos que surgen en este término pueden producir, distribuir o promocionar un producto saltándose las reglas básicas establecidas por una sociedad capitalista (Gallego 2009).

El apogeo de esta manera de producción comienza en los años setenta, con el nacimiento del género musical *punk*, esta posición política era más que un sonido o una actitud, pues delimita una manera específica de hacer música, con pocos recursos y manteniéndose al margen de las grandes disqueras, lo que generó una gran audiencia. Es de este género que nace el lema *Do it yourself* —hazlo tú mismo— y este lema se volvió una ideología para los diferentes géneros musicales.

Ahora bien, la música *indie* nace a mediados de los años ochenta, se fue nutriendo de esa filosofía de los músicos independientes, sobre todo del *Do it yourself*, es aquí donde aparecen nuevos sonidos que contradicen o rechazan todos esos valores impuestos por aquella música denominada *mainstream*, es decir que la música *indie* es aquella que “se entendía como un tipo de música flexible, cosmopolita, procedente de la hibridación de diferentes géneros musicales provenientes principalmente por el *rock*, el *punk*, *pop* y música electrónica” (Cornejo 2008, 19).

Por otro lado, para Bourdieu: “los músicos *indie* forman parte de un espacio propio de creación musical, un espacio donde las relaciones de cooperación conviven con el conflicto interno” (Bourdieu 1990). Son al mismo tiempo, un género musical, una escena creativa, también son un espacio industrial y productivo. Es la formación de la escena independiente, aquí se crean valores que son rechazados por una sociedad conservadora, la escena produce una nueva interacción social del cual se van a desprender la formación de nuevos símbolos y la conformación de estilos y vidas diferentes.

Para Blanquéz y Freire lo *indie* es un estado mental, es más que un sonido particular o una actitud concreta, ser *indie* se vuelve en una identidad, en un comportamiento que más adelante se volverá significativo para un cierto grupo de personas, la validez de una propuesta se mide exclusivamente en función de sus valores estéticos, de su

significado puntual en un momento concreto, en un contexto histórico y cultural bien delimitado (Blanqu ez & Freire 2004, 12-13).

Para Fernando Cornejo, en su tesis de maestría titulado *Ensamblajes s nicos, flexibles y mutantes* menciona que: "Se identifica entonces tres grandes ingredientes de la condición de ser *indie*: la actitud de honestidad en lo que se hace, el sonido propositivo y el constreñimiento económico. Sin embargo, es conveniente agregar que la existencia de la escena acerca a los individuos a participar de manera diferenciada en los distintos espacios y tiempos, lo que crea un sentimiento de pertenencia y reconocimiento al compartirse gustos y aficiones" (Cornejo 2008, 64).

Existe una proliferación de lo *indie* gracias a las nuevas tecnologías, que han servido como herramientas en la creación y difusión de los distintos géneros; por una parte, ha permitido que diferentes bandas promuevan sus productos musicales, y por otra parte, existen nuevos medios de composición musical permitiendo un incremento en las posibilidades de creación y bajos costos en la producción.

Después de este breve recorrido, damos cuenta de que lo *indie* ha sido investigado a partir de diversas perspectivas, y aunque estos autores tienen algunos puntos de conexión, cada uno ha llegado a diferentes conclusiones. Sin embargo, nosotros en esta investigación retomamos estas referencias con el fin de desarrollar nuestro tema de interés y así descubrir un nuevo trayecto sobre la escena *indie* de acuerdo con nuestro contexto: la Ciudad de México, lo cual nos envuelve de un modo distinto a lo que otros han vivido.

# Capítulo I.

## Marco sociohistórico

---

---

---

*Cuando hay un circuito, hay una escena musical. Cuando hay una escena musical, hay una comunidad. Y cuando hay una comunidad, aquello se convierte en algo interesante.*  
(Michael Azerrad)

Ante los cambios sociales, estéticos, políticos y económicos la historia del *indie rock* tanto en el contexto internacional como en México, se escenifica cronológicamente en las tendencias dominantes en las que se desenvuelve.

Aunque este capítulo no pretende ser puntualmente diacrónico porque más allá de fijar años, son épocas donde existe una coyuntura entre acontecimientos de la música y los espacios culturales que conformaron la identidad de la escena *indie*, atendemos a las creaciones que valieron la opinión de los medios de comunicación y definieron a cada década. En conjunto, las características reunidas en cada momento ayudaron a la concepción final de lo *indie*, así como a su espíritu.

Por esa razón, esta historia parte del marco geopolítico que a modo de genealogía musical pretende ayudar a contrastar los hechos que marcaron al *rock* en México y su independencia.

### **1.1.1 La consigna D-I-Y**

El origen de la música *indie* se remonta a los países de Inglaterra y Estados Unidos, bajo una perspectiva de oposición a la forma de hacer música *mainstream*, es decir al margen de las grandes disqueras o *majors*. Es a partir de un mundo alternativo que los músicos encontraron una manera de crear y visibilizar a quienes no se sentían identificados con lo convencional; el lujo de las figuras del *rock* clásico, como los Rolling Stones o el *glam metal* como Mötley Crüe.

Así surge el *indie rock*. En busca de “los sentidos de independencia y lo alternativo, el intimismo y el distanciamiento de los asuntos colectivos, de lo inclasificable; el compromiso estético, a fin de dar cuenta de un *ethos* que sería característico de los músicos y públicos *indie*” (Boix 2017, 3). Por ello, existen elementos que construyen la historia del género; según diversos autores este fenómeno empieza con bandas experimentales que trataban de encontrar nuevos sonidos que ayudaran a musicalizar líricas profundas. Tal es el caso de Lou Reed y John Cale en 1967 con la conformación

musical The Velvet Underground & Nico, siendo dirigidos por Andy Warhol en la era de la psicodelia, para después Lou Reed tomar el mando y continuar la creación en solitario.

También lo *indie* se remonta a bandas como MC5 y The Stooges, propias del *garage rock* de finales de los sesenta, cuando “la mayoría de quienes lo tocaban vivían aún con sus padres y sólo podían ensayar en el garaje de su casa” (Dorling Kindersley 2014, 356), siendo la base ideológica y musical del *punk* y después, del *postpunk*; épocas donde múltiples trabajos ubican el origen práctico del concepto *indie*.

De tal manera, tempranamente en Inglaterra “la escena *indie* surgió en la idea de apoderarse de los medios de producción vinculándose a las condiciones económicas e institucionales de producción y circulación de las obras musicales” (Boix 2017, 7), es decir, realizar productos propios con ayuda de sellos discográficos independientes que fueran una red alterna tanto de fabricación como de distribución.

Mientras tanto en Estados Unidos “se utilizó el concepto de *alternativo*, aplicado a las distintas escenas locales ancladas en ciudades” (Boix 2017, 7), escenas que se presentaban en clubes nocturnos con el mismo fin de crecer y profesionalizarse sin relacionarse con las *majors*. De ello, surge la idea de lo *indie* y se manifiesta en la cúspide *punk*; esta idea se desarrolla paralelamente en Estados Unidos e Inglaterra, aunque en ambos territorios hay características particulares.

Durante la década de los 70's en Norteamérica, comenzó una revolución musical que reflejaba el ahogamiento de la sociedad, pues “se vivían los remanentes de la crisis petrolera de unos años antes, generando desempleo y una economía estática a raíz del recorte presupuestal”, mientras que en la radio la música transmitida era de artistas como Elton John, Barbara Streisand, Olivia Newton-John y The Jackson 5 “mostrando el lado plástico de la industria musical; un mundo dominado por estrellas de *pop* prefabricadas que se apegaban a la música disco y las imágenes glamurosas” (Guerrero y Reyes 2018, 14-15), lo cual para una parte de la sociedad no representaba lo que vivían día a día.

En contraste a los medios de comunicación, la realidad estaba en los clubes nocturnos de 1974 en Nueva York—como el CBGB y Max’s Kansas City—, donde surge el grupo The Ramones quienes fueron reconocidos por aportar un sentimiento de libertad a la sociedad neoyorkina, y aunque artistas del mismo año como Patti Smith brindaron en sus canciones un aspecto intelectual y poético en la escena, las actuaciones de Johnny, Joey, Dee Dee y Tommy consistían en otorgar la intensidad y simpleza que caracterizaron al sonido *punk*. Canciones breves y veloces, letras sobre temas crudos y el ocio, así como una imagen desfachatada: *jeans* rotos, chamarras tipo *biker* y tenis *Converse*; a su vez se originaron bandas como Television, Suicide y Talking Heads.

Este modelo de hacer música perduró. Si bien estos músicos estaban sujetos a las condiciones que los pequeños sellos imponían, la libertad creativa era mayor a la que permitían las *majors*. Así, el lanzamiento del disco homónimo<sup>6</sup> de los Ramones y el disco *Horses* de Patti Smith, marcaron un precedente en la manera independiente de grabar álbumes (Guerrero y Reyes 2018, 16). Además, estos clubes dieron una primera oportunidad a que mujeres se presentaran con sus bandas.

Si bien Patti Smith abrió el camino en la escena del *punk* para las mujeres, agrupaciones como Blondie liderada por Debbie Harry —ex mesera del Playboy Club de Nueva York— retomó a artistas mujeres para crear una estética inspirada en los sesenta pero atravesada por el *trash rock* similar a la de los New York Dolls; logrando así “caer en el mismo campo *punk* liberal de Nueva York junto a The Ramones, Television, Patti Smith y Richard Hell” (Thompson 2000, 207) pues en 1975, en un festival organizado por el CBGB, Blondie tocó las fibras sensibles del público adolescente.

En el mismo año, The Runaways sería la primera banda conformada únicamente por mujeres adolescentes —las integrantes tenían entre 15 y 17 años de edad— siendo consideradas como la versión femenina de los Ramones. Cherie Currie, Joan Jett<sup>7</sup>, Sandy

---

<sup>6</sup> En este disco aparece la canción «Now I wanna sniff some glue», la cual hace referencia al *fanzine* británico de *punk* creada por Mark Perry de nombre *Sniffing Glue*, aportando guiños irónicos de la escena *punk* en Londres, Inglaterra.

<sup>7</sup> Joan Jett creó su estilo inspirándose en la artista Suzi Quatro, la primera mujer en tener un reconocimiento importante en el *hard rock* de 1970, de lo cual Jett dijo que: “Ella me hizo entender que

West, Lita Ford y Jackie Fox lanzaron su primer álbum homónimo y gracias al reconocimiento de su sencillo «Cherry Boom», “para el verano de 1976 la banda hizo su debut en Nueva York apoyando a Television y Talking Heads en el CBGB” (Thompson 2000, 603). Aunque, las Runaways en su segundo disco *Queens of Noise*, estuvieron más cerca del espíritu *heavy metal* que del *punk*, irrumpieron con fuerza en el mundo del *rock* hecho para hombres.

Por otro lado, la situación en Inglaterra era similar. Las condiciones sociales eran idóneas para que los jóvenes buscaran lugares de ocio y de expresión, a causa de que “el país se encontraba en una crisis gubernamental que preveía la llegada al poder de la derecha, junto a una ola de violencia generada por el Ejército Republicano Irlandés; aunado a esto, Londres atravesaba una sequía a raíz del verano más caliente” (Thompson 2000, 17), creando un ambiente caótico listo para que los londinenses aspiraran a encontrar un nuevo rumbo estético y político.

Mientras tanto, en la calle King’s Road el músico Malcolm McLaren y la diseñadora Vivienne Westwood inauguraron *Let It Rock*, una tienda de ropa para *teddy boys*, a la cual asistían bandas emblemas del *glam rock* como los New York Dolls, a quienes después McLaren decidió producir. Al poco tiempo, McLaren por un estímulo que le proporcionó la banda *glam*, el nombre de la tienda de Soho cambió a *Sex*, destapando una era “*anti-fashion* frente al *hippismo* descafeinado que todavía pervivía en la moda, abogando por un estilismo de corte radical que reivindicaba a la cultura *punk* como banda transgresora” (Gámez 2014). Así, *Sex* además de ser un establecimiento en boga, funcionó como un escenario de provocaciones.

En 1975 un joven de cabellos verdes de nombre Johnny Lydon llegó exhibiendo una camiseta con el logotipo de Pink Floyd sobre la que él mismo pintó la palabra «odio» (Seven Ages of Rock 2007), brindando una idea potencial para McLaren: la creación de la banda musical de *punk* Sex Pistols, conformada por Steve Jones, Paul Cook y Glen Matlock —quienes eran trabajadores de *Sex*— y liderada por Johnny ahora Rotten. Con

---

las chicas podíamos hacerlo, que había chicas exitosas en Inglaterra, ella tenía discos exitosos, ¿por qué no podíamos nosotras hacer lo mismo? Fue muy inspiradora” (Durán 2022).

ello, surge una consigna: *Do It Yourself*<sup>8</sup> —DIY o Hazlo tú mismo—. Esta actitud produjo un movimiento “regenerador y estimulante que hizo ruido transformado en explosión: los Sex Pistols se convertirían en el ícono estético y musical” (Gámez 2014) que cargaba con armas en forma de *fanzines*<sup>9</sup> y canciones. La dureza, la simplicidad y lo crudo del sonido llevarían a la sociedad a identificarse.

Al contrario de Estados Unidos donde el *punk* tenía tintes juguetones, en Inglaterra su postura ideológica era más agresiva; se cantaba para la clase trabajadora con un lenguaje de la calle, por lo cual “la ebullición del *punk* en las calles londinenses era ignorada por los medios de comunicación y la industria, pero algunos locales de *rock* comercial abrieron sus puertas exclusivamente para bandas de *punk*” (Julià 1997, 63). Por ejemplo, en 1976 una covacha ubicada en Neel Street llamada The Roxy Club, abrió las puertas a la explosión *punk* que se mantuvo junto a diversos grupos que colaboraron en la esencia musical y al estilo.

Entonces surgieron bandas como The Damned quienes tenían una «moda» inspirada en el cine de terror, los Buzzcocks que aportaron la vulnerabilidad emocional y The Clash que en sus composiciones incorporaron influencias del *reggae* y el *R&B* además, “cristalizaron el *ethos punk* a través de un discurso político de la clara conciencia en la lucha de clases [...] exploraron influencias musicales del *rockabilly* en «London Calling» o contra hegemónicas en «Sandinista»” (Porrás 2021, 40). Cabe señalar que estos grupos más allá de crear sonidos nuevos retomaron musicalmente lo que antes bandas como Black Sabbath o los Beach Boys hicieron, dándole un giro en su postura política y al sonido, pues este pretendía ser imperfecto y tener menor duración.

De igual manera en la escena *punk* de Londres, se manifestaron grupos de mujeres en los diversos clubes nocturnos. Susan Janet Ballion —conocida como Siouxsie Sioux—, inspirada en el estilo de los Sex Pistols y después de asistir con Steven Severin —futuro

---

<sup>8</sup> El término *Do It Yourself* se refiere al acto de crear cosas por sus propios medios, donde la ética radica en “hacer tu propia cultura y dejar de consumir lo que está hecho para ti” (Triggs 2006, 69).

<sup>9</sup> Una *fanzine* en términos generales es una publicación temática realizada por y para aficionados. Sin embargo, para el escritor y académico Stephen Duncombe es “una pequeña publicación llena de desvaríos de alta rareza con una explosión de diseño y lenguaje caótico, donde los productores privilegian la ética del DIY” (Triggs 2006, 69).



bajista— a un concierto de Roxy Music, formaron la banda Siouxsie and the Banshees, que posteriormente sería pionera en la época *postpunk* y la escena gótica (Fisher 2020, 80), donde fueron una gran influencia musical de aquel momento.

También el *punk rock* logró inspirar a los jóvenes a través del DIY. Es el caso de Marion Elliott una adolescente que realizó un sencillo en *cassette* para venderlo afuera de los supermercados, y después de ver a los Sex Pistols en un concierto decidió formar su propia banda, X-Ray Spex (Thompson 2000, 730); con ello y por un anuncio publicado en la revista *NME*<sup>10</sup>, sobre los músicos *punk* de 1977, Marion se hizo llamar Poly Styrene y junto a Jack Airport, Paul Dean, Chris Chrysler y Lora Logic, fueron reconocidos por la interpretación de su canción «Oh Bondage! Up Yours!» en el Roxy Club.

Al mismo tiempo, The Slits conformada por Ari Upp, Palmolive y Kate Korus se presentaron junto a The Clash en el Harlesden Colosseum, donde fueron recibidas con una lluvia de botellas ya que “la guitarrista tocó desafinado y la cantante la reemplazó diciendo que «nunca habían dicho ser músicos»” (Thompson 2000, 628). Sin embargo, escenificaban lo que el *punk* de McLaren buscaba: caos y rebeldía, por lo que se unieron a su lista de gestión.

No obstante en 1976 después de la gira fallida de los Sex Pistols en Norteamérica —de diecinueve actuaciones planeadas sólo realizaron tres—, un avión con municiones rodearía el campo de una ciudad postindustrial, para lanzar una granada desde lo más alto y detonarla en su punto máximo; Ian Curtis en Salford, Manchester<sup>11</sup> formaría una

---

<sup>10</sup> *New Musical Express* —*NME*— es un semanario musical británico que se hizo particularmente popular durante el *punk*; en ella escribía un joven fanático al género llamado Morrissey, quien después con la emergente banda *indie*, The Smiths, sería el favorito en la revista *Melody Maker* —*MM*—, la rival de *NME*. En *MM* escribían periodistas reconocidos como Simon Reynolds, y aunque al inicio era una competencia entre sí, en los 2000 se fusionaron gracias a la compañía IPC Media por lo que hoy conviven ambas revistas.

<sup>11</sup> Vale decir que, durante el siglo XIX, esta ciudad fue “uno de los baluartes del radicalismo obrero, desde los movimientos ludistas y su destrucción sistemática de las maquinarias hasta el cartismo” (Reynolds 2014, 164). También, Manchester incentivó a la concepción de distintas obras, por ejemplo el libro *La situación de la clase obrera en Inglaterra* de Friedrich Engels, coautor del *Manifiesto Comunista*. Por lo que Manchester sería una ciudad matriz.

banda precursora en el sonido experimental y los recursos líricos y vocales que guiarían los caminos musicales que se avecinaban: Joy Division<sup>12</sup>.

La ciudad que vio nacer a esta banda, a comparación de Londres, albergó un sonido específico dado que fue cuna de la desolación y poca riqueza que se había evaporado, lo que provocó el derrumbe de sus barrios para su reconstrucción, obligando a sus habitantes a reubicarse (Reynolds 2014, 160). De ahí que esta ciudad fuera fuente de creación y sentimiento para su sociedad capaz de relacionarse fácilmente con la clase obrera, puesto que demostraban la capacidad intelectual que podían tener aún con las circunstancias sociales en las que vivían.

Es durante el transcurso del *punk* que Ian Curtis, Peter Hook, Bernard Sumner y Stephen Morris crearon el disco *Warsaw*, donde su propuesta sonora parecía tener una mezcla metálica inspirada en la canción «Paranoid» de Black Sabbath porque sonaba a un ambiente atormentado y pesado. Curtis tanto en sus letras como en su voz detonaba una y otra vez imágenes de “frío, presión, oscuridad, crisis, fracaso, colapso y pérdida de control” (Reynolds 2014, 165). Con el tiempo, fueron cada vez más originales ya que las canciones se volvieron lentas y se deshicieron del ritmo veloz y distorsionado del *punk*.

Joy Division de la mano con la compañía discográfica independiente, Factory Records y su fundador Tony Wilson<sup>13</sup>, consolidaron una sonoridad peculiar; a partir de las bases de *punk* y sumado a la influencia de David Bowie, Iggy Pop y The Velvet Underground comienza la estela *postpunk*. Esta banda combinó sonidos de fondo con ruido, movimiento, actividad y minimalismo, pues “en los *shows* en vivo se evidenciaba el trabajo del productor: una base instrumental con golpes y ritmos secos, junto a sonidos

---

<sup>12</sup> El nombre fue rescatado de la novela *House of Dolls*, escrita desde el punto de vista de una chica de catorce años que es enviada a *Camp Labor Via Joy* «la división del placer», en que las mujeres judías eran enviadas en calidad de esclavas sexuales para satisfacer a las tropas alemanas. Stephen Morris asegura que más bien se identificaban con las víctimas, no con los victimarios. Tenía que ver con los oprimidos. (Reynolds 2014, 166).

<sup>13</sup> También publicó discos de otras bandas locales como Happy Mondays o Durruti Column; su éxito llevó a los gerentes de Factory a financiar y construir un club en Withworth Street llamado The Hacienda, lugar que en las siguientes décadas vería nacer a The Smiths, Stones Roses y a Oasis.

acechantes e impredecibles, que sumada a la desgarrante y poética voz de Curtis los convirtieron en objeto de la nueva sonoridad” (Andrade 2018, 19). Frente a esto, al otro extremo se encontraba Mark E. Smith, vocalista de The Fall, banda conformada en Manchester, misma ciudad que vio nacer a Joy Division<sup>14</sup>.

The Fall añadió un estilo crudo y burlesco denotado en la voz de Mark: “voz cansina y monótona, medio cantada y medio hablada”, insolente que indicó el camino subterráneo al consumo de *speed* y la bohemia distintiva; poesía que simbolizó lo extraño, lo sobrenatural y la suciedad (Reynolds 2014, 159-160). Esta banda continuó por un largo periodo, pero para Joy Division el talento se derrumbaría por un estallido el 18 de mayo de 1980.

Su poeta estrella tras una serie de conflictos decidió cometer suicidio; uniéndose “al panteón de aquellos que vivieron demasiado intensamente y sintieron demasiado profundamente como para poder existir por mucho tiempo en este mundo de medias tintas y conformismos” (Reynolds 2014, 176); pero de tal modo confirmaron la autenticidad de las letras y la música de Joy Division. Lo relevante es que tanto Ian como Mark tenían clara su intención estética y sonora, por esa razón dejaron un precedente para la formación de escenas del *postpunk* y después referentes para las bandas *indie* conformadas en Manchester.

Análogamente, para 1977 el alcance del *punk* terminó por derrumbarse debido a la separación ideológica entre quienes procedían de la clase obrera y los de clase media, en realidad “la polarización del *punk* era entre los bohemios *arty* y los tipos duros de la clase trabajadora y educación callejera” (Reynolds 2014, 38). Además, con el primer y único disco de los Sex Pistols, *Never Mind the Bollocks*, el género se transformó en lo que la esencia *punk* había «jurado» destruir: “una mercancía prosaica y convencional” (Reynolds 2014, 38). El *punk* se volvió consumible y excesivo tornándose en algo

---

<sup>14</sup> De hecho, Ian y Mark tenían muchas cosas en común: compartían orígenes socioeconómicos parecidos —una mezcla de clase trabajadora acomodada y pequeña burguesía—, educaciones y empleos similares. No obstante pese a incluso haber coincidido sus respectivas bandas terminaron siendo rivales.

incendiario y a su vez paródico, de lo cual Rotten se desprendió después del suicidio de su segundo bajista, John Ritchie mejor conocido como Sid Vicious.

### 1.1.2 Del legado *punk* al sentido de autonomía

John Lydon —antes Johnny Rotten— a pesar de haber declarado odiar el arte y a los intelectuales, renunció a los Sex Pistols para empezar una revolución en contra de su pasado y fundó la banda Public Image Ltd<sup>15</sup> donde “rompió el *cliché punk* al mostrarse como un tipo culto contra el estereotipo de que los jóvenes de clase obrera no podían serlo; materializó el *Do It Yourself* con independencia creativa respecto a las disqueras y fusionó géneros aparentemente distantes del *rock* como la música disco y el *reggae*” (Porras 2013, 9) y a través de su primer lanzamiento «Public Image», Lydon se manifestó en contra de la imagen que McLaren creó de él y del *punk*.

Asimismo abundaron diversos sellos discográficos de índole independiente, como Rough Trade, Swell Maps, Cherry Red, Chiswick, Stiff, Fast Product y Creation Records, pues “aunque no era un fenómeno nuevo, la idea de editar la propia música de modo independiente se sentía, en ese momento histórico en particular, fantásticamente novedosa y revolucionaria” (Reynolds 2014, 50) y así, estos sellos tomaron el rol de potenciar el deseo de muchos artistas: la libertad creativa al momento de producir música y videoclips.

En resumen, durante esta época hubo una división entre los «*punks* verdaderos» y los vanguardistas<sup>16</sup>, quienes oficialmente inauguraron la etapa *postpunk* (Reynolds 2010, 31), donde si bien su predecesor iba en contra del *rock* progresivo y el «amor y paz» de los *hippies*, el *postpunk* rompía con la idea del *punk* para volverlo políticamente

---

<sup>15</sup> El nombre estaba lleno de significado. Lydon retomó la novela *The Public Image* de Muriel Spark, que cuenta la historia de una actriz insoportablemente ególatra, mientras que la palabra *Limited* —limitada— hacía referencia a la necesidad de mantener a su personaje público a raya, “no estar tan ‘expuesto’ como estaba con los Sex Pistols”. Supuestamente es un gesto simbólico que escenificaba la muerte de su alter ego Johnny Rotten (Reynolds 2014, 43).

<sup>16</sup> El término hace referencia al movimiento artístico postmodernista y a la manera de hacer arte. Los músicos surgidos en la era *postpunk* se basan en la ruptura de la tradición usando las técnicas del arte como el *mix*, el *kitsch* y el pastiche; técnicas que se traspasaron al *collage* y al *cut-up* que consistían en “cortar textos o sonidos y recombinarlos para interrumpir la linealidad del pensamiento” (Reynolds 2014, 137) de las creaciones musicales y audiovisuales.

personal, marcando la importancia e individualidad del «yo» que mantenía un *ethos* de cambio y de experimentación constante.

Por ello este periodo fue, según Simon Reynolds, una oportunidad de “concretar la revolución musical inconclusa del *punk*, explorando nuevas posibilidades de incorporar variantes musicales como la electrónica, el *noise*, el *jazz* y la música contemporánea, junto a técnicas de producción del *reggae*, el *dub* y la música disco” (2010, 32); aunado a la estética excéntrica de la escena *glam rock* que artistas como David Bowie<sup>17</sup> y Roxy Music utilizaban. O sea, hubo una combinación entre el estilo glamuroso y la actitud *Do It Yourself*.

Cabe destacar que las bandas del Reino Unido derivadas del *postpunk* provenían de las escuelas de arte, donde por un largo tiempo funcionaron como una “especie de bohemia subsidiada por el Estado, para los jóvenes obreros demasiado rebeldes” (Reynolds 2010, 32), caracterizándola por tener una pretensión intelectual; esto arrastró a que varias bandas del *punk* se adaptaran a la nueva etapa musical y transformaran su sonido.

En cuanto a la sociedad, entre 1978 y 1984, se tenía una sensación de tensión y temor. La extrema derecha había resurgido en los partidos neofascistas de la Guerra Fría, lo que provocaba una violencia callejera (Reynolds 2010, 41) pero al mismo tiempo era conmovedor que la música funcionara como un disidente dado que no tenía una sincronía cultural con lo que se vivía, es decir, se fugaba hacia otros lares.

Igualmente durante el siglo XX los representantes políticos de Estados Unidos e Inglaterra, Ronald Reagan y Margaret Thatcher, “impulsaron políticas económicas monetaristas que resultaron en desempleo masivo y en una profundización de las fracturas sociales, que duró 12 años en Estados Unidos y 16 en Inglaterra. En respuesta, el *postpunk* construyó la idea de lo alternativo” (Reynolds 2010, 42) basado en crear una infraestructura sustentada en sus propios medios de producción y difusión, ya que

---

<sup>17</sup> Si el *glam rock* fue un género melódico de corte experimental en la estética y escapista en lo político que expresaba una superficie corporal basada en el atuendo de los músicos, entonces los estetas *postpunk* tomarían de inspiración a Bowie estética y musicalmente de su obra trilogía *Low*, *Heroes* y *Lodger* (Porras 2021, 38).

en la radio seguían transmitiendo música de artistas *mainstream*: ABBA, The Police, Rod Stewart, Michael Jackson, Madonna, entre otros.

En Estados Unidos el *postpunk* también se manifestó y a diferencia de los músicos ingleses como Ian Curtis y John Lydon, David Byrne de los Talking Heads, “trabajó una estética más impersonal y *antirockera*: traje sastre, movimientos espasmódicos en el escenario, sustracción de los solos de guitarra y letras basadas en temáticas suburbanas” y junto a Brian Eno<sup>18</sup> la banda aportó al movimiento diversas obras con sonidos *funk*, africanos y latinos (Porrás 2021, 40). De la misma manera sucedió en San Francisco, California con el grupo Tuxedomoon que propició tanto el arte performático así como una variedad sonora basada en “un río dionisiaco de música y luces, caos y eros” (Porrás 2013, 9), con el único objetivo de no sonar como nadie más.

Por ello hubo una mezcla de técnicas al tocar, por ejemplo, en este periodo las guitarras se caracterizaron por sonar rítmicamente escuálidas evitando los solos y definiendo un registro punzante; el ritmo era compacto y no pretendía llenar cada rincón del espacio sonoro, lo cual permitió que “los bajos salieran del fondo y tomaran protagonismo al igual que los sintetizadores”, se podría decir que se producía por capas (Reynolds 2010, 33); de ahí que no fuera sólo un sonido sino un periodo de ruptura general. Asimismo, durante esta separación surgieron dos escenas: la *new wave* y el *goth rock*.

Para la *new wave* el sentido de independencia se fugaba hacia la idea del futurismo, donde musicalmente se concedía mayor importancia a los ruidos que emulaban máquinas e imperó la idea del progreso a través del uso de sonidos claros, voces melódicas y sintetizadores, aunada a una postura política crítica; bandas como Cabaret Voltaire y Kraftwerk, mezclarían voces y ruidos con el fin de dar la sensación de otra dimensión en el tiempo.

Después, entre 1980 y 1983, los músicos llevarían el *new wave* hacia “los terrenos del *pop* al combinar música melódica experimental con una imagen atractiva en sus

---

<sup>18</sup> Así como David Bowie y Roxy Music fueron influencias importantes para el *ethos postpunk*, Brian Eno fue un productor reconocido gracias a que documentó la escena de Nueva York y trabajó con Devo, Talking Heads y U2; inclusive se decía que “algunas bandas fueron a escuelas de arte pero otros fueron a Brian Eno” (Reynolds 2014, 25).

cantantes” (Porras 2021, 43), estos se denominarían como *synth pop*<sup>19</sup> y los grupos aportaron atmósferas trágicas, elegantes, siniestras e innovaron con la música *techno* de Detroit, pues fusionaban el *funk* y el *free jazz* (Porras 2013, 11) como hicieron The Human League, Ultravox, Gang of Four, The Raincoats y Soft Cell<sup>20</sup>. También dentro del *new wave*, el grupo New Order —póstuma a la muerte de Ian Curtis—, fueron influenciados por el *dance*; en su composición «Blue Monday» “se distingue un sintetizador analógico, soportado por un bajo y batería potentes” (Andrade 2018, 19). Además, la banda británica Depeche Mode comenzaría a utilizar *samplers* de sonidos industriales mezclados con el *synth*.

Por otra parte, mientras que la colectividad más crítica buscaba otra propuesta que mostrara un lado más íntimo, “bajo las emociones más universales y profundas: el miedo, el amor, la muerte, la eternidad; una visión del mundo centrada en un «yo romántico»” surgió el *goth rock*<sup>21</sup> (Porras 2021, 44), esta visión se centraba en lo romántico y lo emocional que de cierto modo sería retomado en la próxima etapa.

La escena gótica de Inglaterra reunió a bandas como como Siouxsie and the Banshees, Bauhaus y The Cure, quienes fijaron su “línea argumental sonora y temática en la hechicería, los fantasmas, el lado sórdido del amor [...] el mito del género, vampiros, la teatralidad expresionista y a veces iban de lo oscuro a lo *soft*” (Porras 2013, 12). Después, antes del descenso *postpunk* en 1983, grupos como Simple Minds, Echo & the Bunnymen y U2, transformarían el género en algo brillante y luminoso; unieron la poesía basada en la angustia y el deseo antes de que el auge del *hair metal* —Poison, Mötley Crüe, Bon Jovi, Guns ‘n’ Roses, etc.— llevara al ocaso al *postpunk*, obligándolo a mutar en *indie rock*, y después a etiquetarlo como alternativo.

---

<sup>19</sup> Algunas herramientas populares de la época fueron el sintetizador *Minimooge* y el procesador *Vocoder*, artefactos que usaban para potenciar los instrumentos.

<sup>20</sup> Estas bandas fueron esenciales para la conformación de la escena *New Romantic*, llamada así por portar un estilo estético *dandi* y alegre: esta escena marcó el comienzo de una nueva era para el *synth pop*.

<sup>21</sup> La escena gótica se concentró en un mítico club nocturno del barrio de Soho en Londres: The Batcave, donde artistas como Peter Murphy, Nick Cave, Robert Smith, Siouxsie Sioux, Foetus, Marc Almond, entre otros se presentaban con sus respectivas bandas y pasaban el tiempo en un ambiente tétrico. La Batcave fue lo que el CBGB para el *punk*.

Es preciso señalar a una de las figuras femeninas del *rock* más importantes de la década de 1980: Joan Jett, ya que tras la separación de las Runaways, siguió su propio camino con la banda Joan Jett and the Blackhearts cimentando un nuevo sonido orientado al *power-punk* con su debut en solitario (Thompson 2000, 438), y el éxito de su canción «I Love Rock n' Roll» que fue influencia para diversas agrupaciones femeninas que surgieron en los 90's, —especialmente del movimiento *Riot Grrrl*—. Aunque convivió con la escena *punk* de Inglaterra, Joan Jett significó en el *hard rock* femenino lo que Patti Smith para el inicio del movimiento *punk*: un modelo a seguir.

### **1.1.3 De la experimentación *postpunk* a la concepción *indie***

Hasta este punto, la cumbre *punk* había quedado atrás, pero no fue olvidada porque el lema dado continuó expuesto. El *postpunk* disminuiría a mediados de los años 80's y una emergente faceta musical determinaría en cuanto a estilo el significado del ser y crear *indie*. Si bien el *punk* liberó a un público del sistema y el *postpunk* experimentó diversos sonidos que contribuyeron artísticamente bajo la visión de la independencia, las bandas posteriores conjugaron ambas épocas y plasmaron el espíritu de lo *indie*.

Es así como rápidamente una estrella fugaz se añadiría al sonido Manchester en Inglaterra. Consigo desplegó otras luminarias y miles de deseos; el corazón sería la guía de los protagonistas, personas no convencionales. The Smiths, banda originada en 1982 y conformada por Morrissey, Johnny Marr, Mike Joyce y Andy Rourke, crearon un legado en la historia del *indie*, pues sin quererlo, fueron pioneros en determinar la esencia del género ya que representaron una estética opuesta al *glamour* de la época, dando mayor atención a las personas inadaptadas.

Para entonces Inglaterra seguía atravesando un periodo conservador política y económicamente. El *thatcherismo* llevó a la sociedad a sumergirse en un paro, pues “estableció impuestos a las comunidades, acabó con los sindicatos y la industria del carbón, provocando un desempleo generalizado que fracturó a la sociedad inglesa” (Porrás 2021, 42), además de generar disturbios raciales y la crisis de las Malvinas, lo que aumentó la población marginada.



Mientras tanto The Smiths por medio de su música y su lírica difundía referentes a la cultura popular de la época; como en su disco homónimo —y sus demás álbumes— donde plasmó “simbologías y referencias que bordearon varias disciplinas artísticas como el cine, la literatura o la moda [...] realzaron temas como la ambigüedad sexual, ideas políticas, humor salvaje y secretos colectivos” (Andrade 2018, 22). La importancia radica precisamente en que los sentimientos de una época fueron reflejados y grabados en su discurso mediante representaciones de la cultura popular de Manchester, además de haber encapsulado la filosofía que los estetas *postpunk* construyeron.

La ironía de Morrissey provocó diversas controversias en algunos medios de comunicación británicos como lo fue el tabloide *The Sun*, ya que sus canciones fueron tergiversadas<sup>22</sup> en múltiples ocasiones (Thompson 2000, 637). Sin embargo, aún con su «extraña» forma de actuar y vestir, otros medios públicos como el programa de televisión de la BBC, *Top of the Pops* los transmitían<sup>23</sup>; el vocalista con sus movimientos y su voz rescató el propósito y las particularidades que los caracterizaban. Mientras tanto, el sonido de la guitarra de Johnny Marr selló la particularidad del grupo y de la nueva música. Es decir, The Smiths utilizó al sistema pero sin dejar de lado la lealtad a su convicción: alejarse de los cánones estéticos del *new pop* ochentero e imponer un estilo único.

Para muchos The Smiths sentó las bases de lo que significaría ser *indie*, representando a los marginados y trazando la posibilidad de hacer las cosas por sí mismos sin sacrificar la esencia. De ahí que, con el tiempo, surgieran otros grupos de igual importancia para el género, como lo fueron The Jesus and Mary Chain, Modern English, The Stones Roses

---

<sup>22</sup> En 1983 The Smiths se unieron al sello discográfico Rough Trade, con quien lanzaron lo que hubiera sido su primer sencillo «Reel Around the Fountain» que presentaron durante el show de John Peel, hecho que valió la crítica de la prensa ya que, de acuerdo con el periódico *The Sun*, “la canción contenía claras referencias hacia la pedofilia” (Thompson 2000, 637), logrando que la eliminaran de la transmisión y cambiaran el primer sencillo por la canción «This Charming Man».

<sup>23</sup> Morrissey desafió al sistema televisivo al salir al escenario con ropa de calle y sin micrófono para hacer patente que los programas de TV se producían con *playback*, resaltando la poca autenticidad de los medios de comunicación.

y Primal Scream; bandas que retomaron los antecedentes del *postpunk* para mutarlo en un símbolo de autenticidad, valor que refiere a lo *indie*.

Paralelamente en Estados Unidos se suscitó un fenómeno similar. Aun cuando en Inglaterra la difusión se daba por algunos medios públicos<sup>24</sup>, en Norteamérica el género recorría principalmente las aulas estudiantiles, gracias a “una nueva generación a quien no le interesaban las listas de éxitos; grababa con poco dinero y salía por circuitos universitarios de lo que también se llamó *collage rock*” (Dorling Kindersley 2014, 358), pues la música de los jóvenes se transmitía por la radio universitaria.

Es así como en uno de esos circuitos universitarios se forma una banda en Athens, Georgia, liderada por Michael Stipe e identificada también por un sonido auténtico que evitaba seguir los patrones tradicionales de hacer música<sup>25</sup>: R.E.M, quienes se diferenciaron gracias a que Peter Buck, el guitarrista, rechazó el uso típico de la guitarra distorsionada *rockera* y en cambio optó por un sonido limpio y resonante, a la vez que Stipe cantaba con voz grave y clara las letras abstractas y con un mensaje político.

De igual manera, esta banda en un principio tuvo influencias de *folk*, *swing* y *funk* que transmitían su emoción por “hacerse de «no lugares» como bodegas, clubes gay y pizzerías [...] tocando en espacios pequeños fuera del circuito *rockero* comercial y a bordo de una camioneta” (Porrás 2021, 54). Digamos que instintivamente vibraban en una línea de juego que agregarían a su música grupos de *funk rock* —por ejemplo, Red Hot Chili Peppers que incorporó un ritmo amplio yailable— y *hardcore* —como Hüsker Dü con letras «ladradas» y tiempos rápidos—. Sin embargo, a medida en que

---

<sup>24</sup> Desde 1967 la BBC Radio 1 transmitía a través de estudios de músicos emergentes o en vías de consagración, gracias a John Peel uno de los DJ's contratados por la BBC cuando la legislación británica eliminó las radios piratas (Porrás 2021, 36). Peel fue una radio subterránea que programaba dos horas por noche y tocaba cualquier cosa que no estuviera en las listas de popularidad, de éxito comercial. (Thompson 2000, 28). Desde entonces hasta 2004 perduraron las *Peel Sessions*, archivo musical de las bandas emergentes de los géneros de la psicodelia, *punk*, *postpunk*, *indie*/alternativo.

<sup>25</sup> A partir de esta época, varias bandas tenían como objetivo usar técnicas distintas en cuanto al sonido de la guitarra como textura musical. Además evitaban que tanto la escritura de letras como la interpretación no fuera *cliché* del *rock* convencional; buscaban la autenticidad.

R.E.M conseguía popularidad, inevitablemente se volvía más convencional hasta llegar al reconocimiento mundial con su canción «Losing My Religion».

Desde entonces hasta finales de los ochenta, en la escena *indie* llegaría una nueva ola de músicos que abriría la línea del *shoegaze* y la nueva psicodelia: Dinosaur Jr, Sonic Youth y Pixies en Estados Unidos; Happy Mondays, Cocteau Twins y My Bloody Valentine en Reino Unido<sup>26</sup>.

#### **1.1.4 La mirada del *shoegaze***

La búsqueda de crear atmósferas cada vez más envolventes que conectaran con el mundo y transmitieran una sensación melódica —estilo *dream*— comenzó su viaje a mediados de los años 80's; cuando se retomaron álbumes anteriores que ya poseían características etéreas, como el álbum *Sunflower* de los Beach Boys en los 70's. Gracias a la llegada del sintetizador, pasó de ser una fantasía o imaginación de algunos grupos el dar esa aura etérea, astral que era capaz de trasladar por su melodiosa armonía, por álbumes que transportaban a un mundo distinto a lo largo de sus canciones.

Si bien es cierto que la escena psicodélica estaba presente y la constante experimentación con las capas musicales era una tendencia en bandas alternativas, tardaría un par de años en construirse un subgénero que explotara todos estos elementos y los llevara al siguiente nivel, surgiendo así los primeros cimientos del *dreampop*. Sin embargo, dichos experimentos musicales no fueron bien recibidos en un inicio o más bien, pasó desapercibida por gran parte del público que estaba más familiarizado con subgéneros del *postpunk*. No fue hasta 1985 que «Psychocandy» de The Jesus and Mary Chain hizo presente al género, siendo caracterizado por la guitarra estridente pero las voces armónicas y melodiosas; a partir de este momento el *shoegaze* y el *dreampop* crecieron a la par.

---

<sup>26</sup> Muchas de las bandas que concibieron el *shoegaze* en Inglaterra son originarias de Manchester. Cabe mencionar que en esta escena musical el consumo de drogas era impresionante ya que se relacionaron con el *acid house*, género que usualmente utilizaba éxtasis; de ahí que se le conociera como el «sonido de Madchester».

La escena *shoegaze* representaba una etiqueta distinta, una presentación en el escenario que se caracterizaba por sus integrantes quienes miraban constantemente a sus pies; aunque en un principio las bandas tomaron esta actitud de mirar al suelo para controlar los pedales y el sintetizador, se convirtió en un distintivo del *shoegaze*. Esta característica podía parecer poco carismática y atractiva, pero con el tiempo marcó un sello grupal.

Asimismo, se caracterizó por ser un género reflexivo y solitario, la atmósfera que creaba simulaba y emulaba a la banda británica Slowdive, pero no sólo se relegaba a la reflexión sino también en sus variantes electrónicas; era considerada música altamente provocativa y sexual, pues los ritmos lentos y las voces susurrantes, misteriosas y en ocasiones sensuales daban pie a una nueva posibilidad, como fue el caso de «Euphoria», canción sumamente sugerente, debido a que buscaba la libertad creativa y romper dictados estéticos.

Un punto relevante es que el *shoegaze* creció velozmente, causando la intervención de Creation Records, un sello independiente que buscó grupos de esta índole para ayudarles a su formación. Gran parte de los álbumes representativos de finales de los 80's y la mitad de los 90's fueron publicados bajo este sello, por ejemplo *Upside Down* de The Jesus and Mary Chain o *I'm alright with you* de Pastels, fueron un parteaguas para el éxito del *shoegaze* y las *minors*.

Por otro lado, My Bloody Valentine, Slowdive y The Jesus and Mary Chain marcarían las bases para la solidificación del *shoegaze*. Estas bandas se caracterizaron por la distorsión constante de sus guitarras y las voces etéreas que fueron huellas para la escena. El álbum de My Bloody Valentine, *Loveless*<sup>27</sup> de 1991 marcaría un punto importante para el subgénero y sería un parteaguas para los demás grupos. Sin embargo, esto no significaba que fuera un movimiento uniforme y la mayoría de los grupos tuviera un mismo sonido, más bien cada grupo tenía su sello que los distinguía;

---

<sup>27</sup> El sello discográfico británico Creation Records fue uno de los que más buscó publicar y difundir bandas de *shoegaze*, sin embargo los recursos que llegó a destinar para el lanzamiento de álbumes como *Loveless* de My Bloody Valentine dejaron a la disquera al punto de quiebra total.

bandas como Adorable, Secret Shine, Lush o Jesus and Mary Chain tenían contrastes entre sí en cuanto a lo que su música transmitía.

A pesar de ser una escena que tuvo una duración fugaz, fue integrada por bandas sumamente representativas y de ella salieron álbumes icónicos que marcaron la década, como fue el caso del disco *Nowhere* de la banda Ride en 1990. Las bandas psicodélicas clásicas desaparecían tan rápido como aparecían y se mantuvieron tocando en pequeños bares, pero lograron inspirar el movimiento a las afueras del país; naciones como Estados Unidos y Canadá tuvieron sus propios referentes del *shoegaze* como Skywave, No Joy, Airs y Sonic Youth. No obstante, la vida del *shoegaze* fue icónica, debido a que la mayoría de las bandas se mantuvieron tocando en los bares *underground* o se disolvieron rápidamente antes de llegar a publicar un álbum oficial.

Por otra parte, el *shoegaze* se desarrollaba a finales de los 80's, en los medios de comunicación de Estados Unidos había una novedad: la solidificación de MTV como principal medio masivo de difusión y fundamental para la transfiguración del *rock* alternativo de un estatus de minoría a *mainstream*, es decir, MTV obtuvo un gran poder pues todo músico que saliera en su programación alcanzaba la popularidad.

Tal fue el caso de Daniel Johnston, un joven con trastorno bipolar crecido en Virginia, Estados Unidos; inspirado por The Beatles y sobre todo por John Lennon, comenzó a grabar música por diversión y de manera independiente, en cintas. Con esas cintas creó un cómic que formaba parte de las carátulas de sus *cassettes*, los cuales repartía a todo aquel que quisiera tenerlas (Rockermann, 2002). Después, en 1985 gracias a *MTV's The Cutting Edge*, un programa de música alternativa sobre los *fans* y la escena de Austin, Texas fue que Johnston tuvo una aparición mostrando su cinta *Hi, How Are You?* y además cerró el programa cantando su canción «I live my broken dreams» con lo cual después se vendieron sus grabaciones y se transmitieron en radio.

A partir de 1991 la música de Daniel Johnston fue alabada por artistas como David Bowie, Sonic Youth, Eddie Vedder y Kurt Cobain, quien incluso en una ocasión lució una camiseta con la imagen de la carátula del *cassette* que había mostrado en MTV (Rolling Stone, 2019). Daniel Johnston instintivamente creó música con un sonido genuino y

temas reales que implícitamente inspiró a algunas bandas noventeras de la escena *grunge*.

### 1.1.5 *Entertain Us*: Etiqueta alternativa

A partir del entretenimiento que MTV ofrecía brotaron de la tierra bandas como Mudhoney, Soundgarden, Pearl Jam y Nirvana, siendo estas últimas las que cimentaron el futuro del *indie* y fueron guía para las futuras generaciones, pues establecieron sus raíces en una etiqueta universal del *indie rock*: lo alternativo. Esto comenzó una escena entre sonidos metálicos y la estridencia como protesta de desencanto ante el entorno social y familiar; los músicos forjaron un estilo que los *rockeros* de la época adoptarían velozmente<sup>28</sup>, y usualmente en cada época se necesita de una voz líder así que el *grunge* no sería la excepción.

Nirvana, nacida en Seattle en 1987 fue liderada por una de las mentes más aclamadas de los 90's, Kurt Cobain, quien sin pensar el alcance que tendría, marcó un punto de inflexión del *alternative rock*. Si bien su primer álbum *Bleach*<sup>29</sup> dio a conocer el potencial que tenían, en 1991 con *Nevermind* conquistó el mundo<sup>30</sup>; gracias al apoyo de la potente sección de ritmo de Dave Grohl a la batería y Kris Novoselic al bajo. Sincrónicamente Eddie Vedder, vocalista de Pearl Jam, proporcionó un espíritu similar al de Nirvana; en su discurso se exploraba la fragmentación familiar y el cuestionamiento de la vida. Esto llevó a la banda a la lista de éxitos; siendo su álbum *Ten* el disco más vendido de 1992, después de *Nevermind*.

Paralelamente ante la hegemonía masculina del *grunge*, al sur de Seattle —en Olympia— se creó un movimiento femenino ligado a la escena *punk-alternativa* que

---

<sup>28</sup> Los jóvenes de la época aspirarían a ser dueños de sí mismos aun si las condiciones eran deplorables; estética y políticamente se rebelarían contra la sociedad ya que llevaban un «*dirty look*»: ropas raídas, aspectos astrosos, menosprecio del porvenir y la competitividad son parte de sus notas” (Coupland 2000, 9-11).

<sup>29</sup> Disco producido por el sello discográfico independiente de Seattle, Subpop, quien propició el desarrollo de la escena *grunge* dado que permitía la libertad creativa y era creador de *fanzines* y *cassettes* que difundía entre bandas y al público de Washington.

<sup>30</sup> Este álbum tiene un gran reconocimiento desde su portada. La canción más reconocida, «Smells like teen spirit», fue el lema que definiría a la mitad de una década y resumiría el significado de ser *indie* en los noventa.

funcionó como vehículo radical de expresión. Bikini Kill fue la agrupación líder ya que “crecieron detrás del *fanzine* feminista «Bikini Kills» donde Kathleen Hanna, militaba el feminismo y la libertad, viendo a la banda como un foro para que otras mujeres hablaran” (Thompson 2000, 195). Asimismo Tobi Vail —baterista— tenía el *zine* titulado *Jigsaw* al cual Kathi Wilcox —bajista— se unió y en 1992 las tres lanzaron «Rebel Girl»<sup>31</sup> canción que sería el himno de las «*Riot Grrrl!*»

Este movimiento llamado *Riot Grrrl!*<sup>32</sup> tenía como propósito resaltar el poder femenino tanto de la escena *punk-rock* como del público de los 90's, por lo que se formaron bandas como Heavens to Betsy, Bratmobile, Babes in Toyland, Huggy Bear, L7 y Hole<sup>33</sup>. Enseguida, bandas como Fugazi armaron fechas con ellas; inclusive Kurt Cobain apoyó constantemente a diversas bandas de este movimiento llevándolas consigo para abrir sus conciertos, pues para entonces Kurt tenía un gran alcance en la industria musical.

Posteriormente Bikini Kill lanzó el manifiesto *Riot Grrrl!*, una especie de póster donde “las mujeres decidieron llevar un mensaje a la comunidad *punk*” (Polyphonic 2018) y enlistaban lo que significaba ser *Riot Girl*; irónicamente mientras más crecía el feminismo, la banda se quedaba atrás y a partir de 1995 el auge *Riot Grrrl!* se disipó.

Por otro lado, la popularidad que creó la industria del *alternative rock* empezaba a consumir al vocalista de Nirvana. La presión de ser un artista famoso, líder de un movimiento, pronto cobró factura. En 1993 Nirvana lanzó su tercer y último disco, *In Utero*, álbum que demuestra la decadencia emocional de Kurt, pues tanto las letras

---

<sup>31</sup> Esta canción fue producida por Joan Jett quien desde el movimiento *heavy metal* era considerada como líder titular del floreciente movimiento *Riot Grrrl*, ya que se pronunció con la canción «Activity GRRRL» del disco *Pure and Simple* y además, Kathleen Hanna coescribió la canción de Joan Jett, «Spinster» del mismo álbum (Thompson 2000, 196 y 439), lo que las llevó a colaborar en un par de conciertos.

<sup>32</sup> “El nombre proviene de distintas fuentes: Jen Smith —editora y activista— usó las palabras «*girl riot*» —disturbios de chicas— en una carta a Allison Wolfe —vocalista de Bratmobile— cuando hablaba de los disturbios raciales de Mount Pleasant. Ella estaba diciendo que esa mujer necesitaba tener un motín similar. La parte «*Grrrl*» del título surgió del hecho de que estas mujeres recordaban sentirse más empoderadas cuando eran niñas, antes de verse obligadas a enfrentar las demandas de la sociedad y la mirada masculina” (Polyphonic 2018).

<sup>33</sup> Cabe mencionar que Hole fue reconocida por la fuerza de Courtney Love, su vocalista, que tiempo después se relacionó con Kurt Cobain. Asimismo, Kim Gordon de Sonic Youth fue mayormente reconocida por el impulso *Riot Grrrl*.

como el sonido denotan un mundo sombrío, mismo que Cobain llevaba por dentro. Un mes después de su lanzamiento, MTV programó una transmisión en vivo de una sesión acústica; en esta existía una mirada inusual en el escenario, lleno de flores y una atmósfera lúgubre. El resultado, un éxito, pero un año después todo quedaría en un recuerdo; Kurt Cobain decidió suicidarse para por fin desvanecer el resultado de su trabajo: la popularidad, y con ello el espíritu *grunge*.

A pesar de ello la industria del *rock* alternativo tanto en Estados Unidos como en el Reino Unido continuó siendo favorable para que las mujeres consiguieran mayor presencia en solitario. Si bien en un inicio eran líderes de bandas de hombres —como lo fue Siouxsie, Blondie— y algunas se fueron más hacia el *pop-rock* —como The Bangles, Cyndi Lauper—, en esta década se rompió una estructura del *rock* para que ellas comenzaran a destacar como cantautoras —en vez de ser «líder de»—. El mayor ejemplo es The Cranberries.

The Cranberries fue formada en 1989 por los hermanos Noel y Mike Hogan junto a Fergal Lawler y Niall Quinn, sin embargo no conseguían tener presencia hasta que Quinn recomendó —como vocalista— a Dolores O’Riordan, con quien grabaron su primer *demo* titulado *Nothing Left at All* y para 1992 lograron hacer su debut en vivo frente a 60 personas en el sótano del Hotel Limerick (Thompson 2000, 293) donde O’Riordan destacó por su singular voz, ocasionando su rápido reconocimiento en la escena alternativa.

También el impulso mediático del *rock* logró que mujeres como Björk y PJ Harvey tuvieran mayor presencia, pues aunque su carrera había iniciado a mediados de los 80’s, en la posterior década resaltaron como artistas solistas que colaboraron con diversas bandas y alimentaron el sonido alternativo: Björk con las bandas 808 State y Sugarcubes —antecedente de su carrera solista— y PJ Harvey con Automatic Dlamini y Nick Cave & the Bad Seeds; después por sus composiciones en solitario fue considerada “como una guerrera de primera línea en el movimiento «*Women in Rock*»” (Thompson 2000, 411), dando pie al surgimiento de otras mujeres músico, como Alanis Morissette, Liz Phair, Sheryl Crow, o Tanya Donnelly con Throwing Muses y The Breeders.



Posterior a sus primeras bandas, Tonya Donnelly tomó fuerza al conformar la banda Belly, ya que fue el molde de la industria del *rock* alternativo que llevó al “rápido crecimiento de la escena alternativa de los 90’s; reflejo de la tendencia a convertirse en un éxito” (Thompson 2000, 185) pues rápidamente surgieron bandas donde su vocalista era predominante: Louise Post y Nina Gordon —Veruca Salt—, Shirley Manson —Garbage—, Harriet Wheeler —The Sundays—, Linda Perry —4 Non Blondes— y Gwen Stefani —No Doubt—, que después se inclinaron hacia el *hip-hop* o a la *pop music* “golpeando justo a tiempo para ver a los niños pasar a la próxima gran cosa” (Thompson 2000, 185).

Así el *rock* alternativo de los noventa fue determinado por una historia brillante y dolorosa para sus seguidores, quienes sabían perfectamente que jamás regresaría en esencia. Lo cierto es que en el poco lapso de tiempo en que el *grunge* y Nirvana existió, lograron fundir una dinámica de creación vinculada a una actitud austera del *punk* y a una potencia del *heavy metal* (Dorling Kindersley 2014, 359); un sentimiento explosivo en la música y con las emociones.

Esto marcó significativamente a las futuras generaciones y a la industria musical ya que:

“El *rock* dejaba lo subterráneo para inundar la programación radiofónica, las listas de ventas de las tiendas de discos y las pantallas de televisión; el binomio ritmo-melodía y fuerza-armonía de «Smells Like Teen Spirit» hizo que el *rock* se volviera *mainstream*. Una oleada de bandas tuvo éxito bajo la etiqueta de *rock*...” (Porras 2013, 16).

Como fueron las bandas de la escena *shoegaze* y la individualización de las artistas mujeres que definieron una potencia expresiva. Esto tiene su paralelo en Inglaterra pues un suceso parecido ocurría: mientras en Estados Unidos al *indie* se le etiquetaba comercialmente como género Alternativo, en Inglaterra evolucionaría y sería popularmente conocido como Britpop.

### **1.1.6 El británico bombardeo sonoro: «This is Britpop»**

Un movimiento incentivado por un viejo sentimiento patriótico surgiría en la segunda mitad de la década de los 80’s. En el Reino Unido llegaba una renovación generacional que tenía nuevos ideales y conceptos que buscaban tener mayor presencia para

posicionarse y destacar nuevamente como potencia musical. Con los nuevos músicos inspirados por los movimientos estéticos de la música británica, es como surge el Britpop.

Los grupos que marcaron la década con sus canciones y definirían una nueva tendencia musical fueron principalmente Suede, Blur, Oasis y Pulp; estas bandas destacaron tanto musicalmente como en un sentimiento nacionalista y la formación de una identidad cultural. Fue a raíz de la experiencia que otorgaba pertenecer a la escena y su expresión emocional que el Britpop:

“se nutrió en gran parte del uso de las texturas, colores y formas de *Hirst*, pero al mismo tiempo abrazó un espíritu *cool* y hedonista —o *Cool Britannia*— explotando hasta el hartazgo la imagen de la *Union Jack*, y readaptando a sus tiempos los símbolos de la época dorada de la cultura *mod* y *pop*” (Menéndez, 2021).

En sus orígenes estaba marcada la tendencia contracultural, pues buscaba revivir la gloria británica con un sentimiento antiamericano impulsado por la clase obrera en los años 60's, además de hacerle frente a lo que consideraban una invasión norteamericana desde el *grunge*.

En 1990 las bandas tomaron una postura en contra de la música *grunge* que surgía en ese momento en Estados Unidos, diciendo que “si el *punk* apareció para eliminar a los *hippies*, entonces nosotros estamos aquí para eliminar el *grunge*” (Zamarrón 2017). Así, siendo considerada como «la nueva ola, de la nueva ola», el Britpop comenzó a tener mayor presencia en los años noventa.

Algunos críticos musicales como John Harris —autor de *Last Party: Britpop*— sitúa el desarrollo del Britpop en 1991 con la banda que lo inaugura: Suede, liderada por Brett Anderson. Musicalmente e inspirado en artistas como Morrissey, David Bowie y Scott Walker, incorpora en su política la nostalgia —similar a la que dedica Morrissey en su faceta solista—, en su estética la androginia *glam* y en su temática la sexualidad transmitida en su manera de cantar y en sus movimientos corporales.

Suede se pronunciaba en contra del *grunge* porque era masculinizante y por tanto ellos partirían de la «sensibilidad»; esto se reflejaban en canciones como «This Hollywood

Life». Sin embargo, cuando el vocalista de Suede dijo en una ocasión: “Yanks go home”<sup>34</sup> hizo que su popularidad creciera dado que reforzaba la idea del Britpop de que el *grunge* debía retroceder para abrir paso a la nueva ola musical de Inglaterra e ir por lo *cool*.

Por otro lado, la banda Blur en Londres retomando en un inicio el sonido de «Manchester», fue conformada por Damon Albarn, Alex James, Dave Rowntree, Graham Coxon y Mike Smith para ser ejemplo de la evolución del Britpop londinense, pues aun cuando fue formada a finales de los años 80's y tocaba como una banda de apertura o soporte, posteriormente se posicionó como uno de los *hits* musicales más importantes del Reino Unido con álbumes como *Focusing in with Blur* de 1991 y después *Parklife* en 1994.

Si bien Blur fue pionero en el Britpop en la escena de Londres, Oasis se convertiría parte esencial del género originado en Manchester, por lo que fue fuertemente impactada por bandas como The Smiths y Stone Roses, además de rescatar ideas del álbum *Revolver* de The Beatles. Fue en 1994 cuando los consolidados Noel y Liam Gallagher, Paul Arthurs, Paul McGuian y Tony McCarrol impactaron al público con su sencillo «Supersonic» donde al contrario de Blur proporcionaron un sonido más *rockero*, cercano a la estridencia y a la clase obrera.

Estas dos bandas, Oasis y Blur, a mediados de los noventa protagonizaron «La Batalla del Britpop» donde ambas competían constantemente a través de su música<sup>35</sup> para ver quién representaba mejor a la sociedad británica, ya que ambos tenían posturas contrarias: Oasis iba por el camino de ser un «Rock 'n' Roll Star», mientras Blur vivía en

---

<sup>34</sup> En español, «los yanquis se van a casa», lo que significa «echar a los yanquis». El término «yanqui» hace referencia a la cultura de Estados Unidos, específicamente a los que habitaron la colonia de Nueva Inglaterra; se asocia con el antiamericanismo ya que son considerados «enemigo de la humanidad», en ese sentido la convierte en una frase despectiva.

<sup>35</sup> El 26 de agosto de 1995 Blur lanzó el sencillo «Country House» y a la par Oasis publicó su sencillo «Roll With It»; Blur alcanzó el #1 y Oasis #2 en *UK*, lo que significaba que Blur era el representante para la sociedad y el Britpop; Oasis respondió haciendo un concierto masivo con el que tuvo mayor éxito que las ventas del álbum de Blur (Thompson 2000, 533).

una «Country House», es decir el primero era más liberal y el segundo parecía ser más conservador; la premisa, se podría decir, que fue saber quién era más auténtico.

De igual manera a pesar de ser una propuesta melódica y estridente, que podría haber parecido no estar acorde con el resto del mundo, el impacto emergente que tuvieron algunos grupos como Placebo o Elastica, permitieron que el movimiento creciera a gran velocidad y resonara en los barrios del Reino Unido. Cabe mencionar que la banda Elastica fue liderada por Justin Frischmann<sup>36</sup> una mujer que tuvo tanta relevancia como Annie Lennox de Eurythmics o Sinéad O'Connor pero dentro del Britpop, lo que abrió la puerta a bandas hechas por mujeres como Kenickie, Echobelly, Sleeper, Theaudience, Powder, entre otras. Así el Britpop comenzó a destacar al ser indirectamente relacionados con grupos de *punk* y *postpunk* dado que se vivía una época de experimentación y crítica social, aunado al rechazo del *grunge*.

Por ello, crearon símbolos nacionalistas que representaran la unidad británica. De tal forma la bandera londinense fue parte importante del movimiento, así como los ideales «ultra ingleses» que se reflejaban en álbumes como *Modern life is Rubbish* de Blur en 1993. Esta banda así como las demás, decidieron mantener un sonido nacional, icónico y destacable; abordando en la mayoría de las canciones la temática hedonista propia con toques aurales y sobre todo fresca al género *indie*. Con el tiempo se asimiló esta propuesta sonora, logrando que en los barrios londinenses surgieran más grupos inspirados por este sentimiento y tomaran el estandarte nacional como símbolo de resistencia a la ola norteamericana.

A la vez el sonido Britpop alcanzó a Estados Unidos, donde grupos como Modest Mouse y Built to Spill parecían tener un aura orientada a lo que se hacía en Inglaterra ya que eran delicadas y estaban repletas de canciones demasiado emocionales; un ejemplo de ello son el álbum *The Moon & Antarctica* de Modest Mouse y *Perfect from Now On* de Built to Spill. Así, la evolución musical requirió una nueva perspectiva para asimilar los

---

<sup>36</sup> Tras haber sido segunda guitarrista de Suede, tuvo una relación con el vocalista Brett Anderson. Después se vinculó con Damon Albarn vocalista de Blur para colaborar como bajista un tiempo y con el tiempo formar una relación, cuestión que creó un rechazo a Blur por parte de Brett. Sin embargo para Justin fue beneficioso, pues de ambas bandas retomó sonidos para las composiciones de Elastica.

mensajes internos de las canciones, los *singer-songwriters* entendieron y mejoraron los mensajes de sus letras, dándoles una identidad y personalización a tal grado que todo aquel que escuchara podía percibir el sentimiento como una mirada interior a sus problemas.

Esto también tuvo repercusión en algunas bandas del *shoegaze* que se desarrollaban en Estados Unidos, como hizo el grupo liderado por Lee Ranaldo de Sonic Youth que por su estridente sonido neoyorkino también se prestaba a colocarse como ícono internacional. Sonic Youth con álbumes como *Dirty* de 1992, se posicionó como la propuesta experimental alternativa, descendiente del *grunge* pero ídolos del *shoegaze*; esta banda marcó un estilo único por su sonido inspirado en Joy Division y The Smiths.

Regresando a Inglaterra, a mediados de la década comenzó una división donde el Britpop ya no era únicamente liderado por Oasis y Blur, sino que Jarvis Cocker con Pulp comenzó a ser reconocido por canciones como «Disco 2000» y «Common People», marcando historia dado que se dirigía a la clase obrera desde su vestimenta poco llamativa, hasta su suave forma de cantar —que a diferencia de Suede, Blur y Oasis, Cocker asemejaba el estilo de The Smiths—. Enseguida surgieron nuevas propuestas musicales como fue el caso de Supergrass o Radiohead<sup>37</sup> y con ello mayor impulso por parte de algunos sellos discográficos para el surgimiento de nuevas *boybands* y *girlbands* como las Spice Girls, quienes cambiaron el rumbo estético, sonoro y la estructura que hasta entonces se había mantenido; la etiqueta comercial fue alterada para observar hasta donde era posible llevar el Britpop.

### **1.1.7 El declive del Britpop**

Fue durante la primera mitad de la década de los 90's que el Britpop vivió su época de oro, hasta que la batalla contra el *grunge* americano finalmente terminó. En un principio Damon Albarn, llegó a admitir que su banda era «anti-*grunge*», mientras que Noel Gallagher, integrante de Oasis criticó duramente al *grunge*, especialmente la canción «I

---

<sup>37</sup> Durante los años 90, gran parte de la música producida en Gran Bretaña era considerada directamente Britpop, el caso de Radiohead se mantuvo en discordia, pues el grupo no se consideraba a sí mismo como Britpop, pero algunas de sus canciones son símbolos icónicos del movimiento.

Hate Myself and Want to Die» de Nirvana, señalando que ‘todo esto del victimismo en la música era pura basura’ refiriéndose al *grunge*” (Zamarrón 2017). Sin embargo, la muerte de Kurt Cobain representó un golpe duro para la industria londinense. Es a partir de 1997 que comenzó un declive en cuanto el significado del Britpop. La salida de Blur marcaría un momento crucial para la decadencia del movimiento, los álbumes posteriores al ‘97 se consideraban distintos y se llegó a denominar que el último gran álbum del Britpop fue *This is Hardcore* de Pulp.

El final del movimiento estaba cerca y esto se pudo notar cuando Blur lanzó su canción *Song 2*, que para muchos fue una canción «sin sentido» y Oasis su álbum *Be Here Now*, conocido también como el álbum que mató al Britpop. Entrando en la nueva década, bandas como Radiohead, The Verve o Coldplay comenzaron a liderar una nueva versión del Britpop, siendo considerada ya no como una nueva ola, sino una inspiración o sucesión de las bandas pioneras en el movimiento. Álbumes del ‘97 como *Ok Computer* o del ‘00 como *Kid A* de Radiohead fueron el nuevo sonido que representaba a los londinenses, desplazando lentamente a los grupos consolidados originalmente en los años noventa.

Si bien es cierto que múltiples grupos tomaron la oportunidad del llamado «*post-britpop*» como una manera de surgir o de reimpulsar el movimiento, fueron contados los grupos que permanecieron o lograron trascender más allá de una canción exitosa. No obstante, recién iniciado el nuevo siglo, surgieron bandas que intentaron revitalizar la escena británica: Bloc Party, Franz Ferdinand, Arctic Monkeys o Kaiser Chiefs, fueron el nuevo éxito comercial, intentando retomar el legado del Britpop y el nacionalismo de los años 60’s, pero la propuesta fue altamente criticada, ya que no proponían algo nuevo y se consideraba que le faltaba originalidad por tener un sonido homogeneizado en su mayoría. Pero si bien no llegó a mover tanto como el Britpop original, mantuvo la esencia tan característica y la identidad cultural.

Aun con ello, esta nueva descendencia logró poco a poco trascender a un mercado internacional y por ejemplo, bandas como Cool Cymru lograron posicionarse como *top* en ventas a principios de los 00’s. Por otro lado, Muse firmaría con Mushroom Records

para entrar al círculo de bandas *indie* pero serían clasificados como «aspirantes a Radiohead».

“A 25 años de su apogeo, el Britpop murió joven y quizá demasiado rápido. Fue la última generación formada artísticamente antes del arribo de internet, con una narrativa construida en sus propias vivencias y una búsqueda basada en un fuerte conocimiento de la cultura *pop*. Su obsesión por lo retro y moderno fue una forma de subvertir un presente en el cual los jóvenes británicos no se sentían conformes, y fascinados por el legado de los años sesenta y setenta, crearon la última gran narrativa generacional de la cultura *rock*” (Menéndez, 2021).

La única banda que logró consolidarse pronto fue Coldplay, con álbumes como *Parachutes* del 2000 o *A Rush of Blood to Head* del 2002. Podría decirse que Travis, Coldplay y Stereophonics fueron los últimos exponentes del Britpop, lanzando álbumes como *Invisible Band* en 2001. Sin embargo, para cuando estos se presentaron, todos los exponentes del movimiento ya habían desaparecido y con ellos el corazón del Britpop. Es entonces que el *indie* etiquetado como alternativo o britpop, se volvió de cierta forma convencional pues aparecía con frecuencia en las listas de popularidad.

En el nuevo siglo tanto en Estados Unidos como en Inglaterra comenzaron a surgir fenómenos que parecían ser la descendencia de lo existente; en Norteamérica el *grunge* se transformó en *emotional hardcore* o bien *emo*, donde surgieron bandas pioneras como Jimmy Eat World, My Chemical Romance o Fall Out Boy, siendo considerados la generación «*post-grunge*» por lo que fue apoyada arduamente por la MTV; ello “mantuvo las guitarras atronadoras y el espíritu antiautoritario pero con una producción brillante y letras de egocentrismo obsesivo” (Dorling Kindersley 2014, 359), ofreciendo a los adolescentes la combinación de angustia, agresividad y sentimentalismo. También, en los países anglosajones bandas como The Libertines, The Strokes, Interpol o The Killers fueron considerados «hijos» del *postpunk*, ya que recuperaron el sonido de las bandas *indie* y el *new wave* de finales de los 70's y principios de los 80's (Márquez 2014, 152), por lo que se denominó *postpunk revival*; término que se popularizaría a partir del nuevo siglo.

### 1.1.8 Las escenas *indie* en el nuevo siglo

La primera década del siglo XXI representó en la música la llegada de nuevos géneros, subgéneros y microgéneros como intervalos que parecen acortarse. La sociedad a partir de la inmediatez y la superabundancia de la información y de acontecimientos han contribuido a esta aceleración, haciendo que la historia esté sobre nosotros: “Si bien la década nunca se corresponde exactamente con un principio y un final, porque el sonido fluye fuera de los márgenes temporales” (Márquez 2014, 47-48), siempre ha sido útil para descifrar cuándo y cómo alcanzan su cenit en qué contexto y cuáles han sido sus momentos míticos.

Así en el recuento hasta este momento, si los 60's fue la década del *rock*, los 70's del *punk* y el *postpunk*, los 80's del *indie rock* y los 90's su etiqueta alternativa, durante la primera década de los 2000 parece ser que la creación “ya no es puramente singular y en cambio, gira en torno a cada década anterior” (Márquez 2014, 49). Como menciona Simon Reynolds en una entrevista de *Playground* sobre su escrito de *Retromanía*, “los ejemplos de cosas nuevas se convirtieron en mucho más difíciles de encontrar: la mayoría de la música estaba fuertemente preocupada por volver sobre estilos establecidos, recombinarlos o aplicarles pequeños ajustes” (Márquez 2014, 49). De tal forma que se desarrolló una especie de obsesión con el prefijo «re-»: donde en la música cada vez aparecen más *revivals*, *remakes*, *remix*, remasterizaciones y retornos; de lo cual las nuevas bandas logran tomar presencia.

En suma, en el nuevo siglo predominaron los sonidos más melódicos y tranquilos, dejando lentamente de lado la estridencia. Por ello, en el nuevo siglo el *shoegaze* que había nacido en los 90's abriría una nueva línea en los 2000 y representó un momento decisivo pues su sonido abundó más que otros estilos.

Por ejemplo, para ese momento a pesar de la ya debilitada escena *shoegaze* algunos seguidores del género se dividieron dado que grupos como The Voices, Pacific UV y The Raveonettes fueron rechazados por no sonar igual a los 90's; aunque también bandas como Astrobite y 2Lovesliescrushing «re-»tomaron el concepto original y trataron de mantenerlo como en los inicios del *shoegaze* causando que se conformaran grupos de



*fans* que principalmente rendían tributo a grupos como My Bloody Valentine, lo que de cierto modo representó un estancamiento en el surgimiento de nuevas propuestas musicales.

Es decir, la etapa «*nu-gaze*» permitió que el «*re-»vival* se popularizara a nivel global pues “prácticamente existían bandas de cualquier parte del mundo y con letras en cualquier cantidad de lenguas —o incluso con canciones instrumentales—, algo ya muy habitual a partir de esta década en adelante” (Alex B. 2020). Es a finales de 2010 que empieza a surgir un sinnúmero de *revivals* orientadas a lo que fue el *postpunk*, el *indie*, el *shoegaze*, entre otros géneros.

Asimismo y de acuerdo con el «*nu-gaze*», se suscitó el «*re-»torno* de bandas emblemáticas como My Bloody Valentine, Slowdive, Ride, Lush, Flying Saucer Attack, The Telescopes y Swervedriver quienes volvieron a los escenarios, «*re-»masterizando* sus álbumes. Cabe señalar que estos regresos traspasaron fronteras e inspiraron a muchas bandas latinoamericanas como Pilgrims o Blancanova, quienes retomarían el sonido británico para darle una nueva vida durante la década de los 00's<sup>38</sup>. También bandas como Soda Stereo y Seto Mercurio serían grandes pilares y a su vez, tuvieron sus adaptaciones a la estética original de esta escena.

Es una nueva generación con la que Reynolds estaría de acuerdo en su texto sobre la *Retromanía*, pues está guiada por los recuerdos del *shoegaze* de antaño pero conviviendo en la actualidad. El pasado musical y artístico siempre está presente de forma más o menos explícita; en sí no hay una creación completamente nueva, sino una reinterpretación de lo que ya conocemos en un entorno social y por ende, una reacción diferente según su nueva vivencia.

## 1.2 Breve historia del *rock* en México

La extensa indagación de la genealogía musical que engloba a lo *indie* en el contexto internacional nos ayuda a ubicar los hechos de la música en nuestro país; es ahora

---

<sup>38</sup>Scott Cortez fue una de las personas que se mantuvo en las dos décadas como purista del *shoegaze*, a tal punto de formar agrupaciones importantes, siendo dos de ellas Astrobite y 4Lovesliescrushing, enfocadas en mantener viva la esencia del *shoegaze*.

cuando nos disponemos a trazar la historia del *rock* independiente en México que parte de la misma década de los 70's y se consolida hasta nuestra época; cabe señalar que en cuestión de tiempo político tienen coincidencias entre sí. Asimismo, pensamos que si la música ha tenido cambios dependiendo del ámbito social, económico, político y demográfico del país, entonces descubriremos el desarrollo de la escena *indie* de la Ciudad de México relacionando los lugares en los que los músicos se presentaban, los cambios que han tenido y la importancia de ellos para que el público conociera a los artistas independientes.

La historia del *rock* en México parte de los años 50's cuando los jóvenes comenzaron a buscar formas de expresión para manifestar un rechazo al sistema de vida y liberarse emocionalmente, pero con ello crearon controversia dentro de la sociedad conservadora. A grandes rasgos, la historia del *rock* se puede dividir en cuatro etapas:

“La primera de los *covers* de 1955 a mitades de los sesenta. La segunda de composiciones originales de mitades de los sesenta a 1971. La tercera de represión y marginalización a lo largo de los setenta, y finalmente un cuarto periodo de difusión y comercialización de los ochenta en adelante” (Martínez 2018, 35).

Aunque en las últimas tres décadas la música ha tenido grandes cambios debido a la interacción y la industria, sobre todo a partir de 2007.

Entre los años 1940-1970 en México es gracias al petróleo nacionalizado y la rápida industrialización que el país entró a los mercados internacionales, acompañado de una estabilidad económica y política que se denominó el «Milagro mexicano». En este periodo, México pudo exportar su idiosincrasia, lo que permitió el origen de una nueva ola de popularidad mexicana en Estados Unidos y otros países de Europa, en cuanto a gastronomía, tradiciones, cinematografía y música. Siendo 1960 el inicio del *Rock & Roll* mexicano, donde la exploración del género consistía en un formato similar al de Norteamérica, es decir, tomando a artistas como Bill Haley y Elvis Presley.

Al contrario de Estados Unidos donde el *rock* inició con la clase obrera, en México la clase media-alta era el público que más lo escuchaba adoptándolo como un rasgo del modernismo, además de que eran los que tenían una solvencia económica para poder

adquirir tocadiscos importados, compra de vinilos y que podían comprender las letras en inglés. Por ende, los lugares frecuentados por la sociedad de entonces eran los cafés cantantes “inocentes puntos de reunión para los muchachos y las muchachas, donde se tomaban malteadas y capuchinos, se fumaba y escuchaba música” (Estrada 2008, 47); en ellos se presentaban artistas como Los Hooligans, Olivia Molina, Los Boppers, Ela Laboriel, Los Sinners, Felipe Gil, entre otros.

En los cafés cantantes la mayoría de los asistentes tenían un comportamiento propio y correcto que proyectaba una imagen formal y adulta. Además de los cafés cantantes y los teatros de revista, había tiendas de discos donde los rocanroleros presenciaban espectáculos de Las Camisas Negras, Johnny con Los Rebeldes o Los *Rockin’ Devils*, pero en cualquier lugar de estos los dueños debían dar mordidas y a veces cambiar su ubicación pues había que trabajar con amparos.

También en los sesenta el *rock* se ve impactado por el cine y viceversa. Pronto surgen películas como “*Rebelde sin causa*, *Semilla de Maldad* y producciones nacionales como *Juventud Desenfrenada* y *La Locura del Rock’n’roll*, que asociaban al *rock* con una vida disipada” (Martínez 2018, 37) por tanto, se gestaba una mitología alrededor de la juventud mexicana que pronto dio mala fama al *rock*, vinculándose con un estilo de vida rebelde y descarriado. Al a par, el sonido llamó la atención de la clase obrera, iniciando con la idea de una juventud disidente, no solo en el ámbito político o económico sino también al desafiar la estructura social patriarcal en la que se vivía, pues la expresión era cada vez mayor ante las inconformidades de hombres y mujeres jóvenes con el mundo adulto.

Esto resultó ser un buen negocio donde los medios de comunicación masiva “comercializaron una versión adecentada de esta música que neutralizaba su potencial disruptivo al tiempo que contribuía a expandir su mercado” (Martínez 2018, 37) así que el repertorio de artistas como Los Locos del Ritmo, Los Teen Tops, Los Black Jeans, Los Rebeldes del Rock, Angélica María y Julissa, con los posteriores solistas que se desprendieron de los grupos: Enrique Guzmán, César Costa, Manolo Muñoz o Alberto Vázquez, fueron incluidos y aceptados en la filiación rocanrolera, al ser principalmente

impulsados por la industria del entretenimiento de la época: Televisa y discográficas internacionales como Musart, RCA, Peerless, y Orfeón.

Esta primera etapa del *rock* mexicano estuvo desestimada dado al control de las industrias que llegaban a manejar a los cantantes en cuanto vestuario, coreografías, imagen, letras para que este fuera rentable. Además de que las canciones eran *covers* de algo que ya existía originalmente en inglés y que habían tenido impacto en Estados Unidos o Europa, siguiendo la fórmula del éxito.

Económicamente México sostenía su línea de crecimiento a finales de los sesenta, al mando del país estaba Adolfo Ruiz Cortines —1952-1958— y Gustavo Díaz Ordaz —1964-1970— que continuaban impulsando industrialmente al país, pero dando pie a una gran desigualdad social, donde una pequeña parte de la población se beneficiaba de los ingresos, dejando a un lado a la clase trabajadora. Comenzaba a haber un descontento entre la sociedad ante la prolongación de un régimen antidemocrático, la desigualdad de clases y el contexto internacional. En consecuencia comienzan a haber movimientos sociales que cuestionan la estructura política, económica y social del país, siendo estos reprimidos por el gobierno de una forma violenta.

Desde el norte del país llegaron grupos que dada su proximidad con las bandas californianas y texanas, sus integrantes mostraban un mayor desarrollo como instrumentistas. Tomando en cuenta que crecieron cerca de la frontera, donde en Estados Unidos ya estaba establecida —más o menos— la escena de *rock* independiente. Fueron grupos como Los Yaki de Benny Ibarra y los Tijuana TJ's de Javier Bátiz, lo que dio fin a las pocas bandas de la Ciudad de México que se quedaban fuera de época ante la inminencia de la llegada de la era *hippie* y la psicodelia, pues en el norte había un factor importante: la frontera, donde los músicos tomaban sonidos dependiendo de su zona demográfica y los convertían dándole un toque único a cada banda.

El *rock* mexicano persistió durante la década de los 70's y se creía firmemente en el desarrollo de una escena que podía dar cabida a distintas expresiones —balada *rock* y *rock* cantado en español y en inglés—, desde esa década el género empezó a perder

terreno frente a otras expresiones musicales y estuvo a punto de caer, viniendo de una represión social, pues dos años antes la Ciudad de México sufrió un hecho histórico; la Matanza de Tlatelolco<sup>39</sup>, donde el gobierno actuó de forma totalitaria y represora, creando una brecha entre la sociedad y el *Priismo*. Algunas bandas que representaron la época fueron Javier Bátiz, Three Souls in my Mind, Peace and Love, Love Army, el Ritual, los Dug Dug's y el mismo Carlos Santana.

De esta generación de músicos destacamos que eligieron el inglés sobre el español ya que una ventaja importante que traía la interpretación en inglés era evitar la censura. Víctor Roura documenta el caso de la canción «Caminata Cerebral» de Love Army, pero cantada en español, cuya letra atacaba a la iglesia y a los sindicatos y que después del Festival de Rock y Ruedas de Avándaro fue prohibida; el grupo tuvo que regrabarla en inglés para que se volviera a tocar en la radio.

El *rock* —según la sociedad paternalista— con el nuevo grupo de artistas distintos del *rock* mediático, se asociaba aún más a una juventud desordenada y conflictiva, así como con la integración de ideas foráneas que irritaba a un gobierno conservador y a una prensa amarillista, que con un mismo temor infundado, reprobaba a los seguidores de dicho estilo musical con mayor saña que en los no muy lejanos días en que Elvis había sido señalado enemigo del grupo de poder mexicano.

A finales de la década de los 60's y principios de los 70's, se consumían diversos tipos de drogas, aunque la mayoría de los jóvenes lo hacían por moda y por vivir la experiencia, esto creó una hermandad en los lugares donde las bandas se presentaban, dejando ver lo insatisfactorio y deshumanizante que es el sistema y la necesidad urgente de cambiarlo (Lambertucci 2021).

---

<sup>39</sup> Incluso Carlos Monsiváis calificó entonces al movimiento de la onda como “antinacionalista, imitativo y apolítico”, durante los movimientos estudiantiles de los sesenta los jóvenes no se identificaban con esta música, pero que no se daban cuenta de las apropiaciones y complejidades del fenómeno. Después Monsiváis modificó su posición sobre la literatura de la onda y el *rock* en general y reconoció que ésta literatura fue producto de una actitud libertaria y renovadora, cuya rebeldía fue neutralizada por la feroz comercialización. Monsiváis notó el potencial de la música *rock* como medio de expresión de las clases bajas, así como su voluntad de participación en la democratización del país (1977, 234).

Es con ello que se forma el movimiento *jipiteca*, el cual resultaba incómodo para el gobierno porque era en las comunas donde se desarrollaba esta «escena». Sin embargo, en ellas se fomentaban y se apoyaban diversos proyectos como obras de teatro, compañías disqueras y a grupos roqueros; era un lugar de aprendizaje y apoyo, donde participaron artistas como Carlos Baca, Mayita Campos, Roberto Gil, Margarita Bauche y Norma Valdez. Esta última junto a Guillermo Dávila, Guillermo Briseño y Germán Pérez Sala armaron una compañía disquera llamada *Atom* —mota al revés— con la intención de producir *rock* mexicano, pero no sobrevivieron mucho pues en el ámbito financiero no tenían los suficientes recursos.

Aun así, después del Festival de Rock y Ruedas de Avándaro, las comunas se terminaron, según el músico Alfonso Miranda porque pretendían “ser independientes y autosuficientes económicamente; no queríamos enrolarnos en el sistema y esto resultó una utopía” (Estrada 2008, 105) pues debido al gobierno y a una sociedad apegada a él, no subsistieron.

### **1.2.1 Festival de Rock y Ruedas de Avándaro**

El 15 de agosto de 1969 en Nueva York sucedió algo que sería el parteaguas de la contracultura: El festival Woodstock, donde *hippies* fanáticos del *rock* se reunieron para escuchar, bailar y cantar 32 presentaciones; más de 400,000 fueron testigos del impresionante suceso, teniendo un concepto de amor y paz, consumiendo cantidades exorbitantes de drogas y alcohol, dejando la monotonía al lado para crear el festival de *rock* más multitudinario, trascendente y que dejó una huella social más profunda en la cultura popular del siglo XX, iniciando con la creación de festivales en Estados Unidos.

Por otro lado, en México la inconformidad y resistencia al gobierno hizo que el 11 y 12 de septiembre en Valle de Bravo se realizara el Festival de Rock y Ruedas de Avándaro —inspirado en el festival Woodstock—, este fue el mayor suceso para la música *rock* de la década, aunque el gobierno mexicano no permitía el uso de un lenguaje que convocara con tal fuerza a los jóvenes, ya que el festival funcionó como una liberación emocional para los jóvenes y como una provocación hacia la sociedad que no aceptaba

el género musical. La magnitud que tuvo el Festival de Avándaro fue impresionante tanto para el gobierno como para la prensa.

El festival contaba con un cartel con trece bandas: Los Dug Dug's, El Ritual, Tequila, Peace And Love, Bandido, El Amor, Love Army, Tinta Blanca, La Tribu, Los Yaki, División del Norte, Epílogo y el grupo que marcaría los años por venir: Three Souls In My Mind. Todos estos grupos se quejaron de las condiciones y del pago que en aquel momento aceptaron como simbólico —tres mil pesos por grupo—. El evento fue organizado por empresarios de Televisa, la radio y de *Pepsi Cola* y contó con la autorización del gobierno del Estado de México, quienes esperaban que el evento convocará aproximadamente cinco mil asistentes, pero se estima fueron en total 150.000 personas (Martínez 2018, 49).

El Festival de Avándaro por muchas razones fue polémico. Pensado inicialmente como “una carrera de autos amenizada por unos grupos de *rock* se transformó en todo un suceso para la generación *jipiteca*” (Estrada 2008, 106) que terminó en un gran festival recordado por la mítica «encuerada de Avándaro», una chica que se desnudó al bailar y que apareció en revistas y tabloides, pero el encuerarse significaba estar contra el sistema. También fue recordado por diversas frases como: «Mari Mari... Mariguana» cantado por la banda Peace and Love, o el grito de Three Souls in my Mind donde dijo «Chingue a su madre el que no cante» y fue transmitido por Radio Juventud hasta que la estación decidió suspender la transmisión del concierto en vivo.

Por ello Avándaro también se recuerda por ser un evento a partir del cual se inició una campaña prohibitiva del *rock* en México. Maritza Urteaga, explica que:

“Ni durante ni después del festival hubo represión policíaca alguna, después de este, el *rock* mexicano fue prohibido de presentarse en vivo y de pasarse por la radio, las disqueras vetaron su grabación. Simultáneamente, los medios de comunicación iniciaron la construcción de la asociación droga/*rock*, y la de roqueros/viciosos/vagos, en el imaginario de los mexicanos” (Urteaga 2002, 49).

En la prensa nacional, el concierto se narró como un espectáculo de decadencia moral y un evento antinacional; el periódico *Ovaciones* llegó a publicar que el concierto al aire

libre había logrado en su haber los siguientes datos: «cinco muertos, quinientos lesionados y mil quinientos intoxicados», concluyendo en el mismo tono amarillista: «Drogas, sangre y sexo en el festival de *rock*» Aunado a esto, los artistas visualizaban una expansión rocanrolera debido a su fuerza; comenzaban a comprender la necesidad de componer material en español y obtener una identidad propia, por lo que el público estaba encantado con esa idea.

El Festival de Avándaro fue el clímax de la cultura de «la onda» en México, pues su significado radicó en que una gran masa de jóvenes ávida de tener acceso a la música que a esas alturas era universal. Los jóvenes querían tener derecho a un estilo de vida (Estrada 2008, 106), constituido en la música que otros países tenían y que en México no los dejaban tener:

“Por un lado el deseo juvenil era incorporarse a la modernidad; por otro, la más gigantesca petición masiva hasta hoy conocida de nuevas reglas de política sexual y social. Fue una catarsis colectiva, primer sepelio masivo de contenciones, provocaciones, vergüenzas, limitaciones, obstáculos” (Monsiváis 1977, 252).

Los jóvenes habían buscado formas de expresión para manifestar un rechazo al sistema de vida y liberarse emocionalmente, creando controversia dentro de la sociedad conservadora. La represión del gobierno era cada vez mayor contra los fanáticos del *rock* y los mismos músicos, así como a la creación de culturas alternativas consideradas intensas e irracionales.

El presidente Luis Echeverría que estuvo al mando de México de 1970 a 1976 mandó callar al *rock*, debido al «desastre» que fue para partidarios del PRI el Festival de Avándaro, vetando el género de la radio y cobrando penalizaciones si se escuchaba en estaciones del país, llamó «traidores de la patria» a los que asistieron al evento y prohibió los lugares que reproducían el género, llevándolo a instalarse en diferentes lugares.

### **1.2.2 Resistencia en los hoyos fonqui**

El *rock* en México comenzó a transformarse a mediados de los 70's, pues la década venía acompañada de las modas que se impusieron en el mercado de la música internacional,



el público a falta de una diversidad en la escena dejó de interesarse por los grupos locales. Tanto la televisión como la radio y obviamente las discográficas, cerraron bruscamente sus puertas al *rock*, que encontró en los denominados «hoyos fonqui», su única manera de subsistir y solamente algunos grupos como los Dug Dug's y La Revolución de Emiliano Zapata, lograron salvarse.

El cierre de Three Souls In My Mind en Avándaro fue simbólico. Alejandro Lora, —quien a mitad de los 80, decidió cambiar el nombre de la banda a El Tri— se convertiría en el representante del «hoyo fonqui» es decir, un sitio improvisado donde se llevaban a cabo conciertos —fábricas abandonadas, cines o teatros medio destruidos— a muy bajo precio y donde la mayoría de los asistentes eran de clase trabajadora.

Los años setenta pueden decirse la «década perdida» de artistas de *rock* en México, debido a los prejuicios de los medios de comunicación, muchas bandas desaparecieron o cambiaron de género musical, como fue el caso de La Revolución de Emiliano Zapata, quienes se dedicaron a la llamada «música romántica», o bien se convirtieron en grupos «versátiles» para amenizar fiestas; Mayita Campos, la cantante que acompañó a Los Yaki en Avándaro, grabó un par de discos LP en los que interpretó canciones de *jazz y soul*.

La empresa Televisa actuó demasiado tarde para promover el *rock*, pero lo hizo de una pésima forma, manipulando lo que la población mexicana veía y contratando grupos mexicanos, españoles y argentinos con la finalidad de controlar el *rock* mexicano y mostrando una versión romantizada de este, cuando los verdaderos artistas se basaban en una resistencia al gobierno represor y a la prensa amarillista.

Algunos de los grupos que subsistieron en aquellos años de la misma manera que El Tri son Enigma, comandados por Sergio Acuario —luego convertido en el ensayista y escritor Sergio González Rodríguez—, Náhuatl, Zigzag, Decibel, Toncho Pilatos y un joven Guillermo Briseño, de quien puede decirse que es junto a Lora, otro de los eslabones que unen a la generación de *rockeros* de los 70's con aquellos que aparecerían a mitad de los años ochenta y que le darían un nuevo auge al *rock* en México. Fueron la primera representación como banda *rockera*, consiguiendo giras mundiales donde llevaban en alto el discurso que adoptaron debido a la represión del género en el país.

Luego del masivo Avándaro y de la prohibición por parte del gobierno hacia el *rock*, en los años siguientes los conciertos se realizaron casi exclusivamente en los «hoyos fonquis»<sup>40</sup>. En estos espacios las bandas tocaban al nivel del suelo y muchas veces no se les pagaba. Sin embargo, para entonces eran la única fuente de trabajo para las bandas y los únicos lugares donde se podía escuchar *rock* hecho en México.

En su justa dimensión los «hoyos fonqui» fueron los lugares que le dieron vida al *rock* mexicano, en un ambiente con tintes de represión y censura por parte de otra forma de pensar de los gobernantes donde los *rockeros* nacionales se refugiaron, fue el lugar donde se expresaban, descubriendo algo importante en este movimiento; su público estaba conformado por una juventud que venía de zonas marginales y fronterizas de la gran Ciudad de México.

### **1.2.3 El retumbar de la ciudad: *Rock Urbano***

Si bien los hoyos fonquis fueron un punto importante para que las bandas y artistas continuaran tocando *rock* de manera clandestina, algunas de las bandas eran criticadas por carecer de un mensaje profundo o que se pudiera otorgar un sentido de pertenencia y originalidad. Los Teen Tops con su canción estrella «Rock de la cárcel» y Los Speed Fires, eran algunos de los artistas que podían lograr presentarse a tocar, ya que venían de una clase opulenta que podía costear los instrumentos e incluso viajar para traer el *rock* internacional a México por medio de adaptaciones, *covers* o reinterpretaciones<sup>41</sup>. Estaba claro que el *rock* adaptado del extranjero no podría consolidar una escena y no pretendía quedarse estancado en el *rock* lujoso, por lo que fueron surgiendo alternativas como el *rock* chicano<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> Hoyo, palabra intimidante conectada con el *rock* y música alrededor, además con los lugares subterráneos donde nació, creció y se reprodujo el lado oscuro del *rock*—donde *black* es pseudónimo de *dirty* y *funky* de *black*—; hoyo fonqui es un lugar donde se toca música proveniente de los negros norteamericanos.

<sup>41</sup> A pesar de que en sus inicios era denominado como «música de protesta», este estaba enfocado en expresar la realidad de la música más allá de la opulencia, dar a conocer el mensaje que no todos eran *rockeros* «blancos» con los privilegios de poder costear una banda.

<sup>42</sup> El *rock* chicano era en esencia música de *rock* interpretada por grupos mexico-americanos o temas derivados de la cultura chicana y mexicana.

Es así como se cimientan los ideales del *rock* urbano nacido del asfalto y el concreto, estaba enfocado principalmente en narrar las vivencias en la urbe<sup>43</sup>, hablando de un entorno de pobreza, marginación, carencia y humildad; “existen referencias sobre todo vivenciales sociales, temas políticos, menciones a diversos temas como al amor, el desamor, la discriminación, emigración, delincuencia, drogadicción, muerte, riñas colectivas, prostitución, abandono y la inconformidad” (Pacheco 2016) contra los policías, los políticos, los gobernantes, los patronos, los maestros, los padres y contra todo lo que implicara una imagen de autoridad. Uno de los ejemplos más destacables de este tipo de *rock* fue «Rockdrigo» González.

Originario de Tamaulipas, llegó a la Ciudad de México como foráneo y enseguida relató sus experiencias en la gran ciudad, teniendo éxitos como «Estación del metro Balderas», «Perro en el periférico», «Balada del asalariado», entre otras, donde se identificaba con la clase baja del país, logrando abrir paso a cantantes mexicanos independientes y un legado para la conformación de la escena *indie* en México.

Con el pasar del tiempo Rodrigo se presentó con otros músicos como González Rodríguez con quien creó sus primeras canciones originales y pudo presentarlas en el palacio de Bellas Artes. Posteriormente se presentó en bares de la Glorieta de Insurgentes y conoció a José Agustín, quien más tarde escribió una reseña sobre el diciendo: “Si ya hay en el *rock* de México quien domine a la perfección técnica la cadencia y el ritmo junto con un talento para componer canciones que retraten nuestra realidad a la altura de nuestros grandes compositores como José Alfredo Jiménez o Chava Flores, no puedo decir más que de entrada con Rodrigo González tenemos un *rock* mucho más complejo, crítico e inteligente” (Agustín 2018, 68); lamentablemente «Rockdrigo» González falleció cuando comenzaba a tener el reconocimiento que se merecía, siendo víctima del terremoto de 1985 en la Ciudad de México (Chimal 1994, 72).

---

<sup>43</sup> Cuando los sellos discográficos dejaron de fomentar las bandas de *rock* en México gran parte de los músicos tuvieron que volverse solistas y enfocarse a cantar baladas, este hecho provocó que surgiera una nueva generación que deseaba continuar con el *rock* a nivel nacional.

Asimismo, otros ejemplos importantes fueron el grupo Tepatles con canciones como «Tlalocman» hablando de la vida cotidiana —fue una canción muy importante a tal punto que años más tarde Sergio Arau, cantante de Botellita de Jerez, haría una nueva versión— o El Haragán cantando «Él no lo mato» que narraba una anécdota que vivió el líder de la banda, Luis Álvarez, quien presenció el asesinato de un joven a manos de un oficial.

De tal modo, el *rock* urbano se inspiraba de las historias marginadas o cotidianas que vivían los cantautores, sus experiencias de vida para dar un mensaje de concientización visibilizara los temas como la delincuencia, las drogas y la desigualdad, estas temáticas marcarían a futuro una diferencia con la época del Rock en tu Idioma. Cabe aclarar que el *rock* urbano no era del todo aceptado, siendo considerado como una protesta en contra el gobierno porque sufrían la represión por parte de las autoridades y la sociedad.

Aunque este no fue el único enemigo que tuvo la constante crítica al *rock* chicano por no interpretar las canciones en inglés era impensable teniendo en cuenta que el género nació en países anglosajones, razón que dio pie a la sociedad mexicana conservadora de la época a catalogar al *rock* chicano como un elemento de transculturización, situación que desembocó en una censura por parte de los medios de comunicación y la persecución por parte de la policía todo esto por el constante temor ante un golpe de estado<sup>44</sup>. Este hecho hacía que los músicos optaran por utilizar instrumentos de segunda mano, restaurados o de bajo valor debido a que en algunos casos perdían sus instrumentos a manos de los policías.

Sin embargo, esto lo mantuvo con una imagen totalmente *underground*<sup>45</sup> y clandestina que le permitió resistir, moviéndose a lugares como disqueras urbanas como Discos y

---

<sup>44</sup> Recordemos que el Festival de Rock y Ruedas de Avándaro fue satanizado por los medios de comunicación y la sociedad conservadora por el miedo a una revolución por parte de los jóvenes decidieron mantener oprimido todo tipo de eventos masivos y géneros que tuvieran la tendencia de ser contraculturales.

<sup>45</sup> Según cuenta la leyenda urbana que los conciertos de *Rock* Urbano nacieron en la década de los ochenta bajo la represión del gobierno del PRI, quienes prohibían cualquier tipo de evento masivo y los obligaba

Cintas Denver donde “demasiadas bandas que hoy son consolidadas y que prácticamente pueden llenar recintos importantes en nuestro país han hecho sus primeras presentaciones en este lugar” (Cantú 2020); ya después fue un lugar más bien representativo para proyectos como Zoé, Café Tacvba, División Minúscula, Los Bunkers, entre otros.

La llegada de Rock en tu Idioma y la intervención de las disqueras como BMG comenzó a marcar una separación entre los conceptos de *rock*, catalogando al *rock* urbano como algo poco estilizado, de limitados acordes y que no se deslindaba de lo subterráneo, además de ser un símbolo de pobreza y resistencia debido a los temas que tocaba. Por ejemplo el *Disco Rojo* del Haragán mantenía el toque característico; la urbanidad, anécdotas y delincuencia que a bandas como Liran’ Roll, Trolebús, Banda Bosnik e Interpuesto representaban, era concebido como el *rock* urbano o mexicano, mientras que Caifanes o Fobia fueron separados del concepto por estar más apegadas a las disqueras y temáticas menos controversiales por lo que tuvieron mayor presencia en los medios de comunicación<sup>46</sup>. Posteriormente, a mediados de los noventa el *rock* urbano ya tenía muy marcada su diferencia, siendo considerada como música mayormente enfocada a la representación de las periferias, de los barrios, de las vivencias.

Sin embargo, a pesar de las dificultades y la oposición, logró sobrevivir a nivel nacional hasta nuestros días pues es característico gracias a bandas icónicas que se formaron en los hoyos fonqui pero que después llenaron foros enteros. Por otro lado, la connotación despectiva no se ha desvanecido del todo; la persecución y censura disminuyó pasando las décadas, marcando así la gran escena mexicana: distintiva, urbana, símbolo de resistencia y fuerza que sin duda el *rock* urbano marcó el orgullo de toda una generación.

---

a realizarse en la clandestinidad, motivo por el cual también fue parte del movimiento llamado *rock* subterráneo (Pacheco 2016).

<sup>46</sup> La piratería fue un factor importante para marcar la distinción entre el *rock*, vendiendo discos enfocados al *rock* urbano y otros discos de Rock en tu Idioma.

Esta represión mantuvo al *rock* urbano sobreviviendo hasta finales de los 80's, "época en que las grandes disqueras vieron en el *rock* mexicano un gran negocio lanzando el conocido comercialmente como «Rock en tu Idioma» con lo que se dieron a conocer grupos argentinos y españoles (Pacheco 2016), así se crearon grupos mexicanos como Café Tacvba, La Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio.

El *rock* en español entonces se dividió en dos puntos: primero el *rock* popular que era manipulado para ser promocionado en la televisora mexicana más influyente en México: Televisa, con su programa *Siempre en domingo* con Raúl Velazco, mientras que del otro lado se forma el *Movimiento Rupestre* es decir, *rock* progresivo, *rock* folk y *heavy metal* mexicano. La propuesta base era el grupo, la batería y una guitarra eléctrica y se les daba prioridad a las letras.

Tanto los jóvenes fanáticos como los artistas dejaron claro que buscaban un momento de liberación, de alegría y diversión, dejando a un lado lo que se estaba viviendo en el país, después de que el sexenio del presidente Luis Echeverría llegara a su fin en 1976. Entonces el *rock* fue tomando fuerza entrados los 80's, una década difícil para la sociedad por haber sufrido uno de los terremotos más grandes de la historia de México en 1985, pero sin duda un momento de cambio.

#### **1.2.4 México y la década de los 80's: «*postpunk*» y *punk***

Al inicio de los 80's el *rock* a nivel mundial estaba en proceso de transformación con el desarrollo del *postpunk* ya que se formaban escenas como el *indie*, el gótico, el *new wave* y otras corrientes alternas. En México la situación es distinta, ya que el *rock* era poco aceptado en la sociedad, además de que no contaba con los espacios fijos para tocar, por eso fue una época de transformación porque la búsqueda de expresión era incansable.

En México, "al lado del resurgimiento del nacionalismo apareció el desapego a una identidad degradada por la antidemocracia, el paternalismo estatal y la falta de perspectivas económicas, políticas y culturales para los jóvenes" (Estrada 2008, 135). De modo que fue un momento de escucha para la juventud pues cobró notoriedad y fue interlocutora en el debate político. Dada esa presencia, los jóvenes se pronunciaban en la vida cultural, dando pie a la proliferación de muchos grupos de *rock*.

Asimismo, la radio crecía y fueron frecuencias como Pantera, Radio Capital, Radio Universal y WFM, que rechazaban grupos de *heavy metal* y anglosajones, para dar mayor importancia a grupos mexicanos (Estrada 2008, 135), surgieron bandas como Espécimen, Masacre 68, Disolución Social o Cabezas Podridas, quienes empezaban a tener auge en la escena del *punk* mexicano.

Fue hasta 1984 cuando llegó *Rock 101*<sup>47</sup> ofreciendo una programación distinta. Además, se abrieron programas para el *rock*: «El Lado Oscuro de la Luna» de Radio Educación o «Rock Marginal» en Radio UNAM. Así, la estación *Rock 101* fue imprescindible para mantener la vanguardia y abrir la puerta a los grupos roqueros.

“El uso del español como lenguaje del *rock* en México para expresar vivencias cotidianas hubo una clara tendencia a la fusión con otras formas musicales desde ritmos tropicales hasta sonido autóctonos” (Estrada 2008, 136), situación símil a lo que vivía Inglaterra y Estados Unidos —cinco años después de ellos— por lo que podríamos denominar: *postpunk* mexicano, debido a la gran experimentación y surgimiento de bandas, sonidos, lugares y escenas, que consolidaban un *rock* profundamente expresivo y popular al mostrar anímicamente algo muy distinto a lo que marcaba el sistema, donde “el público natural de este *rock* seguían siendo jóvenes marginales, pero con el tiempo cada vez más chavos de clase media se reinteresaron por los grupos nacionales” (Estrada 2008, 136) con bandas como El Tri, Rodrigo González, Jaime López, Cecilia Toussaint y Botellita de Jerez.

Esto motivó a que se conformaran sellos independientes que guiaran a bandas de *rock*. Como el sello Comrock<sup>48</sup> en 1984 y al año siguiente aparecen Discos Pentagrama; Gas y Denver; para 1986 ya existían por lo menos 7 *minors* donde cabe resaltar, las mujeres

---

<sup>47</sup> A principios de los 80's las voces femeninas no eran comunes en la radio, sin embargo una de las locutoras de *Rock 101* fue Lynn Fainchtein —quien abrió un espacio para las cantantes en «Mujeres Coma Rocanrol»—, y por otro lado Fernanda Tapia en *Radio 590*, pioneras en la radio mexicana, convencieron a las audiencias de que no había nada que temer, que eran dignas de confianza para dar información entretener o debatir; pues en ese momento la presencia femenina en los medios de comunicación no destacaba en temas relacionados con la política, la ciencia o la cultura.

<sup>48</sup> Coordinado por Ricardo Ochoa, guitarrista de Kenny y los Eléctricos. El nombre de esta disquera venía de la unión de las palabras compañía y *rock*, que en otras palabras querían decir la compañía del *rock*, *com-rock*.

destacaron por su presencia escénica y desenvolvimiento musical pues en este periodo, muchas mujeres —como Cecilia Toussaint, Hebe Rosell, Maru Enríquez, María Eva Avilés, Laura Abitia— fueron más versátiles y a lo largo de las décadas su presencia fue constante<sup>49</sup>; “las mujeres ya no le temían a la separación y el trabajo era la clave para completar su realización y su liberación” (Estrada 2008, 138).

Al mismo tiempo, apareció el Museo Universitario del Chopo como un espacio para realizar actividades culturales que coordinaba Jorge Pantoja y a raíz de ello, se instauró el Tianguis del Chopo<sup>50</sup>. Este tianguis “se abrió para ser un canal de comunicación entre coleccionistas, melómanos y demás interesados en los materiales discográficos y hemerográficos, fuera de la lógica de la circulación comercial” (Estrada 2008, 141). Además, si bien algunos músicos independientes lograban tener acceso a una *major*, vieron al tianguis como una manera de vender su material y sobre todo, de establecer un nexo directo con su público.

Igualmente los lugares para presentarse iban en ascenso, los músicos y su público se iban moviendo de lugar conforme pasaba el tiempo: de la comuna, al hoyo fonqui. Después de las giras escolares, a los foros y bares. Siendo así como el *rock* empezó su aparición en las explanadas y auditorios de las preparatorias, Colegios de Ciencias y Humanidades, vocacionales y casas de culturas. Luego en los foros de las librerías El Ágora y Gandhi; los foros Tlalpan, El Hijo del Cuervo, e Isabelino; la Carpa Geodésica, la Casa del Lago. O locales específicos para el *rock* como Rockola, Wendy’s Pub, Andy Bridges, Satélite Rock’s Aramis —o el Arcano—, Hip 70 y Rockotitlán (Estrada 2008, 137); estos dos últimos siendo los más populares.

El foro Rockotitlán, ubicado primero en la colonia Nápoles, sobre Insurgentes, vio nacer muchas bandas y las acompañó en su travesía. Entre ellas Chac Mool, Ritmo Peligroso,

---

<sup>49</sup> Las mujeres dentro de la historia del *indie rock*, fueron las que apoyaban más a los grupos y al a par, generaban sus propios discursos y composiciones. Aunque su punto de enfoque sí era luchar contra el machismo en general las bandas las aceptaban con los brazos abiertos y más bien, el público les exigía más, situación que las motivaba a no rendirse y persistir en la música *rock* de México.

<sup>50</sup> El coordinador tomó la idea de un mercado subterráneo de *rock* que existía en Cuba, donde su característica primordial era el trueque de objetos.



Iconoclasta, Kerigma, Ruido Blanco<sup>51</sup> e Insólitas Imágenes de Aurora, etc. En estos lugares también tuvieron cabida algunos grupos que se convirtieron en los más reconocidas del *rock* nacional con el paso del tiempo como Caifanes, Santa Sabina, La Maldita Vecindad, Víctimas del Dr. Cerebro, Fobia, entre otras. Todas ellas con su propio material para alentar la escena independiente.

Por otro lado, Armando Blanco abrió Hip 70 en el centro comercial de Insurgentes: Minimax, Pista de Hielo. En sus inicios fue una tienda de discos y ya en los 80's un foro donde comenzaron las primeras tocadas; este local siempre estuvo en la mira de las autoridades, e incluso en algunas ocasiones hubo disparos en contra del local o intentaban entrar con la intención de cortarles el cabello a los asistentes, pues aunque cada vez abrían más lugares, “el *rock* seguía siendo motivo de una especie de persecución mediática” (Estrada 2008, 136). Pese a todas estas dificultades, este local estuvo en funcionamiento durante 20 años. Precisamente en él se da a conocer la banda Size que, dicho sea de paso, es considerada una de las primeras bandas del *postpunk* mexicano y que por ende, influencia musical.

Size contribuyó de manera importante en la estética visual, musical y escénica del *rock* oscuro en México. Dicho grupo estaba conformado por Jaime Keller<sup>52</sup> —conocido como Illy Bleeding, José Guadalajara en la guitarra, Dereck Kapatagon en el bajo y Pomolín en la batería. Keller potenció el nacimiento de esta agrupación, pues vivió gran parte de su adolescencia en Toronto, Canadá y fue ahí donde conoció a importantes personalidades de la comunidad musical de aquella época, de las cuales destacan Frank Zappa, Klaus Nomi y David Bowie. El nombre de esta banda es un homónimo de la agrupación DNA proveniente de Estados Unidos.

---

<sup>51</sup> La cantante de esta banda, Delia Martínez, tenía una gran presencia escénica en la escena del *new wave* en México, por lo que era poco convencional: “Era un personaje entre Cri-Cri y lo grotesco. Pelo muy corto, *look* de *new wave*. Usaba playeras rayadas, pantalones oscuros y tenis sin medias. No pretendía ser *sexy* [...]; su manera de bailar era muy rara [...] movimientos muy violentos, la misma cara tenía un rictus de violencia o de enfado” (Estrada 2008, 146). Aunque Ruido Blanco no sacó un disco y el grupo se deshizo en abril de 1982, Delia fue precursora en la conducción, producción y guionista en radio.

<sup>52</sup> Jaime Keller fue el un miembro fundador de la Academia Mexicana de Ilustración Científica, su trabajo fue plasmado en una exposición bajo el título de *Me desvanecí entre las flores*

La banda Size tiene un estilo musical único que introdujo el uso de sintetizadores y cajas de ritmos, rompiendo con la estructura que se consideraba que el *rock* debía tener en cuestión del uso de instrumentos tradicionales. Cantaban tanto en inglés como en español y se considera que por su estilo, esta banda estaba adelantada a su época. En consecuencia, se convirtió en un «artefacto cultural» que representa la fusión del *rock* con la música electrónica, se convirtieron en los pioneros del género del *new wave/dark wave* en México.

En cuanto a la vestimenta ellos se distinguían claramente del *rock* popular y del *rock* clandestino, pues Keller incorporó el maquillaje, prendas extravagantes que tenían un aspecto fetichista, además tenía elementos que pretendían remarcar y enmarcar la excentricidad y la teatralidad. En noviembre del 1980 la banda británica The Police se presentó por primera vez en México y fue el grupo Size el seleccionado para abrir el concierto, la planeación de ese evento tenía un formato de cena, baile y *show* en un salón del Hotel de México, hoy conocido como *World Trade Center*. Donde cabe destacar, Para ese entonces, la banda comenzaba a crecer, pues tenían presentaciones regulares en la tienda de discos Hip 70.

Sin embargo, fue en el año de 1984 que el grupo Size comenzaría su descenso. Ulalume Priscila Zavala<sup>53</sup> quien era la corista del grupo, partió a la ciudad de Nueva York, Estado Unidos, en donde formó un nuevo grupo musical llamado Lost Continents, integrado por Carlos Vivanco y Carlo Nicolai, este grupo tuvo presentaciones en varios circuitos de esa ciudad, pero el esquema de ganancias que tenían eran muy pocas, por lo cual Zavala decidió regresar al siguiente año.

Es entonces que creó un nuevo proyecto musical a lado de sus amigos Carlos Robledo, Dany Styletto y Walter Schdmit, conocido como Cabaret Bonzai, esta agrupación fue el preámbulo para la conformación de Casino Shanghai que también fue precursora en la

---

<sup>53</sup> Compositora y cantante dentro del estilo *new wave* y *techno-pop* que realizaba *performances* extravagantes en sus conciertos además de participar en letras, melodías, composiciones y conceptos en diversas bandas tanto en México como en Estados Unidos: Wayneward Angora, The Casuals, Size, Lost Continents, Casino Shanghai...

escena oscura mexicana. A este grupo se le unió Humberto Álvarez<sup>54</sup> en los sintetizadores y en el año de 1985 editaron su primero disco que fue todo un debut titulado *Film*. Este disco fue distribuido por el sello discográfico Comrock, propiedad de Chela Branniff, conductora de un programa de concursos de baile de disco transmitido por Televisa. Casino Shanghai tuvo su debut en El Nuevo, un espacio importante dentro de la cultura gay de la Ciudad de México.

De igual modo, otro de los lugares cruciales para la escena *indie* durante 1985, en la faceta *postpunk* —porque era una experimentación y apertura en el sentido de autonomía— fue el Bar 9 de la Zona Rosa que a pesar de ser un bar gay, acudía todo tipo de gente cuando había *rock* en vivo (Estrada 2008, 169). Así como el bar llamado Tutifruti, un «templo subterráneo» donde llegaron a presentarse bandas como Caifanes, Café Tacvba, Bon y los Enemigos del Silencio, La Maldita Vecindad, Santa Sabina, Masacre 68, Atoxxxico y Ultra Five; “El Tutifruti cobijó, en la clandestinidad, la necesidad de un grupo de jóvenes de expresarse, de crear nuevas formas de entender el mundo” (Olivares 2018, 8). De esa forma, la escena independiente parecía moverse por el lado de la clase media, no obstante la herencia de los hoyos *funky* continuaba por un camino paralelo al de estos nuevos foros culturales.

Desde otro lugar, la escena del *punk* no se quedaba atrás. Si bien en Inglaterra y Estados Unidos su auge fue entre 1965 y 1970, en México tomó relevancia en 1985. Es verdad que en los 70's surgieron movimientos sociales radicales donde los jóvenes de sectores más pobres comenzaron a reunirse en pandillas o bandas, muchos de estos «chavos banda» se inclinaban al *punk* pero ostentaban la violencia en sus enfrentamientos con otras bandas y en general contra la sociedad burguesa.

Las comunidades *punk* en México se caracterizaron por ser agrupaciones muy cerradas que manifestaban su rechazo a lo establecido a través de la agresión física y simbólica como lo denota su atuendo a base de cadenas, estoperoles, símbolos de la muerte y el

---

<sup>54</sup> Humberto junto a Ulalume, proporcionó al sonido de Casino Shanghai un toque diferente ya que fusionó los sintetizadores con instrumentos chinos y tibetanos. Por lo cual fueron criticados pues el Sindicato de Músicos cancelaban sus conciertos con el argumento de que “desplazaban el trabajo de un baterista y tenían que pagar por alguien que no trabajaba” (Estrada 2008, 170).

color negro. Su sede simbólica era Ciudad Nezahualcóyotl —Ciudad Neza o «NezaYork»—, un municipio urbano en el área metropolitana de la Ciudad de México. En 1977 se presentó Lady Bleed, la primera banda de *punk* y un año después, surgió Dangerous Rhythm y Plastic Cox que a inicios de los 80's abrieron paso a bandas como Rebel'D Punk Energía, Rocker's Punk, Síndrome Del Punk, Yap's; Los Negativos, Black Market, Solución Mortal, entre muchas otras. Este fenómeno se reprodujo rápidamente en otras ciudades del país pero principalmente en las fronterizas.

A mediados de los años 80's ya se encontraba una escena más o menos consolidada; así grupos como Xenofobia, Histeria, Crimen Social, Sistema Negativo, Rompecabezas Punk, Descontrol, Asfixia, Catalepsia, Grooby, D.F.ctuosos, Kaaooos Subterráneo, Anti-Gobierno, SS-20; Herejía y Colectivo Caótico tomaban como base sonidos juguetones de Norteamérica y la política del *Do It Yourself*—hazlo tú mismo— de Inglaterra en cuanto a no consumir lo que las disqueras *mainstream* producían, y mejor ser autogestivos, fabricar por propia cuenta materiales necesarios. Paralelamente en Tijuana de 1986 estaba Resistencia Radical, creada por el conocido cantante Benny Rotten que poco más tarde formaría Espécimen, uno de los grupos *punk* con más éxito en México.

Asimismo, para las mujeres «*punketas*» fue un periodo donde “las letras de las canciones aventuraban caminos más eróticos y ellas sugerían ser tratadas de determinada forma” (Estrada 2008, 174). Entre las muchas mujeres, la banda Virginidad Sacudida de Patricia Moreno Rodríguez —La Zappa Punk<sup>55</sup>— fue pionera y líder de la subcultura *punk* femenina<sup>56</sup>. Para ellas el propósito era poder zafarse de la moral familiar, “tener una actitud contestataria, luchar contra todo el machismo y el sexismo” (Estrada 2008, 181).

---

<sup>55</sup> Fue la «gritante» del grupo de *hardcore* Secta Suicida Siglo Veinte, a finales de los ochenta y ha participado en diferentes colectivos de chavas *punks* donde ha producido *fanzines* y videos.

<sup>56</sup> De acuerdo con Maritza Urteaga, la imagen de la mujer *punk* impactaba mucho más que la de mujer *rockera*, porque eran mucho más agresiva en términos simbólicos, pues las *rockeras* seguían a Poly Styrene, Siouxsie, The Slits, Patti Smith, Blondie y Nina Hagen. Mientras que las *punks* impresionaban con su chillido loco y sus movimientos corporales escénicos sin ser artistas; chavas de barrio enojadas y agresivas (1996, 53).

Es La Zappa Punk quien a través de la organización de diversas tocaditas formó colectivos entre 1984 y 1986 con los cuales los y las jóvenes se juntaban con el propósito de tener primordialmente una convivencia, pues los *punks* dieron a conocer la forma tajante de los estados de ánimo. “El movimiento *punk* alteró el entorno de la música roquera: las normas de audición y de producción musical, así como los modelos de comportamiento” (Estrada 2008, 180) y el *punk* mexicano se autogobernaba, hacía crítica a los medios de comunicación, el rechazo de las poses y las modas.

“Esta escena fue en su mayoría conformada por jóvenes de colonias populares cuando el país enfrentaba una de las tantas crisis económicas” (Estrada 2008, 180) y poco a poco fue absorbido por los jóvenes de las clases marginadas, en barrios populares del valle de México como San Felipe de Jesús, Ciudad Neza, Iztapalapa, Tacubaya, Santa Fe, entre otros. Los lugares naturales del *punk-rock* son las culturas juveniles que se desarrollan en contextos sociales y culturales distintos, desde los cuales se gestan rupturas con ciertas instituciones del «sistema» y con la música *rock* hegemónica-comercial del momento.

Las culturas juveniles, en ese sentido, señalan el lugar y los modos de existencia de lo popular juvenil.<sup>57</sup> Dentro del *rock*, percibido como propuesta cultural masiva es la cultura juvenil *punk* nativa, este espacio está delimitado por el territorio —real o simbólico— concebido como lugar lúdico del calor y del afecto, esto es, de creación de redes horizontales y de formas organizativas entre pares. Éstas se cristalizan en «la banda»<sup>58</sup>. El tiempo, a su vez, está construido con base en los momentos vividos sin

---

<sup>57</sup> Mariángela Rodríguez define lo «popular» como la producción cultural de las clases subalternas y “lo que es usufructuado y apropiado por ellas en la medida en que se adapta a su manera de vivir y de sentir, independientemente de su origen. Esta relación cultural es también definida por su relación y su posición respecto de la cultura dominante en situaciones históricas concretas que, en un primer acercamiento, se definen como alteridad —que quiere decir diferente—, ya que constituyen un acervo cultural de los sectores que en nuestra sociedad ocupan posiciones de subalternidad” (Urteaga 1996, 99)

<sup>58</sup> La banda es una forma espontánea y natural de agregación juvenil entre los sectores populares y clasemedios bajos. Es una forma de organización paralela o alternativa a las tradicionales; es, también, una forma de agrupación solidaria entre los pares que pertenecen a las mismas generaciones, y que cumple hacia dentro una función integradora y hacia fuera una función delimitadora —defensiva— y, ocasionalmente, impugnadora (Urteaga 1996, 99).

obligatoriedad por los y las jóvenes, es decir, el momento de la «socialidad»<sup>59</sup>, que era hasta entonces, contrario a lo que las campañas del *rock* hacía: una difusión impulsada y producida por la compañía discográfica BMG Ariola para dar a conocer bandas tanto de México como de otros países, las cuales tenían un estilo diferente, una visión distinta al *punk* y que en su mayoría sus seguidores eran jóvenes y personas de clase media; conocido como «Rock en tu Idioma».

### **1.2.5 La explosión del *rock* en los años 90: el *boom* de la escena a dos tiempos**

Televisa fue una de las primeras empresas en mercantilizar el *rock*. Su idea fue clara: importar un gran número de bandas que pudieran ser comercializados y masivamente consumidos, pero los artistas eran en su mayoría argentinos o chilenos; esto creó un nuevo producto cultural llamado: Rock en tu Idioma. El público comenzó a escuchar y aceptar el género del *rock* a través de un mercado donde las condiciones de las relaciones que existirían en un futuro con la industria de la música definirían su éxito comercial, por lo que la necesidad de seguir explotando comercialmente el género del *rock* en español era importante para el nuevo gobierno<sup>60</sup>.

Asimismo, en 1987 surgió uno de los foros más importantes para la posterior década: La Última Carcajada de la Cumbancha —mejor conocido como el LUCC—. Este espacio independiente ofrecía un entretenimiento de teatro, danza, *performance*, presentaciones de libros, mesas redondas y música popular y de vanguardia (Estrada 2008, 191). Pero no fue el único, también lugares como Osiris, La Carreta, *Rock Center*, James Dean, Tutifruti y El Arcano fueron relevantes para el *indie rock* durante los años

---

<sup>59</sup> Uso la noción de Maffesoli (1990) al respecto, sociabilidad como forma y espacio lúdico de socialización de los jóvenes. Es el ámbito de construcción de sus redes de pares horizontales, de amigos y amigas que crean agregaciones mayores como las pandillas, gavillas, bandas, o tribus más pequeñas. Ellas son percibidas por la chaviza que las conforma como cenáculos de afecto (Urteaga 1996, 99).

<sup>60</sup> La década fue marcada por el fraude electoral de 1988, pues todo indicaba que el ganador a la presidencia era Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano y por alguna extraña razón, se cayó el sistema perdiendo el conteo de votos; al reanudarlo dieron como ganador a Carlos Salinas de Gortari, noticia que conmovió a la sociedad mexicana dando cabida a grandes movimientos sociales.

90's, cuando el *rock* comenzó verdaderamente a desarrollarse, pues hasta ese momento sólo había subsistido.

El *rock* entonces fue reconocido como cultura, logrando que le brindaran foros y a los músicos, artistas se les diera la oportunidad de ir a otros países donde sus proyectos, podían ser gestionados por empresas privadas de acuerdo con la dimensión del mercado juvenil (Estrada 2008, 190). El gobierno de Gortari se abrió mucho más a la música *rock*, pues en definitiva no era un gobierno represor que tuviera la idea de que el *rock* era un acto de «violencia y rebeldía» y más bien era vista como música popular.

Sin embargo se actuaba con mucha cautela para mantener el control, dado que a largo plazo beneficiaría a los tratados en lo que se encontraba el país. Esto permitió la existencia de pequeños espacios mediados por organismos como el Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud —CREA—, el ISSSTE-CULTURA, SOCIOCULTUR; la CONACULTA, la UNAM y la UAM. Asimismo los medios de comunicación como Canal 11, Canal 13, el IMER con su estación Estéreo Joven, Rock 101 y Espacio 59 hacían programas específicos para el Rock en tu Idioma<sup>61</sup>; los ídolos de la juventud salinista fueron Caifanes y Café Tacvba que en sí mismos eran considerados *rock* suave.

La compañía discográfica llamada BMG Ariola fue de suma importancia puesto que logró impulsar la promoción de bandas mexicanas como La Maldita Vecindad, Neón, Los Amantes de Lola, La Cuca y otras agrupaciones más. Esta compañía discográfica abrió la puerta a un subsello que fue un gran influyente en el *rock* mexicano y para darles difusión a las agrupaciones mexicanas, con el objetivo de poder editar un gran número de discos. Culebra Réconds ayudó al *rock* mexicano para su transformación.

Este subsello de la disquera BMG Ariola, creado en 1992 por Humberto Calderón, exintegrante del grupo Neón, tuvo como propósito alentar el talento en el *rock* y los géneros afines en el país, logrando una gran difusión de bandas de mucho tipos, ya no sólo del Rock en tu Idioma. Pero esto no fue lo único que hizo este subsello; un año

---

<sup>61</sup> Inclusive la estación de radio Espacio 59 y la disquera BMG Ariola realizó un concurso con el mismo nombre, donde la final se hizo en el salón del piso 37 del Hotel de México. Después apoyaron al *rock* en español abriendo la brecha para la realización de conciertos masivos (Estrada 2008, 189).

después de su conformación integró a algunos exponentes del *rock* latinoamericano, originarios de países como: Colombia con Aterciopelados, Mil Doscientos Ochenta Almas, La Derecha; en Argentina con Rata Blanca y Chile con Sexual Democracia, y así entró la música producida en Latinoamérica entró a otro mercado.

Por otro lado, el subsello Culebra Réconds tuvo mucha influencia. Miriam Méndez quien era la *road manager* y Carlos Palma quien era el *mass events* desarrollaron la idea de conciertos masivos para las bandas que pertenecían a este subsello. Algunos de los eventos más importantes fueron «Águila o *Rock*», «La Banda» y la creación del Multiforo Alicia<sup>62</sup> que con el tiempo se volvería muy importante, provocando así que algunos de los espacios que ya existían se consolidaran y comenzó a desarrollarse otra parte de la historia de la música mexicana contemporánea (Cantú, 2022). La historia de Culebra Réconds tiene similitud con *Comrock*; ambas dependían de una empresa trasnacional y su carácter independiente era de relativo alcance.

Esto se debía a que marcaban las pautas que debían seguir las bandas con la finalidad de que fueran un poco más digeribles dentro de la sociedad y de poder captar un público que a larga fuera creciendo. Ricardo realizó una extensa búsqueda de bandas, por medio de audiciones seleccionó a cuatro grupos que en ese momento eran importantes dentro de la escena: Ritmo peligroso, Mask, Los Clips, Punto y Aparte. Estas bandas firmaron un contrato de grabación para un disco LP, de larga duración. Sin embargo, el subsello de Culebra Réconds no duró mucho tiempo, fue en 1996 cuando desapareció, la razón de este suceso fue por la fusión que tubo BMG con Sony, es importante mencionar que algunas bandas que estuvieron con la *minor* se quedaron después de la fusión.

Es importante mencionar que las grabaciones de algunos materiales musicales no siempre estuvieron sujetos a un contrato con algún sello discográfico importante. Ahora bien, algunas bandas tienen marcada la práctica de *Do It Yourself*. En un primer

---

<sup>62</sup> Este Multiforo se inauguró en 1995 por Ignacio Pineda, por lo que fue un espacio autogestivo e independiente dentro de la colonia Roma. En sus inicios era una especie de *club*, sin embargo poco después de su apertura comenzó a ser un foro cultural y contracultural donde se presentaban bandas que tocaban diversos géneros: *rock*, *ska*, *surf*, *rockabilly* y *punk*. Además de realizar eventos como conferencias, lecturas de poesía y proyecciones de películas.



momento, la difusión de su música se hacía de boca en boca o de mano a mano a través de los circuitos que se establecieron, también por su círculo de amistad, fiestas y por el intercambio de discos en el Tianguis del Chopo (Monterrosa 2019, 130).

Por otro lado, la primera mitad de los años 90 fue importante para el crecimiento de la escena *indie* ya que se gestaron y consolidaron casi una docena de agrupaciones como El Cuerpo de Cristina, Insignia, Alfil 7 y Signos vitales, unas tocaban *rock* gótico y otras agrupaciones eran de un corte más eléctrico, quienes se alineaban más hacia el *Electronic Body Music* —E.B.M, sus siglas en inglés—.

Es importante resaltar que el *rock* continuaba librando una batalla por obtener espacios, ya que cuando entraba un aspecto vanguardista como las estructuras y los instrumentos musicales novedosos o los que incluso eran inventados por ellos mismos aunado a una estética corporal fuera de lo común (Monterrosa 2019, 125), la industria cultural no encontraba ningún interés en ellos. Un ejemplo de esto es el grupo Oxomaxoma quienes por su sonido fueron criticados, pues su línea marcaría una oscuridad aunada a la estridencia del metal; además de tener una estética siniestra y misteriosa que acompañaba a los movimientos y a la voz de su vocalista. Es así como principios de los noventa, en el foro Rockotitlán<sup>63</sup> comenzó una tradición, que consistía en la búsqueda de nuevos talentos en la escena a la que se le conocía con el nombre de «La batalla de las bandas».

Desde el inició su función fue la de un sembradío para las bandas que carecían de foros ya que pudieron presentar la variedad musical que iba creciendo cada día más. Fue en la segunda edición de «La batalla de las bandas» de 1991 cuando una banda llamada El Clan llamó la atención por ser una de las primeras bandas en México que se arriesgó a tocar nuevas composiciones de *rock* gótico. Esta escena musical proliferaba en otras partes del mundo desde los años 80's y en México llegó a arrastrar un gran número de seguidores; con una estética oscura y demasiada lírica en sus temas, la banda comenzó

---

<sup>63</sup> Este espacio creado en 1985 cerró en 1999 para una remodelación y ampliación del lugar, pero al hacerlo los dueños fueron demandados, terminando así la etapa del Rockotitlán de Insurgentes Sur. Después, en 2001, se cambiaron a Coyoacán sobre Miramontes, pero por problemas económicos no levantaron el vuelo, dando fin a su existencia en 2004.

a darse a conocer por su *rock* agresivo. Fue a partir de aquí donde esta banda transforma la *performática* dentro de la escena *indie*. La base de esta nueva estética es cercana a la literatura, al uso de metáforas exageradas que comienzan a crear un mercado que sólo esperaba la llegada de su emblema en español.

A los dos años de su presentación, El Clan grabó su primer disco llamado «Sin sentir» que logró posicionarse de forma rápida en el gusto de esta nueva subcultura que se identificaba de forma inmediata con la temática de la banda, haciendo que algunas revistas como *Nuestro Rock* los mencionara como la mejor banda de 1993. En ese mismo año se presentaron como apoyo para un recital de Santa Sabina.

Para el siguiente año, en 1994, se llevó a cabo el Primer Festival Gótico de la Ciudad de México, donde la banda estelar fue un grupo estadounidense llamado The Last Dance, grupo que contó con el apoyo de un programa radiofónico titulado *XX-XXI*<sup>64</sup> conducido por Arturo Saucedo en la frecuencia de 105.7 en Estéreo Joven. The Last Dance se apoyó en bandas como La Concepción de la Luna y El Clan, dos de las bandas más representativas en la escena del *rock* oscuro en México y que a la fecha siguen activos.

Pero este no fue el único evento que se dio en ese año, el 23 de junio en un sitio llamado Foro 87 —actualmente desaparecido— es considerado el *boom* de la escena oscura en México, en este evento se observó que el *rock* oscuro ya contaba con una cantidad importante de seguidores en la ciudad, también este evento fue organizado y promovido por un integrante de esta misma escena «El Mizfit» quien era un personaje popular que mantenía vínculos de amistad tanto en la escena *punk* como con la inicial escena oscura.

Después, para 1995 se conformó un colectivo llamado La Corporación, este juntó a las principales agrupaciones de música electrónica con tendencia oscura que estaban creándose en la ciudad. Fue fundada por bandas como Hocico, Cenobita, Deus Ex Machina, Oxomaxoma, Soucerx, y Kristi Artefactum, quienes organizaron de forma

---

<sup>64</sup> El programa «XX-XXI» conducido por Arturo Saucedo en Estéreo Joven, una emisora que apoyaba la producción musical local que incluían en su programación estilos musicales distintos a los que se transmitían comúnmente en otras emisoras. Pero esta no fue el único espacio radiofónico, la estación *Rock 101*, era transmitida por la concesionada WFM Radio, también contribuyó a la difusión de la música que era dirigida a un público joven.

autogestiva e independiente conciertos y tiempo después los eventos con el nombre de *Encuentro de Arte y Música Electrónica*; en 1996 se realizó el primer evento en las instalaciones del Museo Universitario del Chopo y los posteriores en el Templo Industrial de Santa María la Ribera hasta el año del 2000.

El inicio de la segunda mitad de los noventa se distingue por un segundo *boom* de la escena musical. Aparecieron en el mapa agrupaciones que se consideran representativas y a la fecha siguen activas como son el caso de Gorgonas, Amduscia, Hocico, Veneno para las Hadas y Valeria. Después, se realizó un evento en enero de 1996, el *Coloquio de la Cultura Dark*, que duró tres días y se llevó a cabo en el Museo Universitario del Chopo, este evento fue producido por Arturo Saucedo, quien bajo el nombre de Abismo Producciones, en coparticipación con el Programa de Difusión Cultural UNAM, así como las autoridades del recinto, lograron ponerlo en marcha. En esos tres días de evento, se intentó mostrar el desarrollo de lo que hasta esos años se había producido en la escena en sus distintas expresiones como video teatro, *performance*, música y estética corporales.

Por otra parte, en el evento se realizó una serie de conferencias impartidas por la escritora y periodista Macarena Muñoz, esto por el primer aniversario de la revista *La Mandrágora* que contiene una serie de publicaciones de literatura de horror (Monterrosa 2019, 142). Al inicio del nuevo siglo, la escena independiente construyó y estableció sus propios espacios y territorios, esto fue posible gracias a un largo proceso de configuración y reacomodación, concurridos cada fin de semana en donde se llevan a cabo fiestas y tocadas de las bandas propias de la escena, tanto nacionales como extranjeras.

Entre los espacios que surgieron destacan El Real Under, mejor conocido como El Under; el Café Bizarro que actualmente cuenta con un foro especialmente destinado a realizar presentaciones de agrupaciones musicales —no estrictamente góticas u oscuras— (Monterrosa, 2019). Sin embargo, no fueron los únicos en formarse, en 2014 y a partir de una revista del mismo nombre, abrió el Foro Indie Rocks!, un espacio donde se comenzarían a celebrar diversos festivales y conciertos donde han tocado bandas que más adelante se volverían ídolos y con la globalización se volvieron en un producto

cultural, asimismo, se llevó a cabo el Festival Marvin que igualmente contaba con su propia revista.

Lo relevante es que estos lugares tienen en común su ubicación, ya que se localizan en la colonia Roma logrando que recientemente se haya convertido en un punto de encuentro caracterizado por la proliferación de su oferta cultural, así como una extensa variedad de bares, restaurantes, corredores culturales, eventos al aire libre y galerías. Estos espacios al tener poco más de una década de existencia —a pesar de las rotaciones en sus cambios de locación— han logrado asentarse e incluso mudarse a espacios más grandes y con mayor infraestructura, de manera que continúan organizando fiestas y conciertos de agrupaciones nacionales e internacionales.

Asimismo a finales de los noventa, surgió la Unión de Trabajo Autogestivo —UTA— ubicado en el número 80 de la calle de Donceles en el Centro Histórico. Este fue concebido originalmente como un espacio donde se impartían talleres y pláticas, se realizaron ciclos de cine-debate y se montaban exposiciones de artes visuales de artistas independientes. Es por su carácter alternativo, plural e incluyente el motivo por el cual fueron llegando al lugar diversas culturas alternativas, dando paso a la organización de eventos con diferentes temáticas o se dedicaba un día en específico de la semana para hacer fiestas de un sólo género musical. Fue así como comenzaron las fiestas oscuras denominadas «Subculture», las cuales eran organizadas por un colectivo llamado *Resistencia Subterránea*; de ello existieron dos fiestas ahora emblemáticas e importantes tanto para los *fans* como para los curiosos: *Viva Glam* y *Baile de las Máscaras*.

Con lo anterior, los colectivos se volvieron un referente importante al momento de organizarse y trabajar dentro de la escena, es de aquí donde cada integrante que conforma una escena teje sus redes de colaboración tanto en el interior del país como en el exterior. A la par, en el lado del *rock* impulsado por el gobierno surgía un acontecimiento que cambió el rumbo del género.

El 3 de marzo de 2001, las bandas Maná y Jaguares protagonizaron en el Estadio Azteca un concierto titulado *Unidos por la Paz*, el cual fue patrocinado por Televisa y TV Azteca,

por lo que fue bastante controversial dentro de la historia del *rock* mexicano pues era visto como un «*show* mediático y superficial» que trataba de imitar el Live Aid de Wembley, pues este tenía el fin de dar un «mensaje de paz» y recolectar fondos para apoyar a las comunidades de Chiapas. No obstante, al día siguiente se realizó un concierto titulado *Vibra Votán por las Tres Señales* que tenía el fin contrario, pues apoyaba directamente a la causa del Ejército Zapatista de Liberación Nacional —EZLN—; este se hizo en el parque Magdalena Mixhuca para celebrar la llegada a la Ciudad de México con la marcha del color que hizo el Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

A este concierto acudieron más de 25,000 personas, la mayoría de ellas era jóvenes para escuchar la música de 20 bandas de *rock*, *punk*, *ska*, *reggae*, *hip-hop* y *heavy metal*, bandas como La Maldita Vecindad, Santa Sabina, Panteón Rococó, Tijuana No, Salón Victoria, Los Estrambóticos, La Castañeda, Guillotina, Rastrillos, Resorte, Los de Abajo, La Barranca, Nana Pancha, Mezcalito, Yerberos, La Tremenda Korte, Salario Mínimo, Ritmo Peligroso, Kompadres Muertos y La Comuna, entre otros. Además, las ganancias de ese concierto fueron donadas al movimiento EZLN y las comunidades zapatistas que a diferencia, del evento patrocinado por TV Azteca y Televisa, estos grupos se comprometieron con el movimiento porque buscaban una discusión entre la sociedad civil y el cumplimiento del acuerdo de San Andrés, que daba inicio al diálogo entre el gobierno y el EZLN. Este sólo fue uno de los tantos conciertos que se realizaron apoyando al movimiento<sup>65</sup>.

Estos conciertos fueron organizados sin el apoyo del gobierno, ni patrocinadores; los músicos y artistas fueron las cabezas para lograr que estos conciertos vieran la luz. Sin embargo, los ídolos del *rock* dentro del evento patrocinado cambiaron de rumbo y en consecuencia transformaron la imagen que el *rock* había construido; el *rock* en español llegó a su punto más *mainstream*.

---

<sup>65</sup> En 2007, el Gran Forum es otro espacio donde se organizó un evento con el fin de apoyar al EZLN, es esa ocasión se presentaron 16 bandas que partían de la larga tradición de apoyo alrededor del movimiento zapatista.

### 1.2.6 La escena mexicana del *indie rock* en el cambio de siglo

Hasta ahora el *indie* en la sociedad mexicana fue un sistema de escape, la sociedad estaba cansada de la represión por parte del gobierno autoritario que tenía el Partido Revolucionario Institucional —PRI— el *rock* fue una lucha continua ante la sumisión, rebelde para muchos pero inspirador para otros tantos. Las canciones reflejaban su disconformidad con el dominio *priista*, la forma de expresarse, la constante búsqueda de salidas para buscar escenarios donde tocar.

De esa forma y con la consolidación de la escena en los espacios culturales surgidos, observamos que durante la primera década del siglo XXI, el auge de las primeras redes de internet como Hi5 y MySpace fueron medios decisivos para la reconfiguración de las relaciones sociales, este aspecto permitió que la escena local pudiera establecer contacto con personas pertenecientes a otros estados de la república. Por ejemplo, el *Coloquio de Cultura Gótica* celebrado en Puebla en 2002, en donde integrantes del colectivo *Resistencia Subterránea* participaron con exposiciones y conferencias sobre la cultura gótica.

Con ello, las redes sociodigitales permitieron que se creara una escena de forma virtual, pues algunos eventos que antes eran realizados de forma presencial pasaron a transmitirse en ciertas plataformas por internet. Por otra parte, los discos o las canciones comenzaron a tener otros significados pues estas plataformas permitían la reproducción de los *tracks* sin la necesidad de comprar el disco, esto dio paso a un nuevo consumo de cultura digital a través de las plataformas de *streaming*.

Por ejemplo la banda Zoé. Formada en 1994 por el vocalista León Larregui, Sergio Acosta en la guitarra, en el bajo se encontraba Rodolfo Samperio y Beto Cabrera en la batería logró hacerse visible en 1997 gracias a las presentaciones que ellos mismos costearon en foros *indie* como El Alicia, y la conexión que en Internet formaron; considerándose así una banda *underground* pues no contaban con espacios formales para presentar su música. Con su primer demo de canciones inéditas —producido por los mismos integrantes— titulado *Demo Olmos*, armaron su primer álbum homónimo en 2001, el cual lanzaron en las emergentes plataformas digitales como YouTube junto

a un video musical de la canción «Deja te conecto» al ritmo de *rock* combinado con un toque de sonido «futurista», la popularidad de Zoé acrecentó. Tras su revelación un sinnúmero de bandas mexicanas bajo la ideología *indie* comenzaron a brotar.

El *indie* del nuevo siglo se ha caracterizado por tener diversas líneas musicales y etapas de desarrollo que con el tiempo se ha alimentado; hasta la actualidad tenemos estilos marcados y diferentes entre sí. Partimos de la diferenciación de géneros entre bandas de la «primera-nueva generación» de los 00's como Austin TV —música instrumental emo—, Descartes a Kant —*rock* teatral—, Haragán —*rock* urbano—, Hello Seahorse! —*pop* de ensueño o *dreampop*—, Los Licuadora —*punk*—; María Daniela y su Sonido Lasser —*pop* electrónico—, Allison —*pop-punk*—, Yokozuna —*garage rock*—, Quiero Club —*pop-rock* experimental—, Zoraya Mariachi DJ —*hip-hop* casero— (Martínez 2012, 36); formaron el camino en la industria independiente apoyada por las nuevas herramientas digitales<sup>66</sup>.

A mitad de la década —es decir, entre 2005-2007— aparece una nueva línea que, a pesar de ser guiada por los pioneros, propusieron un estilo orientado a la mexicanidad combinada con *rock*; San Pascualito Rey, Porter o Los Románticos de Zacatecas. Asimismo se expandieron las líneas musicales mencionadas gracias a las primeras redes sociodigitales donde artistas como Comisario Pantera, Rey Pila, Technicolor Fabrics, Los Daniels, entre otros, desarrollaron sus proyectos. Esta «segunda generación» a pesar de continuar presentándose en foros *indie*, su estabilidad económica ayudó a que precisamente fueran independientes, por lo que la mayoría de los músicos de lo denominado *indie* en México podría pensarse es determinada por la clase media.

Pasando la primera década de los 00's —es decir, a partir de 2010—, aunque bandas como Little Jesus, Odisseo, DRIMS, Los Bunkers, Reyno etc., protagonizaban lo *indie*, el género se expandiría dando como resultado una extensa cantidad de personas que se definen como tal, *indie*. Si bien en un inicio lo *indie* fue “un cuestionamiento a los

---

<sup>66</sup> En este siglo también han aparecido algunas disqueras independientes como Arts and Crafts México, Discos Tormento, Grabaxiones Alicia, Iguana Records; Noiselab, Nuevos Ricos, Opción Sónica, Suave, Happy Fi, Nene Records, Static, Sony BMG, entre otros (Martínez 2012, 37).

modelos caducos que anteponen los logros económicos a los creativos” hoy gracias a la facilidad de difusión puede ser visto como un modelo económico (Martínez 2012, 40) que tiene que ver con el estilo y con ello una forma de vivir. Es por medio de redes sociodigitales —Facebook, Instagram, TikTok— y las plataformas musicales de *streaming*, —YouTube, SoundCloud, Spotify— que los artistas<sup>67</sup> ya sea por un subsello independiente o por su cuenta y con ayuda de una casa productora, logran la meta de ser músicos *indie*.

Como hemos visto en el recuento de los hechos que formaron al *rock* mexicano, la música independiente ha atravesado por muchos retos para establecerse dentro de un territorio específico y poco a poco ha ido cambiando, adaptándose. La historia nos dice que en nuestro país sufrimos un retraso para que se lograra establecer la música independiente dentro de los espacios culturales: desde las comunas, los hoyos fonqui, las instituciones públicas, los foros, los bares; los faros, los festivales, las redes sociodigitales.

Al lograr pasar estos pequeños retos, la música independiente comenzó a ser un punto importante para ciertos grupos sociales, puesto que se sentían identificados con las melodías o con las letras que cantaban; estas canciones podrían relatar la vida cotidiana de un trabajador o de algún estudiante. Los grupos sociales al encontrar su identidad conectan porque se sienten parte de algo y lo comparten entre sí a través de la música que escuchan o de los artistas que siguen; se vuelven *fans* de estas bandas.

Así construimos una genealogía de la historia del *rock* mexicano donde hubo altibajos, pero tuvieron un papel donde las grandes televisoras mexicanas jugaron; todo ese entorno fue decisivo para que el *rock* fuera saliendo a flote con el paso de los años. Hoy encontramos que de la periferia y la protesta, lo *indie* en la zona centro tiene un pensamiento diferente al que construyó.

---

<sup>67</sup> Algunos de los artistas de la actualidad que han salido de estos medios son Los Yayers —su vocalista hacía videos de *sketch* en YouTube—, Ed Maverick, David de la Luz, Kevin Kaarl; Daniel, me estás matando, Bratty, entre muchos otros grupos y artistas solistas.



# Capítulo II.

## Marco conceptual

---

---

---

Este capítulo aspira a crear una correlación entre conceptos de diversos autores y cinco ejes de interpretación de los cuales partirá nuestra investigación. Asimismo, este marco conceptual nos ayuda a posteriormente generar categorías que permitan formar analogías en distintos puntos a denotar en el capítulo de análisis que se desarrollará. Por ende, las siguientes secciones son teorías por extrapolar al tema de esta tesis que es, la escena *indie*.

## 2.1 Música *indie* vs música *mainstream*

*La innovación artística es, desde la época romántica, una palabra sagrada, un sésamo que permite acceder a los círculos de la fama.*  
(Jean-Marie Seca)

Según Frédéric Martel en su libro *Cultura Mainstream*, en algunas ocasiones se busca mantener un perfil independiente con la finalidad de tener mayor valor ante la crítica, una especie de aceptación o validación del producto, esto es un fenómeno que afecta a todos los productos de entretenimiento —cine, música, estudios, visuales—. Es un caso similar a lo que ocurre con el denominado cine de autor, en el que se busca tener valores propios que lo hagan destacarse del cine comercial que en su mayoría intenta generar ganancias sumamente redituables a las casas productoras.

El debate entre la música *mainstream* y la música *indie* parece tener parte de sus raíces en la búsqueda de la identidad y los procesos de creación: “Nunca como en la actualidad se ha alcanzado tan alto grado de culto en la celebración del «yo»” (Seca 2004, 67). El *indie* representa la legitimación de un mensaje, crear una oposición al mercado establecido y por otra parte el *mainstream* representa toda una industria que cada año busca la expansión para crear un aire de nuevos tiempos en pro del crecimiento a costa muchas veces de la creatividad y talento, puede decirse que “la industria produce la cultura<sup>68</sup>” (Negus 1998, 28).

---

<sup>68</sup> Para Negus existen dos versiones de este fenómeno: “la industria que produce la cultura” siendo las empresas creadoras del mensaje con limitantes puestas por ellos mismos y por otro lado la “cultura que produce la industria” que toma elementos como el lugar, clase, etnias para manipular y adentrarse al mercado.

Los productos *mainstream* son asociados a una industria que busca establecer estructuras empresariales o mensajes corporativos permeando la cultura de una línea de ensamblaje imaginaria que dicta tendencias y estandariza los productos en los medios de comunicación. En el caso de la música, “las prácticas, formas y contenidos de la música popular se conforman a una variedad de limitaciones organizacionales y criterios comerciales” (Negus 1998, 28) la creación musical dentro de la industria siempre estará sujeta al mensaje político<sup>69</sup> y económico que se le desee otorgar dejando de lado el sentido único y propio.

Es importante destacar que parte desde la forma en que es considerada la música, depende del rol, el lugar, la matriz de origen y el sentido cultural según sea el caso de música *indie* o *mainstream*. Por un lado, las personas que lo consumen y los compositores se refieren al *indie* como un ritual emocional, un proceso de creación complejo y cuidado al detalle para mandar un mensaje potencializado. Por otro, la industria del *mainstream* no es más que un medio que se puede moldear de acuerdo con los intereses que hay para obtener ingresos monetarios y formular un mensaje social con el fin de convertir a la mayoría de los géneros musicales en poperos, donde “ni siquiera el *jazz* y la música clásica son inmunes a esta demanda de música con orientación popera” (Gioia 2020, 536). Por ejemplo, cuando se usan remixes o mezclas a la música clásica para crear bases para canciones de reguetón.

Ahora, para pasar de lo independiente a lo *mainstream*, la industria creadora debe poseer la mayoría de los elementos utilizados y así masificar el contenido partiendo de la producción; introducir un mensaje político estandarizado, tomar en cuenta los criterios económicos y el valor de ganancia según la ubicación del mercado para poder clasificarlo partiendo de sus raíces identitarias y culturales de su lugar de origen.

Para el contexto *mainstream*, grupos de *indie* se han visto politizados y catalogados para poder crecer en el mercado global siendo sólo una etiqueta de música. Por ejemplo, bandas como The Strokes o Coldplay han sido influenciadas por esta industria

---

<sup>69</sup> Los mensajes políticos son visibles en las etiquetas de identidad por ejemplo música latina, internacional, música negra, rústica.

perdiendo parte de su identidad y valores para crecer globalmente y convertirse en bandas económicamente rentables, o como lo menciona Keith Negus, “suficientemente dinámicas para que sectores significativos de la industria musical inviertan en ella” (Negus, 1998). Es decir, no se trata únicamente de financiar a todos los artistas destacables, sino de enfocar sus esfuerzos en aquellos que sean dinámicos, moldeables y comerciales, pues como lo menciona Frédéric Martel, los profesionales de las industrias creativas desarrollan una especie de intuición para la búsqueda de talentos.

Podría parecer que para la industria *mainstream*, es sencilla la generación de talentos e influir con ellos alrededor del mundo, pero no debemos olvidar que globalmente existen más industrias que persiguen los mismos objetivos: generar un impacto cultural. Mismo caso ocurre con la industria Europea, donde podemos observar una lucha constante por posicionarse como la marca dominante y más influyente para imponer una agenda política acorde a los ideales de cada país; a este fenómeno Martel lo llama geopolítica de contenido<sup>70</sup>.

Ahora bien, para que un músico pueda ser posicionado en el contexto geopolítico debe cumplir con reglamentos, agendas políticas y pasar por rigurosas revisiones de contenido y presencia visual acorde a los ideales de la industria a la que pertenece. Es un proceso de conexiones internas para la producción de contenido, alteraciones al mensaje previo y dar uno más correcto a lo que debe o no debe venderse y patrones de conexión entre oficinas.

Por otro lado, la música también se conforma a través de la matriz cultural, donde según Keith Negus se envuelven los elementos políticos y geográficos denominándolos como el «valor matriz» y significa que puede trasladarse de su mercado de origen a otro. Es decir, que los músicos no solamente usan el mensaje como función política para comprender y crecer en la industria, sino que también existen características de su

---

<sup>70</sup> En el libro *Cultura Mainstream*, Martel menciona que para que el modelo sea rentable debe estar presente en la cultura popular, los mensajes políticos. Es por ello por lo que existe una invasión cultural por parte de las industrias con el bombardeo de músicos, estilos de vestimenta, formas de actuar y plataformas o servicios de consumo, con el fin de que se conviertan en parte fundamental de la cultura de masas y se genere un mercado rentable, a este fenómeno refiere la geopolítica.

territorio que componen a su creaciones y conforman una matriz es decir, un molde de reproducción tanto estética como políticamente.

Por ejemplo, la matriz cultural del *punk* comienza con The Ramones en Nueva York, un sitio que por la recesión económica no lucía majestuoso y sus calles cementadas albergaban a la juventud en busca de sus deseos. Estos factores dieron paso a canciones irónicas sobre sus necesidades: «I wanna be sedated», «I don't wanna grow up», «Now I wanna be a Good boy», con las cuales los jóvenes podían identificarse; de tal manera las posteriores bandas *punk* comenzaron a integrar elementos de su entorno a sus composiciones, como los Talking Heads en su canción «Psycho Killer»<sup>71</sup>, donde expresaban el aura neoyorkina por la alta criminalidad en sus calles a un ritmo contagioso.

En Reino Unido pasó algo similar en su matriz, pues el *thatcherismo* fue tan impactante que las canciones de la primer banda *punk* en Inglaterra, Sex Pistols, eran claramente hechas para ir en contra del gobierno: «Holidays in the Sun», «God Save the Queen», «Anarchy in the U.K.»; pues Inglaterra atravesaba una ola de calor, la realeza influía en el país y el Estado no atendía las necesidades de la sociedad. Es a partir de ello que la ideología *punk* en Inglaterra construyó su propio sonido y asimismo las futuras bandas.

Sin embargo, la matriz cultural a pesar de ser la propuesta sonora del músico, su estética, tendencias actuales internas y externas, la forma en que se etiqueta y se relaciona internacionalmente para comercializarse, también son una forma de alimentar su valor matriz, por ejemplo lo sucedido con el *indie* en los 90's. Las bandas musicales que aparecieron tanto en el *grunge* como en el *britpop* fueron fuertemente influenciadas por bandas anteriores es decir, eran atravesadas por la nostalgia y las mezclaban con su presente para crear una matriz cultural alternativa.

En el caso del *grunge* retomaba sonidos del *punk* y el *heavy metal* pero añadían elementos de sí mismos y su ciudad que era considerada «sucio», «decadente». Esto fue

---

<sup>71</sup> Por ejemplo, en el cine esto fue reflejado en la película *Taxi Driver* de 1970 época misma cuando surge el *punk* en Nueva York. Asimismo en el año en que salió esta canción, en Estados Unidos aumentaban los casos de asesinos seriales.

plasmado en el sonido estridente y la vestimenta rasgada, como fue la estética desalineada y ruda de Soundgarden o la canción de Nirvana «Something in the Way», donde narra su difícil adolescencia con una voz tímida y una melodía profunda. Esto se transmitía por los circuitos universitarios y después en MTV, lo que generalizó el sentir adolescente en las calles de Seattle.

Mientras tanto los del Britpop hacían una crítica a las clases sociales desde diferentes puntos y al mismo tiempo remarcaban las experiencias adolescentes de su actualidad: Oasis regresaba al sonido *beatle* aunado a su experiencia en el barrio, pues en la forma de cantar buscaban reflejar la esencia del *rock* que su contraparte, Blur, no tenía ya que eran de clase alta y se orientaban más a la electrónica. Por ejemplo en su canción «Girls and Boys», pues tuvo gran influencia del género dado que Damon Albarn tras su experiencia con los ácidos y los *hippies* en Ibiza trajo a su composición sus vivencias pero volviéndolo algo *cool* para la sociedad británica.

Así entendemos que el concepto de matriz cultural parte de las vivencias del músico, de su contexto geográfico mezclado entre sí y después se transmite por medio de las conexiones y redes de distribución que se encargan del proceso de grabación y posicionamiento en el mercado, facilitando el flujo de la consolidación de la matriz cultural del género. Dicho esto, podemos entender cómo fue que el *indie* se nutrió según donde surgían las bandas, pues estas tanto en Estados Unidos como en Reino Unido, fueron atravesadas por su propia historia y además reunieron características de otros lugares.

De igual manera en México se conformaron matrices culturales a partir sobre todo de los sitios de reunión, como pasó después del Festival de Rock y Ruedas de Avándaro, ya que las bandas por la represión del país crearon espacios donde dar continuidad a su música: los hoyos fonqui. En estos lugares predominaba una sonoridad influida por el país vecino en cuanto a las letras y el idioma, pero asimismo introdujeron sus propias composiciones que dotaron de libertad para convocar a los jóvenes a rebelarse y vivir su verdadero «yo». Así también en el *rock* urbano, que expresaban sus vivencias en las calles de la ciudad.

Por el contrario, dentro de la industria *mainstream* el proceso es distinto. Para que funcione, continuando con Negus, se debe partir de tres elementos: el primero es el personal involucrado de un artista con categoría para ser etiquetado y la inversión empresarial, el segundo punto es la construcción de un mercado moldeado por mensajes corporativos que buscan dictar las tendencias, y el tercero poner a circular el mercado musical lanzándolo de lo local a lo internacional<sup>72</sup> y finalmente lo global<sup>73</sup>. Para la perspectiva de Martel estos elementos se dividen de forma similar siendo el primer elemento el compositor, administrador y letrista, el segundo elemento engloba al grupo o interprete, por último, viene el proceso de distribución, en ambos autores está presente la idea de la *major* y el publicador como punto final del proceso.

Podemos decir entonces que es primordial la búsqueda de talentos en regiones culturales para extraer la esencia, la sonoridad y características exóticas del intérprete para poder posicionarlo en un mercado internacional o dar pie a la apertura de uno pero en ambos casos debe estar presente la conexión, tanto por la industria como lo menciona Negus y en los individuos involucrados como lo dice Martel para finalmente dar como resultado un fenómeno *mainstream* que sea capaz de atraer y conectar al público.

En las prácticas musicales se ve implicada la mecánica de influencia, para indagar en los aspectos directamente relacionados con la construcción de una identidad individual colectiva (Seca 2004, 13) en ella se crea la conexión con el público, y como se ve manejada según la representación de un artista, también se le conoce como «Ley del Rock». Esta ley es una forma de comprender porque ambas categorías se ven tan distantes y como repercute en las actitudes de cada grupo de personas que consumen el género *indie* y el *mainstream*.

---

<sup>72</sup> Cabe aclarar que, aunque todos los artistas pueden verse intervenidos por la industria *mainstream* son solo algunos géneros como el pop y el *rock* los que reciben una gran cantidad de inversión para alcanzar un mercado global pues géneros como el rap no generan un impacto al mismo nivel.

<sup>73</sup> “El mercado global es una idea construida sobre la cual actúan particularmente cada industria. En la industria musical, los mercados globales tienden a ser aquellos que poseen una legislación estricta sobre los derechos de autor” (Negus, 1998, 43).

### 2.1.1 La propuesta alternativa

Es imposible no preguntarse por qué lo que se considera *underground* —que en esencia es un fenómeno de nicho o para un público segmentado y muchas veces limitado además de ir a un ritmo acelerado<sup>74</sup>— más pronto que tarde termina sufriendo un proceso de popularización; volviéndose una moda pasajera o una tendencia constante. Según Jean-Marie Seca, “se firman contratos de grupos nuevos, estilos nuevos o corrientes que se imponen como si llevaran consigo el aire de los tiempos, si es que no lo preceden a menudo, anunciando formas de sociabilidad, tecnología y economía, antes que se generalicen” (2004). Esto hace que se convierta en un interminable debate sobre el valor que tiene los productos culturales *underground* o «alternativos» siendo relacionados con propuestas únicas y diferentes a comparación de los productos populares o *mainstream*, catalogados directamente como sencillos apegados a lo que el mercado dicte o faltos de significado.

Los productos alternativos o independientes se llegan a considerar como objetos culturales apegados a grupos reducidos pues representa las ideas que estos mismos comparten, “la obsesión por la rebelión y por la oposición a la sociedad” (Seca 2004, 13). La música surge a partir de las vivencias individuales, siendo transformadas al ser compartidas con un grupo, es moldeada por el contexto y la época en la que se concibe y finalmente es compartida en espacios culturales formados por estos mismos colectivos, para consumirla o vivir las experiencias que se ofrecen en las zonas *underground*, pasando a ser una experiencia completamente original e inmersiva.

Además crean un sentido de identidad y pertenencia en los colectivos involucrados. El lazo del compositor y el público se mantiene en todo momento, provocando que la relación entre ambas partes se vea unida y con el pasar del tiempo sea una apropiación por parte del público hacia los artistas, considerándose a sí mismos como *fans* verdaderos u originales, debido a que estuvieron presentes en los primeros pasos del

---

<sup>74</sup> La tendencia por acelerar los procesos de creación también se ve influenciada por la etapa tan efímera que significa la juventud, siendo que a pesar de que haya individuos de 80 años con almas «jóvenes», estos mismos ya no sean integrados a la colectividad de grupos que buscan ser la oposición a la sociedad o considerados también como individuos que «ya pasó su tiempo».



grupo. Sin embargo, cuando crecen popularmente puede causar que se genere una especie de rechazo por parte de los *fans* más viejos hacia los nuevos adeptos al músico o banda.

La escena independiente formada por colectivos y artistas emergentes se ve directamente impactada por el reconocimiento social —en el caso urbano— y la difusión de los músicos por medio de las redes sociales, la venta de diversas mercancías que ayudan al crecimiento de los artistas.

De esa manera se vuelven el foco principal de programas de radio dedicados meramente a la búsqueda de talentos musicales, programas televisivos que entrevistan a cantantes y plataformas musicales o podcast anecdóticos aumentan el flujo de crecimiento de artistas independientes. Sin embargo la fijación de los medios de comunicación masiva en los músicos ocasiona cierta polémica entre los seguidores más fieles de las bandas y artistas, como menciona Celia Varona en su artículo *Cuando lo underground se convierte en trendy*<sup>75</sup>:

Programas como «OT»<sup>76</sup> suponen un foco evidente para este tipo de artistas, que amplían claramente su público si una de sus canciones triunfa en una de las galas ante millones de espectadores —tenemos en Zahara un buen ejemplo—. Al artista le viene fenomenal, pero los que estaban antes del *boom* miran con recelo a los nuevos *fans*, y temen que el producto y/o la persona cambien” (Varona, 2019).

Es un ciclo constante por el que pasa la cultura independiente, lo que hará que sea escuchada principalmente por grupos segmentados, y al momento de ser incluidos en eventos que tengan un alcance masivo, pasará a convertirse en lo que se supone era su competencia<sup>77</sup>, la música *mainstream*. Esto no es directamente una cuestión del género

---

<sup>75</sup> Esta palabra se asocia directamente con lo que esta «de moda», es un lenguaje informal de las redes sociodigitales.

<sup>76</sup> Siglas del programa español titulado Operación Triunfo, creado en el 2001 que consistía en un grupo de jóvenes que competían por ver quién tenía más talento musical.

<sup>77</sup> Son los valores identitarios y la cultura del entorno la que ve como una competencia a la industria *mainstream*, más allá de ser una constante por ver quien obtiene más alcance o un mensaje más trascendental, para la música *indie* resulta más una lucha interna por preservar su modo de creación y los valores que los distinguen.

tocado sino del alcance que los grupos llegan a tener y cómo se ven directamente afectados los cantantes por la cantidad de público que pueden llegar a conseguir.

Este cambio se ve principalmente en su performatividad, las letras e incluso sonoramente se modifican para ser «aptas» para todo el público. Como menciona Celia Varona:

“Cabe poner en evidencia el debate moral que surge alrededor de la cultura *underground* cuando se convierte en un producto masivo. En primer lugar, porque pierde su carácter y sus valores. Cada estilismo de ropa, musical, cultural... etc., viene determinado por ciertas características que tiene el grupo social que lo utiliza; cuando se convierte en producto de masas, pierde por completo su significado” (Varona 2019).

Este constante debate entre los productos *mainstream* y lo *indie* está directamente implicado en la finalidad que busca el público al que quiere mandar su mensaje y cómo influye en la cultura, por esto debemos ahondar un poco más en porqué existe un problema con la música *mainstream*.

### **2.1.2 El dilema del contenido *mainstream***

Un punto importante para comprender por qué existe una resistencia a la música *mainstream* por parte de los considerados *indie*, es entender la manera en que se concibe. El *mainstream* al ser un modelo comercial más que un discurso emocional que transgreda lo establecido, termina en manos de “actores más poderosos [como] las compañías tecnológicas de Apple, Google, Amazon, Spotify, y otras. Es decir, empresas que consideran que las canciones son mero contenido, un ingrediente más en un modelo de negocio mucho más amplio” (Gioia 2020, 523).

Sin embargo, con la llegada de nuevas tecnologías como el Internet a principios del siglo XX o en la actualidad el modelo *streaming*, la batalla librada entre los sellos discográficos y una industria modernizada se perdió hace tiempo. Según Gioia, el modelo empresarial y la constante búsqueda de derechos únicos, además de limitar su propio mercado, dio pie a que plataformas como YouTube, iTunes y Spotify encontraran un modelo más abierto y a largo plazo sustentable, “estos gigantes tecnológicos incluso ofrecerían la música gratis si eso les sirviera para llevar a cabo otras estrategias

corporativas” (Gioia 2020, 525); acabando así con la dependencia de los músicos con los sellos discográficos y a su vez provocando que los músicos optaran por estas nuevas plataformas para no cruzar por los sellos<sup>78</sup>.

Por otro lado, también una de las implicaciones musicales masivas fue la creación de los *reality shows*<sup>79</sup> musicales. Estos concursos televisivos implicaban que un par de jueces moldearan a su gusto las ideas y conceptos de un músico es decir, mostrar sólo lo que quieren que se muestre, parecido a la época del Renacimiento, donde “cualquiera que haya estudiado la historia de la música se acordará de los concursos de canto de *meistersinger*, que recompensaba a quienes se mostraban más sosos, no cometían errores y tenían un aspecto inofensivo” (Gioia 2020, 528).

Así, los intereses comerciales intentaron crear un proceso estandarizado para canalizar las innovaciones musicales. Este mismo deseo, la ambición por desarrollar un «cuasi-objetivo» para lanzar nuevos artistas comerciales y montar sus propias bandas realizando audiciones (Gioia 2020, 528), fue una práctica que se hizo cada vez más frecuente a medida que la industria de la música se volvía más cauta y recurría más a fórmulas eficaces:

“Las barreras entre lo comercial y lo *underground* se están rompiendo poco a poco y por eso lo que se lleva es escuchar grupos de *indie-punk* con menos de mil oyentes mensuales y conocer la escena *underground* de tu ciudad. Y eso ha hecho que los papeles se inviertan y que los artistas independientes puedan escalar posiciones mientras los populares se van volviendo —pero sin pasarse— un poco más alternativos” (Hernández, 2021).

La presentación de música en las plataformas y medios, las ideas de contracultura que adoptan los jóvenes buscando una identidad —además de experiencias distintas, que de alguna manera inspiran a los colectivos a formar parte del contexto mediante el

---

<sup>78</sup> Esta crisis musical del nuevo siglo trajo consigo también los programas de talento musical y era considerada la siguiente gran revolución en la industria musical.

<sup>79</sup> Los *reality shows* musicales estaban enfocados en juntar a grupos de personas con habilidades musicales y realizarles pruebas, ponerlos a competir entre ellos y adaptarse a retos de canto ya fuera en equipo o en solitario con el fin de averiguar quién era el mejor cantante de la temporada.

estilo, el habla y las actitudes— construyen o posicionan a los artistas *underground* como figuras *mainstream*; pero esto no ha sido un impedimento para que estos artistas independientes busquen un lugar dentro de los círculos de lo *mainstream*. Esto origina que algunos artistas independientes alcancen una gran cantidad de seguidores o reproducciones dentro de algunas plataformas digitales. Además de escuchar y entender las letras de estas canciones generan cierta conexión con un público en específico, por lo regular las melodías y letras rompen que podemos llamar «común» en la industria musical, los artistas *mainstream* siempre se van a guiar por aquello que está en tendencia o de moda.

Mientras tanto el *indie* busca generar sinergias entre el crecimiento y el discurso, lo cual no necesariamente implica abandonar o modificar el mismo. De esta manera lo *indie* puede ser autocrítica para que su producción cultural sea lo suficientemente seria y sobresalga; es estar en la opinión pública no como una curiosidad antropológica, sino como una escena que genera arte verdadero, con fundamento sólido.

Por esto podemos decir que en la búsqueda de generar propuestas *underground* o crear sinergia entre los artistas con sus creaciones y a su vez su discurso, se ve implicado el ciclo de crecer en los foros, estar presente en las tocadas, construir a partir de un imaginario una presentación de sí mismo para finalmente conseguir una base de seguidores donde puede haber un conflicto, pues aquello que fue concebido para contraponerse al mercado de consumo masivo puede ser parte del mismo; siendo así un debate entre mantener su identidad como artista *indie* con ideales arraigados o decidir continuar creciendo mientras los elementos identitarios se van diluyendo conforme mayor alcance tiene el artista.

## **2.2 Sobre la escenificación y el discurso *indie***

Para comenzar a desarrollar lo que concierne a la escenificación, partimos de la palabra *escenario*. La definimos como el «lugar en el que se desarrolla una acción o suceso frente a un público», pero en ello hay más que sólo actuación. Los griegos reflexionaron sobre la representación en la puesta en escena y los efectos de las acciones realizadas ante quienes asisten. Según Aristóteles en *La Poética*, la puesta en escena —entendida como

escenario— es el espectáculo que da pie a la imitación y a la experiencia; la imitación es un proceso de aprendizaje natural del hombre que vive al contemplar un arte y se convierte en placer, ya que "el deleite que produce observar es que al mismo tiempo se aprende, se reúne el sentido de las cosas, es decir, que el hombre es de este o aquel modo" (1989, 7) debido a lo que observa, experimenta y reproduce. Así, cada acción en el escenario es punto de partida para encontrar mensajes implícitos detectados en los movimientos, los gestos e incluso los ruidos que influyen en la asimilación de una expresión artística.

Igualmente el filósofo francés Gilles Deleuze explora estos puntos a partir de la puesta en escena cinematográfica. Deleuze observa en la escenificación al cuerpo, no como un ser pensante sino como materia que "fuerza a pensar sobre aquello que se nos escapa, la vida". En esta se conforman conductas y posiciones del cuerpo que se exponen a un rito, "a una jaula de vidrio o en un cristal, a imponerle un carnaval, una mascarada que hace de él un cuerpo grotesco, pero que también extrae de él un cuerpo gracioso o glorioso para acabar por último en la desaparición del cuerpo visible" (Deleuze 1987, 251-252), para que se transforme en un personaje sujeto a ciertas posiciones y no en la persona cotidiana; se vuelve un cuerpo ceremonial.

Este cuerpo se torna protagonista al momento de su escenificación brindando credibilidad el espectador a través del *gestus*<sup>80</sup>. El *gestus deleuziano* es "el desarrollo de las actitudes mismas y con este carácter opera una teatralización directa de los cuerpos, a menudo muy discreta, pues se efectúa independientemente de cualquier rol" (Deleuze 1987, 255). Siendo así como el personaje se reduce a sus propias actitudes corporales que parten del *gestus* para volverse espectáculo y por ende un cuerpo social, político y estético, disponible a la vista y al seguimiento de quien lo contempla.

---

<sup>80</sup> La noción de este término fue creada por el dramaturgo alemán Bertolt Brecht y es en esencia, una técnica teatral que consiste en ejecutar una combinación de gestos físicos como son el movimiento del rostro, de las manos u otras partes del cuerpo para expresar afectos o mensajes correspondientes a una actitud, donde se revelan aspectos específicos que hacen visibles las relaciones sociales de un personaje y la causalidad de su comportamiento.

De modo que si la puesta en escena, el cuerpo y el *gestus* lo apreciamos al margen de lo *indie* concebimos que estos tienen relevancia para determinar códigos *performáticos* en los que a través de ellos ubicamos su naturaleza escénica.

Mucho se conoce del *performance* como acto artístico de carácter vanguardista, y de *performatividad* entendido como la conexión entre el lenguaje y la acción. No obstante, hablamos de la *performática*. Etimológicamente se conforma por *per-fornir-matos*, donde *Per* es a través de, más allá; *Fornir* es completar, amueblar y *Matos* es movimiento, dar vida (Performática 2016). De modo que podemos definirlo como un conjunto entre todo objeto, acción y movimiento del cuerpo que tienen la función de dar vida y transformar el entorno donde se da.

En la escenificación la performática incorpora el uso de la vestimenta o el manejo de ciertos instrumentos que crean un estilo y en ello reflejan algún pensamiento o intención. Podríamos decir que el lenguaje se fusiona al cuerpo y por eso origina un discurso capaz de transmitir información, identidad y emociones en sus espectadores.

En *El orden del discurso* (1970) el filósofo y sociólogo Michel Foucault desglosa el proceso donde el cuerpo produce discurso bajo la línea de la escenificación; aun cuando Foucault expone frente al Colegio de Francia sus postulados generales y sus propuestas de investigación de sus ahora extensas obras, retomamos lo esencial para la aprehensión<sup>81</sup> de la función del cuerpo escénico.

En un primer momento Foucault explica cuáles son los mecanismos de exclusión externos al discurso, es decir, lo que está y no permitido según su contexto de enunciación. Estos son tres: la palabra prohibida, la estigmatización y la voluntad de verdad. En este último, hay un proceso de diferenciación que permite excluir los discursos verdaderos de los falsos conforme a nuestra voluntad de saber, o sea nuestro

---

<sup>81</sup> La idea de aprehensión corresponde a la teoría del conocimiento y por ende es entendida cuando “el objeto conocido debe ser «asimilado» por el sujeto que conoce; la única asimilación posible, es la captación, no de la naturaleza individual del objeto tal como es, sino de su esencia o especie, que capta, mediante la abstracción” (Encyclopaedia Herder, 2017).

imaginario social<sup>82</sup>. Si esperamos una escenificación que no apela a nuestro pensamiento, “el discurso verdadero ya no es, el que responde al deseo en la voluntad de verdad, en la voluntad de decir ese discurso verdadero” (Foucault 1970, 24); si no es lo que corresponde a nuestra realidad, entonces no es nuestra voluntad.

Asimismo, en estos mecanismos de exclusión existen procedimientos internos que “juegan un tanto en calidad de principios de clasificación, de ordenación, de distribución, [...] para dominar otra dimensión del discurso” (Foucault 1970, 25). Son principios de organización que tienen el fin de delimitar al discurso.

El primero es el *comentario*, donde se ritualiza y se repite un mismo discurso —sin validar otro— ya que “permite decir otra cosa aparte del texto mismo, pero con la condición de que sea ese mismo texto el que se diga, y en cierta forma, el que se realice” (Foucault 1970, 29). Luego el *autor* quien figura, complementa y dota de veracidad y congruencia al comentario “por medio del juego de una *identidad* que tendría la forma de la *repetición* y de lo *mismo* [...] que tiene forma de la *individualidad* y del *yo*” (Foucault 1970, 32), y por último la *disciplina* que conjunta las normas, métodos y medios del discurso verdadero; esto significa que existen discursos similares entre los que lo escuchan y quienes lo enuncian, porque “debe cumplir complejas y graves exigencias para poder pertenecer al conjunto de una disciplina; antes de poder ser llamada verdadera o falsa, debe estar «en la verdad»” (Foucault 1970, 36) de quien lo legitima. Es de la disciplina que dimana un procedimiento de control por parte de los sujetos que manifiestan el discurso.

El control más visible está en el ritual, cuando el cuerpo produce un discurso implícito y continuo; este se centra en “los gestos, los comportamientos, las circunstancias y todo el conjunto de signos que deben acompañar al discurso” así como en la forma de vestir y actuar que ayudará a reafirmar lo enunciado (Foucault 1970, 41) —una

---

<sup>82</sup> El imaginario social señala Cornelius Castoriadis es “la creación incesante y esencialmente indeterminada —histórico-social-psíquica— de figuras/formas/imágenes, a partir de las cuales solamente pueden tratarse de alguna cosa” (2007, 5). Lo que significa que a través de estas figuras/formas/imágenes concebimos nuestra realidad y entendemos quiénes somos y qué papel interpretamos, es decir, hallamos nuestro rol social.

performática—, por lo que la imagen develada será válida sólo si se asemeja al discurso verdadero y es a través del ritual donde el sujeto ejerce control para que los espectadores al observar aprendan de él y lo imiten.

Esto se conjunta con un segundo control del discurso, el surgimiento de una doctrina entendida como una ideología que se difunde y se promueve. Es por medio de un grupo que se crea un “reconocimiento de las mismas verdades y la aceptación de una cierta regla, para vincular a los individuos a ciertos tipos de enunciación y como consecuencia les prohíbe cualquier otro” (Foucault 1970, 43-44). De ser así, históricamente la música *indie* ha conformado su propia doctrina y es por medio de la ritualización que ha expresado su discurso.

Los adeptos al género han configurado sus propias normas con base en la experiencia que les proporciona la escenificación de las bandas *indies*, causando que todo lo distinto a ello sea rechazado. Por ejemplo, el repele de los valores *mainstream* —el éxito, el lujo— frente a los valores *indie* —la autenticidad, el cambio—, ya que es regido por otro tipo de normas y conductas. Si un músico *indie* en la puesta en escena —sea un concierto o videoclip— expone códigos no correspondientes a las normas y el imaginario de lo *indie*, entonces el discurso no será aceptado como verdadero, ni reproducido por los integrantes y por tanto, será excluido. Pero cuando el discurso es aceptado entonces se reproduce y genera una potencia que retroalimenta al músico y a su vez a sus participantes.

### **2.2.1 La interacción del cuerpo**

Hasta ahora podemos decir que la escenificación es un espectáculo teatral donde las actuaciones performáticas de los sujetos contienen un discurso tácito, que posee significación en la voluntad de verdad de los individuos<sup>83</sup> y por consiguiente, es a través

---

<sup>83</sup> Goffman dice que la palabra «individuo» es equivalente a «persona», sin embargo este uso sencillo y necesario encubre muchos pecados de imprecisión. Ya que un individuo “puede vestirse de un modo determinado con premeditación, porque prevé un encuentro de conversación con unos otros determinados, pero si lo hace y quiere hacerlo con eficacia es posible que haya de disimular sus intenciones, pues es el vestido se define como algo que no guarda relación pertinente con lo que ocurre en las conversaciones” (Goffman 1979, 23), por lo tanto, el «individuo» depende de otros según su relación.



de la interrelación que se construye un ideario en común. Por eso es conveniente atender a las características de los actores durante su interacción con los otros, dando cuenta a las características performáticas del cuerpo —donde se produce un discurso— y los gestos —que transmiten— para conformar un pensamiento.

Así, para el sociólogo Erving Goffman, la escenificación es el lugar donde “las actitudes, creencias y emociones «verdaderas» o «reales» del individuo pueden ser descubiertas sólo de manera indirecta, a través de sus confesiones o de lo que parece ser conducta expresiva involuntaria” (Goffman 1981, 14), en otras palabras, el individuo usa como herramienta la *expresividad*, con el fin de llevar a cabo un rol con el cual causar una impresión. De esta existen dos tipos, la primera es la que *da* y la segunda es la que *emana* de él.

La expresividad que se *da* son símbolos verbales conscientes, empleados con el único propósito de transmitir la información que se desea y que además, involucra un engaño —*acción* para hacer creer algo a alguien—. En cambio la expresión que se *emana* reúne las acciones que los otros tratan como sintomáticas del individuo, es decir, los gestos involuntarios que implican un fingimiento —*representación* para hacer creer algo a alguien— puesto que “es la expresión no verbal, más teatral y contextual, presumiblemente involuntaria, se maneje o no en forma intencional” (Goffman 1981, 14-16). La expresividad permite transmitir el deseo interno del individuo con la intención de emitir un discurso.

Si esta proyección es «eficaz», entonces los demás creerán en el individuo y por tanto, será fácil manejar y controlar la voluntad de los otros, desde la expresividad. (Goffman 1981, 18). Por ejemplo, si en principio un músico *indie* en un escenario se presenta de una manera, el músico desde su puesta en escena, su música, sus gestos, sus acciones y los objetos definirán quién es, por lo que desde ese momento deberá hacer lo mismo en sus demás presentaciones, de lo contrario no será creíble y el discurso no llegará a los otros.

Por ello, la primera impresión resulta importante, no basta con sólo estar en la verdad de los otros sino que en todo momento el individuo tendrá que “pretender tener ciertas

características sociales y deberá ser en realidad, lo que alega ser” (Goffman 1981, 25) para relacionarse. Sin embargo, el autor señala que los vínculos entre sí son susceptibles al quiebre.

Es así como al momento de su presentación hay un sostén que exige una interacción cara a cara:

“La influencia recíproca de un individuo sobre las acciones del otro cuando se encuentran ambos en presencia física inmediata. Una interacción total que tiene lugar en cualquier ocasión en que un conjunto dado de individuos que se encuentra en presencia mutua continua” (Goffman 1981, 27).

Esto es la actuación específica realizada en un escenario donde ambas partes se influyen entre sí a través de un conjunto de acciones, que sirve para influir de algún modo los unos a los otros.

En esta actuación los actores ya tienen un papel que se produce cuando el individuo lo realiza varias veces con la misma u otra audiencia proporcionando cierta credibilidad. Esto genera un sentimiento de preocupación por la reputación y en efecto, se construye una fachada —*front*—, una máscara que presentamos en medios —*setting*— espacios fijos equipados con medios externos como el mobiliario, el decorado, los equipos, la utilería (Goffman 1981, 34), que son una extensión del individuo para completar su performática. La fachada se vuelve personal cuando el espacio se ajusta a lo que es y hace el individuo; es el vehículo transmisor de significados (Goffman 1981, 35) es decir, las características que nos definen como la vestimenta, el sexo, la edad, el aspecto, el lenguaje, las expresiones corporales.

La fachada personal se compone de dos elementos: la apariencia —*appearance*— y los modales —*manner*—. Los modales son estímulos que advierten el rol de interacción, por lo que marcan las pretensiones que tiene el individuo; y es en la apariencia donde encontramos información, pues son los “estímulos que informan acerca del estado *ritual temporario* del individuo” (Goffman 1981, 36). El ritual temporario se concentra en el continuo proceso de interacción por medio de las *líneas* y la *cara* para la aprobación de un grupo específico que se identifique.

En primer lugar las *líneas* son “los esquemas verbales y no verbales por medio de los cuales expresa su visión de la situación, y por medio de los cuales expresa su evaluación de los participantes, en especial de sí mismo” (Goffman 1970, 13). Son estos base de las ideas que un individuo tiene acerca de algo y son para del discurso. La línea se forma durante la interacción gracias a la constante creación de significados y pensamientos que concebimos de otros, por otros y con otros.

Durante la elaboración de esas líneas de interacción, los individuos conforman una *cara* —*face* o máscara<sup>84</sup>— coherente a aquellas ideas y conceptos que nos identifican, por tanto, la cara es “la imagen de la persona delineada en términos de atributos aprobados aunque se trata de una imagen que otros pueden compartir” (Goffman 1970, 13). Esta *face* se construye con el propósito de representar un «personaje» que afronte las situaciones que contienen un fin determinado.

Un individuo puede *tener* o *estar* en la cara o al contrario, *tener* o *estar* en una cara equivocada. Se dice que *tener* la cara es corresponder a la línea que sigue una persona ya que dicha imagen, interiormente, resulta coherente por lo que puede ser respaldada por otros (Goffman 1970, 14). Mientras que *estar* en la cara equívoca es cuando se sigue una línea diferente; si un individuo expresa algo distinto al pensamiento del otro, la persona estará expuesto a la humillación y por tanto, *está* sin *cara*. Pero si esta persona «presiente» *estar* en la cara, responderá con sentimientos de confianza y adoptará la línea que se le presente para “mantenerse en frente de los demás de forma abierta” (Goffman 1970, 15).

En resumen, la cara puede *perderse* cuando no corresponde a la línea que nos identifica y que por consiguiente se relaciona a nuestro contexto, la cara puede *salvarse* en el momento que sostenemos ante otros la primera impresión y como respuesta entran en defensa nuestra —operamos en la frase «ante la duda, abstente»— o bien, hay que *dar*

---

<sup>84</sup> La *cara* está siempre conectada a la *fachada*, que es la expectativa de un juicio o valoración positiva por parte de los demás personas que participan en una dicha línea de acción en un contexto particular y que depende de la situación en la que se encuentra, la línea de acción y de la percepción de los involucrados en esa presentación; y en consecuencia las fachadas de los demás se comportarán coherentemente a la de una persona y su acción.

la cara, es decir, adoptar una mejor actitud ante la situación de la que “en caso contrario habría podido adoptar” (Goffman 1970, 16). Mantener la cara significa conservar un orden expresivo, es decir, regular el flujo de los sucesos para todo el tiempo estar en concordancia con lo expresado.

Brevemente, dos de las formas básicas para el trabajo de la cara se localizan en el proceso de *evitación* y en el *correctivo*. El primero consiste en sí mismo eludir las amenazas contra su cara evitando los agentes de los cuales es posible se produzcan. Estos actos residen en la supresión de los sentimientos, en la negación; en tener acciones modestas, enérgicas atenuantes o tonos de broma. (Goffman 1970, 22). Por otro lado, el proceso *correctivo* se vale de los otros. Los participantes que presencian la amenaza tratarán de impedir que ocurra “un hecho incompatible con los juicios de valía social que se mantiene” (Goffman 1970, 25). Al ubicarse en un desequilibrio ritual<sup>85</sup> se querrá restablecer el orden. En ese sentido el *ritual* es que cada día haya una defensa de la *cara* creada porque es algo que nos pertenece y es con ella que interactuamos y ganamos reputación. Así, el ritual de interacción tiene que ver con la continuidad, coherencia y apología de nosotros ante los demás.

Ahora bien, a modo de resumen y en conexión con el tema relevante de esta tesis damos un ejemplo general del proceso extrapolado a la música *indie*: Imaginemos a un músico independiente en un concierto<sup>86</sup>. Este se presenta en un escenario donde coloca sus instrumentos —medios—, al lugar asisten personas que han formado una expectativa —fachada— de él y de su evento; entre sí tienen una relación indirecta fundada en intereses, gustos y pensamientos similares —líneas—, por lo que los individuos serán capaces de relacionarse entre sí —interacción—. Si el músico da su opinión y expone quién es o habla sobre significados colectivos de lo *indie* —expresividad—, entonces los demás aprobarán esa imagen y reforzarán la idea sí y sólo sí continúa bajo la misma línea —primera impresión—.

---

<sup>85</sup> Goffman entiende por ritual como “todos los actos de por medio de cuya componente simbólica el actor muestra cuán digno es de respeto o cuán dignos son los otros de ese respeto” (1970, 25).

<sup>86</sup> Aunque también se puede aplicar a otros escenarios como las redes sociales, la convivencia en la cotidianidad o en sitios que representen la escena *indie*.

Si en el transcurso otra persona ajena al contexto cuestiona o contradice el pensamiento del músico o de los participantes, inmediatamente existirá la amenaza; si los otros entran en defensa de la expresión dada y emanada —proceso correctivo—, o el músico reacciona para evitar esa amenaza —proceso evitativo—, el ritual se restablece y por lo tanto, la cara permanece. Es mediante este ejemplo que vemos el proceso general de la interacción aunque sabe aclarar, no es un sistema ya que todo depende del escenario que se presente.

### **2.2.2 Los territorios del «yo» para la interacción**

Continuando con Goffman, en este proceso de interacción el «individuo» se vuelve una unidad vehicular, “un caparazón de algún tipo controlado desde adentro por un piloto o navegante humano”; personas que controlan a voluntad su cuerpo —el vehículo— y por eso tienen la suficiencia de desplazarse. En él existe “un conjunto de normas cuyo mantenimiento permite a las unidades vehiculares utilizar de modo independiente una serie de avenidas con objeto de desplazarse de un punto a otro” (Goffman 1979, 26); estas reglas, vistas en el cuerpo, pueden ser implícitas o explícitas y dictan cómo controlar el movimiento.

Este desplazamiento vehicular —movimiento del cuerpo— puede desempeñarse de dos maneras: a través de la *externalización* en el cual “una persona utiliza claramente los gestos corporales generales para que se puedan deducir otros aspectos, no apreciables de otro modo, de su situación” (Goffman 1979, 30), o sea indicando nuestras intenciones como individuos; y por medio del *ojeo* donde se comprueba la circulación, básicamente lo que se observa.

A este desplazamiento se enlaza el territorio, sitio puesto para la declaración de comportamientos que revelan las pretensiones de una persona y además, funciona como reclamo al uso propio en contra de otros individuos de la propia especie. Goffman dice que en este lugar se hacen reivindicaciones —reclamos— de lo que consideramos “derecho a poseer, controlar, utilizar o transferir” (Goffman 1979, 46). Para la clasificación de territorios disponemos a explicarlos, no sin antes distinguir que estos significan más que sólo el sitio donde se desarrolla la reivindicación, son territorios del

«yo» porque exhibe quiénes somos. Aunque existen diversos tipos, en la escena *indie* son visibles dos.

Los territorios *situacionales* que “forman parte del equipo fijo en el contexto pero que se pone a disposición del público en forma de bienes reivindicados mientras se usan”; es decir, los espacios que entendemos como propios y a su vez, usamos de forma exclusiva según el momento. Y los territorios *egocéntricos*, que se desplazan en todo momento con la unidad vehicular; en él se apuntan los objetos que nos materializan —ropa, accesorios, objetos— (Goffman 1979, 46-47) y por tanto se reivindican a largo plazo pues su utilización conforma la idea de su apropiación.

Es a partir de estos que Goffman plantea una taxonomía para ampliar la idea de territorialidad. Los correspondientes a los músicos y al público *indie*, son las reservas personales, los recintos, los de uso y turno; el envoltorio y los de posesión. Explicados para ejemplificar la temática de investigación, el territorio parte del espacio personal, del «yo».

El *espacio personal* es el contorno de una esfera que reivindica la distancia y el deseo propio, o sea, el espacio vital de un individuo que durante la escenificación es prestado como espacio situacional para no sentirse víctima de una intrusión y llevar a cabo su discurso corporal y gestual (Goffman 1979, 48). Ligado a este están los *recintos*. Estos espacios funcionan como auxilio temporal al reclamo pues son parte del individuo mismo. Por lo tanto son espacios fijos que ayudan a la expresión extendiendo el espacio personal más allá del recinto y al mismo tiempo, “quien reivindica un recinto no será el individuo, sino dos o más que lo comparten con pleno derecho” (Goffman 1979, 51). Así, en el contexto de un escenario *indie*, el individuo presta su cuerpo al reclamo expresivo y el recinto es el sitio físico donde los otros reivindican las acciones como suyas.

Ahora bien, la interacción depende del recinto donde se desarrolle la performatividad del artista, pues no es lo mismo un escenario grande donde el «yo» se vuelve parte de la masa, a un lugar más pequeño donde se crea una atmósfera íntima y propicia mayor expresividad por parte del músico y por ende, del público. Por ejemplo, los lugares como el CBGB o el Batcave, fueron bares pequeños que formaron escenas y por ende una

subcultura que se apropió del lugar. En los foros, el «yo» se vuelve parte del territorio y el artista es reconocido como parte del grupo, a diferencia de los grandes escenarios donde el músico está expuesto a la contemplación justo como sucede en la contraparte del *indie*, en el *mainstream*.

Los territorios *indie* de México se crearon alrededor de pequeños foros como Rockotitlán, Tutifruti o el Alicia, donde se concentraba una escena y por ende una subcultura creando así un vínculo cercano entre las bandas y quienes asistían, ya que son espacios que funcionan de manera interna a comparación de lo que sucede en los grandes escenarios donde hay estructuras externas.

En las grandes arenas como el Estadio de Wembley en Inglaterra y estadios como el Estadio Azteca o recintos como el Pepsi Center y el Foro Sol en México, no se desarrolla una intimidad entre el público y el músico puesto que son espacios con diferentes fines. Es decir, se realizan eventos de todo tipo —como los partidos de fútbol en los estadios— y no son exclusivos para la reunión de una subcultura —como los foros sí son— y en consecuencia el público no toma como suyo el lugar sino que es un momento en el espacio-tiempo y por lo tanto, la performática del músico tampoco es la misma.

En los foros el músico tiene mayor expresividad gracias al ambiente de proximidad y es en los grandes escenarios que esa expresividad del músico pasa a segundo plano porque existen factores ajenos a él que construyen la experiencia del público con base en el territorio; el intimismo del «yo» se rompe al presentarse en un escenario mucho más grande que un foro.

Por otra parte, en ambos territorios vemos las reservas de *uso* y de *turno*. El espacio de uso refiere a que “las circunstancias pueden permitir que el individuo ofrezca motivos instrumentales para exigir que se impongan límites...” (Goffman 1979, 53). La imagen más obvia está en los conciertos tanto en foros como en festivales, donde hay una división espacial por el escenario entre el cantante y el público, denotando el uso específico de cada participante en el territorio; igualmente podemos observar a los «no lugares» como las redes sociodigitales. Por ejemplo, en una transmisión en vivo el músico interactúa con ellos por medio de la imagen, mientras sus seguidores en

comentarios opinan y corresponden a sus acciones, cada uno cumple un papel determinado por el límite: un escenario, una pantalla.

A esto se suma el *turno*, “orden en que un reivindicador recibe su bien de algún tipo en relación con otros reivindicadores en la situación” (Goffman 1979, 53). Los diversos territorios sugieren un respeto pues proveen de un servicio, como cuando los individuos tienen la oportunidad de convivir con el artista antes del concierto —en términos *mainstream* sería el *meet & greet*—, y esperan que su turno sea respetado; también vemos el turno a partir de la espera en la fila para entrar al recinto o en la adquisición de objetos culturales donde hay un orden de compra, que usualmente es controlado partir del boletaje.

En cuanto a las dos últimas reservas, están los tipos más fuerte de territorialidad egocéntrica: el *envoltorio* y de *posesión*. El primero es “la piel que cubre el cuerpo [donde] a las diferentes partes se les concede un interés diferente [...] dividiéndolo en segmentos” (Goffman 1979, 55). Sencillamente, lo que caracteriza y proporciona identidad; lo que resulta llamativo y es ritualizado dependiendo de qué y cómo lo porte el cuerpo. Si recordamos, Deleuze le llama «imponer al cuerpo un carnaval, una mascarada que hace de él un cuerpo grotesco», por eso al envoltorio se unen los objetos que poseemos y se identifican como nuestros: gorras, bolsos, guantes, sombreros, etc.

Por ejemplo, si pensamos en una figura *indie* de la época *postpunk* como lo fue Robert Smith —vocalista y guitarrista de The Cure—, es casi imposible no recordarlo con su característica envoltura: cabello aplumado, delineado negro y labios rojos, además del sonido específico de su voz y su guitarra —el objeto—, pues él creó de sí mismo un territorio egocéntrico. Estas características fueron desarrolladas en un recinto: The Batcave, que para la escena gótica fue escenario común en el cual la performatividad y el «yo» de Smith materializaba la idea de un grupo que formaba parte de una escena y por tanto, el territorio fue apropiado.

De igual manera en México la escena consistió en un conjunto de grupos y elementos que formaron al *rock* independiente dado que durante la era del Rock en tu Idioma, donde se adoptaron algunas características estéticas del *postpunk* británico, las



diversas bandas como Los Amantes de Lola, Size o Caifanes trabajaron en construir un territorio tanto físico —p. ej. en el foro Rockotitlán— como egocéntrico en cuanto a su forma de vestir, de peinar o propiamente en su sonoridad.

En conclusión, es con Goffman que podemos recuperar y extender cada concepto expuesto en esta sección: la puesta en escena, el *gestus*, la performática, el cuerpo como discurso, el proceso de interacción y la territorialidad. Todo lo antes expuesto conforma las particularidades de este eje de interpretación; la escenificación de un *actor* como medio de transmisión tácito y explícito de los elementos que unen un mismo discurso. El proceso de escenificación de lo *indie* en el cual también se ve envuelto por una estética específica.

### **2.3 Sobre la estética como hecho social**

La estética ha sido para la filosofía un término utilizado para explicar «la ciencia sobre la belleza», o bien «la procreación física tanto como espiritual de lo bello» dispuesta a la contemplación, pues esta es para los filósofos griegos como Platón y Aristóteles no el estudio de lo bello sino de la experiencia sensible que estas proporcionan y por tanto, filosóficamente el objeto de su estudio es la esencia. No obstante para las Ciencias Sociales la estética conlleva más que la percepción de lo «bello» y lo «feo».

Para este eje nos concentraremos en un autor del formalismo ruso<sup>87</sup>, Jan Mukarovsky, pues nos proporciona una visión profunda en la cual la estética no deja de lado la perspectiva histórica de las obras. El teórico checo señala que para comprender la estética de un objeto se debe fijar una línea de evolución artística donde todos los elementos sean relacionados entre la serie artística y su evolución histórica social: el hecho estético como hecho social.

---

<sup>87</sup> Un movimiento intelectual de la teoría literaria que se concentra en la investigación de una serie de elementos como los valores románticos —intuición, imaginación, genio, la psicología del autor y del lector, el tema con el género—. Este movimiento nació durante la Primera Guerra Mundial en la Rusia prerrevolucionaria y consistió en tres etapas, la primera fue el rechazo a la literatura tradicional, del subjetivismo y del lenguaje poético *per se*; esto impuso un estilo que crea una sensación de extrañamiento porque sale del lenguaje común. Esta técnica fue usada y analizada por Viktor Shklovski —el padre del formalismo— y Jan Mukarovsky quien formaba parte del Círculo Lingüístico de Praga, donde se cree influyó al desarrollo de nuevos paradigmas del estructuralismo.

De tal manera que la estética es entendida a partir del “lugar de lo social como contexto en el que se produce la obra y ámbito al que se dirige” (Lizarazo 2004, 184) es decir, lo estético se atribuye a las propiedades asignadas que una obra adquiere según el contexto y periodo de tiempo donde se crea y por ello manifiesta posturas diversas sobre el objeto.

Estos objetos se pueden considerar arte porque son obras originales que interesan a conocedores, museos y al mercado del arte lo que concita una cultura, pues es portador de ciertos valores de una colectividad. En cambio, cuando se produce en serie, no es precisamente arte puesto que no congrega el ideario de un grupo de personas porque los objetos son producidos principalmente para su consumo. Ello con respecto al tema que nos concierne, señalamos que dentro de la subcultura se crean diversas mercancías que cumplen una función interna específica.

Los *fanzines* por ejemplo, que durante los ochenta en México fueron una manifestación contracultural de los jóvenes y eran productos subversivos, abyectos y subterráneos; de tiraje limitado, hechos a mano y reproducidos por medios como fotocopadoras, serigrafía o impresoras; en la actualidad esos *fanzines* forman parte de la cultura visual y son considerados parte de la documentación de la historia, por lo que se pueden observar en museos o comprar en mercados para coleccionistas, como es el Tianguis del Chopo que funciona como ambos: museo y mercado.

Sin embargo, al discurrir entre las mercancías que produce lo *mainstream*, estas son elaboradas con base en la adquisición en masa. Al contrario de las *fanzines*, las revistas de *pop* tienen mayor tiraje, se usan equipos grandes para su elaboración y por ende son reproducidas con máquinas industriales. Los *fanzines* —que además siguen la consigna del DIY— contienen un mensaje específico creado a partir de la visión del mundo de un grupo que a la vez, remarca el contexto donde fueron creados; en su contraparte, la revista *mainstream*, tiene una función de encanto inmediato más que de una visión artística.

Aun así en ambos casos “se respeta la intervención en una obra de los elementos externos que determinan claramente una de sus fases y es el resultado de dos fuerzas:

la dinámica interna de la estructura y la intromisión, en la estructura de elementos externos” (Mukarovský 1971). Las creaciones que surgen dentro de una sociedad están impregnadas de sus sentidos y principios donde “su propiedad es integrar en una unidad *sui generis* valores extraestéticos diversos” (Lizarazo 2004, 186). Los valores extraestéticos comprenden las características fuera de una sociedad, ya sea el valor cultural, ideológico, social o histórico; estas están implícitas en la obra y en conjunto hacen que el objeto porte una significación. Todo lo externo se congrega con lo interno.

Ahora bien, la idea de lo extraestético con base en Mukarovský surge de una estética metafísica dotada de valores eternos que “sociológicamente sólo puede pertenecer al hombre en tanto que ser social”, donde su propia estética es válida cuando es construida por una función, norma y valor estético los cuales “están estrechamente ligados y constituyen el triple aspecto de lo estético, por eso tratar con cualquiera de ellos, sin tener en cuenta los dos restantes, sería necesariamente incompleto” (Mukarovský 1977, 44) pero cada uno tiene una problemática particular que guía el estudio de un objeto.

Así y siguiendo al análisis de Lizarazo con respecto a la función, la norma y el valor estético, estos serían los valores intraestéticos, porque con ellos somos capaces de analizar lo inmanente del material artístico y la función que cumple. De forma que la obra puede ser vista como un signo<sup>88</sup> y por tanto sus criterios son aceptados colectivamente para su intercambio intersubjetivo (2004, 189). Dicho de otro modo, los valores extraestéticos —valor cultural, función y norma social— de un objeto proceden de su origen mientras que los valores intraestéticos —función, norma y valor estético— refieren a lo inmanente, es decir, lo que se crea dentro de una colectividad.

### **2.3.1 Función, norma y valor estético**

Para Mukarovský la *función estética* que atribuimos a un producto artístico puede ser dominante o subordinada dependiendo del gusto, lo cual moldea jerarquías funcionales; es decir “la función estética es un asunto de la colectividad, y la función

---

<sup>88</sup> El objeto es un signo en tanto a su propósito, pues estos son interpretados desde su significado —lo material— y su significante en el cual “se le otorga un valor intencional que consiste en comprenderla como un objeto que comunica” (Lizarazo 2004, 196). De tal manera que el artefacto es el soporte para el objeto estético o bien, simbólico.

estética es un componente de relación entre la colectividad humana y el mundo” (Mukarovsky 1977, 56) causando que un conjunto social determinado conciba de una misma manera la función estética y predetermine la creación objetiva de las cosas.

Bajo la línea de la música *indie* los valores intraestéticos son vistos a través de la lírica, la armonía, la poética, las formas, la colorimetría, la fotogenia de los objetos; al mismo tiempo se relacionan los valores extraestéticos por medio de la política sobre un contexto social, es decir la significación externa que se le da a dichos objetos estéticos, lo que dota de uno nuevo al objeto. Estos están conectados a un conjunto de reglas que «legitiman» o se establecen para guiar la estética dado que “se crea una consciencia colectiva ante todo como un sistema” (Mukarovsky 1977, 56).

Así, la función estética es orientada por la *norma estética* que es variable en el tiempo; una obra no es constante y “cualquier alteración en el tiempo, en el espacio o en el medio social supondrá un cambio en la tradición artística” (Mukarovsky 1939, 96). Por tanto el objeto estético se transforma y “establece una relación mutua entre dos sistemas enteros: la estructura de las normas y la estructura de la sociedad, para la cual las normas dadas constituyen el contenido de la consciencia colectiva” (Lizarazo 2004, 193). El conjunto de los valores extraestéticos y el sistema de valores guían la actividad y el comportamiento de una colectividad.

También a los valores extraestéticos de la obra se suman al *valor estético* ya que por medio de estos “el sistema de valores definen la vida de la colectividad donde se aprecia y se consume la obra” (Lizarazo 2004, 193). El valor estético cambia de acuerdo con las distintas culturas y depende de quien espere la obra; otorgan un valor material, sentimental o emocional que en un sentido *bourdiano* “configura el sistema de coerciones e influencias que actúan sobre la definición de la valoración de las obras” (Lizarazo 2004, 194); esas valoraciones ayudan a regenerar el propio campo donde se desarrollan las obras y sus productores.

Por consiguiente, comprendemos que “el valor independiente del artefacto material será tanto más marcado cuanto más conspicuo sea el conjunto total de valores extraestéticos que el artefacto haya sido capaz de abarcar todo ello al margen de

cualquier cambio cualitativo de una época a otra” (Mukarovský 1939, 126). Por ejemplo, la producción de discos que alojan un sentido colectivo entre los participantes de la escena *indie* de su época y después se transforma en un objeto aún más valioso.

En el origen de los LPs, estos cumplían una función social: reproducir música. Sin embargo para los coleccionistas y para los propios autores tenían una función estética donde las portadas transmitían un mensaje —colores, formas— acorde a su música — lírica, ritmo—, eran diseñados para definir un estilo y representar una época. Con el tiempo esos discos han almacenado mayor valor histórico —extraestético— pero su valor intraestético no es el mismo que en su origen porque el contexto ya no es igual.

Por esa razón la teoría recepcionista de Mukarovský dice que “el mensaje artístico se ha producido dentro del marco de un sistema de normas —códigos—, mientras que es percibido dentro del marco de un sistema de códigos manifiestamente diferente” (Segre 2001, 13). Por un lado los códigos de origen —recepción— no se pueden eliminar, pero se reconstruyen los códigos de emisión pues de ellos presiden la producción de su estructura, es decir se le da otro significado de acuerdo con el nuevo contexto donde se sitúa. El mensaje artístico está en movimiento y pese a que “siempre se puede recurrir a los códigos de emisión, ya no los encontrará presentes, completamente realizados en la totalidad del texto” (Segre 2001, 13); el objeto pierde la función social pero es resaltado por su función estética porque tales obras ya no cumplen por completo las funciones que le habían sido asignadas en un principio.

La función estética resulta ser factor de la convivencia social manifestada en características fundamentales de capacidad aisladora y diferenciadora. Es desde la colectividad que hay distinción entre los participantes; estas distinciones podrían manifestarse en la forma de vestir, su servicio, su residencia, sus actos, sus posesiones. No obstante, corre el riesgo de caer en el *cliché*, —entendido como el uso excesivo de algo que en un principio resultó innovador y poderoso—; la función estética aspira a aislarse de él. O sea, al ser una labor colectiva puede volverse *cliché* cuando lo que era diferenciador, se transforma en algo semejante y común.

Por ejemplo, en cuanto al uso de la ropa a través del tiempo y lo *indie*: en el *punk*, la escena gótica, los *new romantics* o en el *grunge*, donde en cada uno el origen de su vestimenta estuvo impregnada de características específicas. En lo *punk* se manifestaba en el cabello en punta y los estoperoles, en lo gótico el maquillaje y lo estrafalario; en los *new romantics* la presencia corporal y escénica o en el *grunge* el uso de camisetas de franela y ropas rasgadas que reflejaban su contexto. Cada una de ellas fueron usadas a partir de una visión política: antisistema, experimentación, futurismo, decadencia. Así desde las características extraestéticas —cultural y social— cada escena estableció una función estética guiada por las normas de su tiempo y por lo tanto se volvió un objeto estético que contiene un valor propio según cada miembro de la escena.

Por otra parte, en la actualidad es a través del mercado cultural<sup>89</sup> y la concentración de lugares donde se venden objetos asociados al *indie rock* que los objetos pueden parecer «repetitivos»; de una cosa hay mucho y en consecuencia hay más posibilidad de que sus compradores vean igual o tengan el mismo objeto. Es ahí cuando el individuo para mantener la función estética de algo, interpone su valor intraestético poniendo en función su gusto y su sistema de valores.

Por ejemplo, puede haber de un mismo objeto —sea un pin, un *sticker*, una playera, unas botas, etc.— muchas opciones que pueden obtener en cantidad muchas personas, pero la diferencia está en el sentido y el uso que se le da al objeto; esto ya genera una distinción incluso entre los miembros de un mismo colectivo pues “en una sociedad determinada no existe un solo arte, sino que se dan siempre varios simultáneamente” (Mukarovsky 1977, 84).

Las actividades que parecen comunes como el uso de las prendas o la forma de caminar, se transforman en acción estética cuando se realiza en el marco de un rito o una representación; de ahí que con los objetos alrededor de la música *indie rock* se cree y se conserve un estilo que lleva a la búsqueda exhaustiva de la autenticidad. De esa forma con Jan podemos ver que:

---

<sup>89</sup> Término que se profundizará en otra sección de este marco conceptual.

“Lo estético, es decir la esfera de la función, la norma y el valor estético está, pues, ampliamente extendido sobre la esfera global de la actividad humana, siendo un factor importante y multilateral de la práctica de la vida; no tienen razón aquellas teorías estéticas que lo limitan a uno sólo de sus aspectos múltiples, declarando objetivo la intención estética únicamente el placer, la expresión o la excitación emocional, o el conocimiento, etc.” (Mukarovsky 1977, 101).

Es con este autor donde apreciamos que en efecto la estética infiere un sentido de lo bello y su contemplación, pero además esa belleza es creada por los miembros de un grupo específico, ya que tiene por fin originar su propia esencia a partir de normas y valores que constituyen a su función estética y se van moldeando de acuerdo con el pasar del tiempo, pero a la par congrega la visión del mundo de una colectividad y a su apropiación dentro de él. Tal es el caso de la escena *indie* y los productos que genera al margen de lo *mainstream*.

#### **2.4 La subcultura como estilo de vida en la escena *indie***

*Para muchos la música es una forma de vida, es una manera importante en que millones de personas encuentran placer, definen quienes son y afirman su pertenencia dentro de un círculo social.*

*(Fabiola Heredia)*

En este apartado se analizará la subcultura dentro de la escena *indie* y cómo se convierte en un estilo de vida. Con base en varios autores que exploran del tema mencionado, se analizará el eje central de este apartado con el fin de aprehender sus raíces. Posteriormente se darán algunos ejemplos que sigan a una categoría de análisis.

Antes de comenzar, es necesario definir el término de subcultura. Una de las primeras definiciones que aparecen es «un grupo de personas dentro de una cultura matriz a la que pertenece», manteniendo a menudo ciertos principios fundamentales. Las personas desarrollan sus propias normas y valores con respecto a asuntos culturales y políticos, pero desde luego esta definición es más profunda de lo que se puede leer a simple vista.

Patrick J. Williams, determina que el surgimiento de la teoría subcultural proviene principalmente de dos tradiciones sociológicas: la primera es la escuela de Chicago<sup>90</sup> y la segunda es el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos —CCCS, por sus siglas en inglés *Centre for Contemporary Cultural Studies*— proveniente de la Universidad de Birmingham en 1970, donde adaptaron el concepto de la escuela de Chicago pero le añadieron la visión de la sociología cultural.

Los aportes que marcó la escuela de Chicago fueron observar de primera mano los acontecimientos con una actitud crítica en la obtención e interpretación de la información obtenida, además de buscar una comprensión del comportamiento humano partiendo del estudio de las instituciones sociales y de los individuos que operan en estos (González 2019, 9).

Para el CCCS el término de subcultura representa un contrapunto con las propuestas que establecieron los académicos estadounidenses 40 años antes<sup>91</sup>. Estos estudios tomaron los conceptos de hegemonía estructuralista y semiótica y fueron propuestas que sentaron las bases de estudio de diversas formas acciones que surgieron entre los jóvenes pertenecientes a la clase trabajadora del Reino Unido (González 2019, 11). Ambos aportes son de importancia dentro del estudio de la subcultura.

A modo de tener más comprensión sobre el tema de la cultura y con ello la subcultura que la música *indie* se ha encargado de crear a través de las décadas, trazamos un trayecto sobre la cultura y sus diferentes manifestaciones y matices. Para el historiador Carlos Acevedo, la palabra cultura tiene dos conceptos: uno general, que se refiere a todas las obras de los seres humanos, y uno limitado que se relaciona a ciertas formas más elevadas de la inteligencia, tal es el caso de la filosofía, la ciencia, las humanidades, la literatura o el arte (2004, 67). Por otro lado, según Novoryta la cultura se puede definir como el conjunto de modelos o patrones —ya sean implícitos o explícitos—

---

<sup>90</sup> De 1920 y 1930, desarrollaron el concepto, pero no se puede identificar propiamente como una teoría subculturalista.

<sup>91</sup> Los británicos desarrollaron trabajos que se centran en la descripción y comprensión del surgimiento de la juventud en Reino Unido —mediados del siglo XX— con base en una aproximación neomarxista que enfatiza las clases sociales y la ideología como conceptos dominantes de investigación.



mediante los cuales una sociedad regula el comportamiento de las personas que la conforman, en este se incluyen costumbres, códigos, normas, reglas de comportamiento, religión, rituales y un sistema de creencias (2011, 60); la cultura es toda la información y habilidades que posee un ser humano.

Partiendo de las definiciones anteriores, podemos decir entonces que una subcultura es una parte específica de la cultura. Es un grupo de personas con un conjunto distintivo de comportamientos y creencias que logra diferenciarlos de las culturas dominantes de la que forman parte y estas se forman a partir de la edad, etnia o género de sus miembros. Abad Morales menciona que se pueden incluir como subculturas las corporaciones, las sectas y muchos otros grupos o segmentos de las sociedades con numerosos componentes de la cultura simbólica (2011, 10).

Cuenta la socióloga Tania Arce Cortés, que en un principio la subcultura era entendida como grupos de jóvenes pertenecientes a pandillas delincuentes, no obstante con el sociólogo Louis Wirth, se comienza a concebir a la subcultura como una comunidad en el interior donde se permiten ser libres. Mientras que para William Foote White a través de estos grupos, se fundan microsociedades que se adecúan a las propias necesidades de expresión bajo un medio ambiente indiferente al que les rodea (Arce 2008, 5). Estas necesidades de expresión llegan a romper las normas establecidas en algunos grupos sociales teniendo como consecuencia un rechazo a dichas necesidades.

Para Dick Hedbig citado por Arce, se relaciona más con el estilo, ya que la subcultura son las “objeciones y contradicciones, el desafío de la hegemonía, representado por las subculturas expresadas sesgadamente por el estilo” (Arce 2008). Los jóvenes subculturales rechazan lo dominante a través de gestos, poses, vestidos, movimientos, palabras y expresiones, por lo que el estilo juega un papel importante al ser la negativa que ayuda a manifestarse visualmente y a su vez, les permite convertir determinados objetos en signos de identidad única.

A partir de la década de los 90's, en España y México se comenzó a utilizar el término culturas juveniles. Por una parte, en España el autor Carles Feixa en su artículo *De las bandas a las culturas juveniles* (1994) señala que éstas son experiencias sociales de los

jóvenes que son reflejadas de manera colectiva mediante la construcción de estilos de vida que los distinguen; definiéndose como «microsociedades» juveniles con cierto grado de autonomía frente a las «instituciones adultas». Es decir, un sector de jóvenes que establece un modo de vida diferente alrededor del tiempo libre y un espacio de ocio.

En el escenario mexicano, según Pérez Islas citado en *Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles* de Tania Arce (1996), las culturas juveniles son la *praxis* subalterna que se caracteriza por contar con eso que les permite enfrentarse a las concepciones prácticas y oficiales de la cotidianidad. Asimismo, Maritza Urteaga (1998) menciona que las culturas juveniles son entendidas como identidades que se expresan y se construyen en tiempos y espacios de ocio determinados y disímiles, donde las culturas juveniles están en dimensión de estilos más o menos visibles en cinco puntos: la jerga, el estilo, la estética, el comportamiento y la producción cultural.

De acuerdo con Carles Feixa, una banda es un grupo o una abertura que en origen se ha formado de manera espontánea y que después se ha ido integrando a través de un conflicto. Estos grupos están caracterizados por diferentes tipos de comportamientos: cara a cara, batallas, movimientos a través del espacio como si fueran una unidad; estos comportamientos dan como resultado el desarrollo de una tradición, una solidaridad moral, una conciencia de grupo y un vínculo a un territorio local (Feixa 1994, 139).

La formación de estos grupos o bandas permiten aberturas dentro de un grupo social, donde dan paso a la creación de tradiciones que marcan una diferencia entre grupos, que vinculan una unidad dentro de los grupos sociales que se sienten identificados, por lo que crean un vínculo con un determinado territorio, lo que les permite mostrarse de una forma auténtica.

Estos sucesos dieron paso a un «contagio social» planteado por Robert E. Park; ahí existe una libertad social de algunos comportamientos que eran sistemáticamente reprimidos en algunas zonas rurales es por lo que se formaban en algunas ciudades ya que era un terreno favorable para difundir sus pensamientos e ideologías (Feixa 1994, 140). En el contexto mexicano, podemos decir que los vínculos logran establecerse

dentro de los hoyos fonquis, pues las bandas que tocaban en ellos podían externar sus ideas y pensamientos arriba del escenario sin temor a la censura.

Por otro lado, surgen algunos personajes que marcan tendencias y modas que serán imitadas dentro de estos grupos sociales e influyen poderosamente desde el centro de una subcultura en la conformación de nuevos estilos hasta las creencias alternativas de diferentes grupos ya establecidos. Esto se marcan a través de los nuevos géneros musicales. Aunado a esto, hay una jerga interna, un tipo de lenguaje verbal y escrito que se puede ver grafitis, redes sociales, *posters*, *stickers*, etc.; o un lenguaje no verbal que se observa en las posturas y gestos faciales o corporales (Gil y Pascal, 200). Un ejemplo de ello es la banda Size pues su vocalista, Keller, utilizaba vestimenta llamativa que más adelante sería imitada o retomada por algunos fanáticos.

También los músicos pasan a ser iconos culturales, esto se da por los medios de comunicación y a las nuevas tecnologías que permiten la creación y difusión musical, un ejemplo de estos iconos es la banda de metal llamada: El Clan, esta banda permitió la llegada de la escena oscura en México y también hizo que otras bandas tocaran nuevos ritmos y mezclas. Para muchos, este grupo se volvió un estilo de vida, se formaron nuevos *fans* que seguían y consumían sus productos convirtiéndolos en mercancía cultural.

#### **2.4.1 El mercado cultural: refuerzo simbólico de la escena**

Como se mencionó en el apartado anterior, existieron dos escuelas importantes que dieron un significado al término de subcultura y a raíz de esto se pudieron comprender varios comportamientos sociales, es decir, el término de subcultura comenzó a comprenderse como una resistencia colectiva por su herencia social y tiempo después como una imposición a una cultura hegemónica que está determinada por una clase de vida consumista. En este apartado hablaremos sobre algunas prácticas culturales y el mercado cultural que surge dentro de la subcultura *indie*.

El mercado cultural es “un espacio simbólico, es el encuentro de la oferta o producción cultural y la demanda o recepción en un marco dado por una comunidad cultural” (Cassini 2018). En otras palabras, es la creación de objetos simbólicos con una carga

cultural que produce una identidad dentro de un círculo social, dentro de la escena *indie*, los objetos producidos tienen un valor de identidad social, pues busca —por medio del discurso— ser único. Un ejemplo de esto son los discos, dentro de la escena *indie* los músicos no contaban con empresa discográfica, ellos producían y creaban sus propios discos, estos tenían imágenes y letras que podríamos decir eran la identidad de la banda, estos discos eran intercambiados o vendidos en ciertas zonas de la ciudad; el mercado cultural es una forma de picar y mezclar creando un «supermercado con estilo».

Los músicos han ido cambiando a lo largo de los años y con esto su forma de producir y crear música, algunos de ellos comenzaron a crear objetos que los distinguieran dentro de una sociedad específica, como puede ser el *sticker* urbano —que si bien no sabemos con exactitud sobre los creadores de estos objetos, los cuales surgen en los años 90— podemos inferir que el significado de estos *stickers*<sup>92</sup> es la construcción de una rama del *grafitti*, pero este adquiere un valor completamente diferente al del *grafitti*.

El ejemplo anterior se relaciona con las prácticas culturales entendidas como aquellas que ideas que postulan un proceso de acción que constantemente cambian, provocando una resignificación en su relación con el tiempo y el espacio. Básicamente, las prácticas culturales se refieren a nuestra vida cotidiana.

John Thompson, en su libro *Ideología y Cultura moderna* nos dice que las prácticas culturales se pueden definir como:

“Un sistema de apropiación simbólica, como el conjunto de comportamientos, de acciones, de gestos, de enunciados, de expresiones y de conversaciones portadoras de un sentido, en virtud de los cuales, los individuos se comunican entre sí y comparten espacios, experiencias, representaciones y creencias” (1993, 197).

Podemos comprender que cada cultura tiene prácticas propias, donde surgen ciertas manifestaciones que le otorgan a un sujeto un sello particular del cual se desprende su

---

<sup>92</sup> El significado era una forma de expresión que marcaba la opresión que se vivía en los años 80, más adelante este significado cambia, pues al reproducirlos y venderlos adquirieron un valor de pertenencia dentro de un grupo social.

manera de entender el mundo, podemos decir que, la música influye en esta concepción de realidad.

Las prácticas musicales son una forma específica de acciones sociales que intervienen en los procesos de producción y reproducción social, puesto que, las prácticas de producción musical son las acciones humanas que producen objetos musicales; que llevan una carga cultural importante. De acuerdo con el sociólogo Jaime Cornelio los actores o artistas que toman parte dentro de un evento musical son los hacedores de los objetos sonoros propuestos para la práctica, el empleo y la creación musical.

Dentro de estas prácticas podemos decir que está el consumo, si bien es cierto que los actores llevan esta carga cultural, también generan objetos culturales que se reproducen y se convierten en mercancías, las cuales son consumidas por sus mismos *fans* o vendidas en distintas zonas del país —un ejemplo de esto es el Tianguis del Chopo<sup>93</sup>—. De esta manera, un sujeto se asume como consumidor cuando acepta determinadas formas de vida; consumir es atribuirse como parte de un grupo y rechazar a otros, en otras palabras es dar a entender quién es y quien no quiere ser dentro de una sociedad.

Estas formas de identificación permiten crear nuevos lazos, rechazan aquellos que para ellos pueden ser represivos y aceptan nuevos roles y cambios dentro de esos nuevos grupos, estas acciones se pueden ver reflejadas en los distintos circuitos donde circula la música *indie*, los sujetos se identifican por medio de playeras o *sticker* que tienen alguna relación con el grupo que ellos siguen, esto no quiere decir que exista un pelea por territorio, podemos decir que incluso se crean nuevas formas de intercambio de mercancía que a la larga ayudaran a crear nuevos objetos y formas de distribución.

La música como obra de arte y también como producto cultural, es un signo de la época en la que surge, representa los valores y las ideas de la generación que la crea, la produce y reproduce en un contexto social, político, económico y algunos apartados

---

<sup>93</sup> Este mercado ha permitido el intercambio de mercancías, las cuales son compradas por *fans* o coleccionistas. Son aproximadamente 200 puestos que venden productos de distintas corrientes como el *punk*, el *rock*, el *postpunk*, entre otros.

económicos, estos se pueden observar dentro de las escenas musicales. En muchas ocasiones, se relaciona a la música con las artes, en un disfrute personal o social, pero son pocos los pensamientos en donde se relaciona a la música como una actividad económica.

Para lograr entender el punto anterior es necesario relacionar a la música como una parte del Producto Interno Bruto —PIB— de un país, pues según señala José Torres, como en cualquier otra actividad humana está se encuentra inmersa en un modelo económico donde se tiene como referente los costos, las ofertas, la demanda, calidad, precio, mercadotecnia, inversiones y otro conceptos en los que, ya sea de forma consciente o no, participan todos los actores del fenómeno musical (Torres 2008, 5); en nuestro país, existe un modelo musical tanto para jóvenes como para adultos.

El consumo de cierto tipo de música es el eje del cual se derivan otras prácticas de las cuales en conjunto conforman ciertos estilos de vida particulares. Hay que tomar en cuenta que el mercado cultural *indie* se enfrenta a una industria musical fuerte, pues los artistas ya están posicionados dentro de una sociedad, generando que el consumo de la música *indie* no sea tan fuerte como en décadas pasadas, donde los jóvenes buscaban consumir aquello que los volviera únicos y diferentes.

De acuerdo con Fernando Cornejo, en su libro *Ensamblajes sónicos, flexibles y mutantes*, una de las bases del consumo es el gusto, pues este es construido en diversas esferas — la casa, los amigos y los mercados— lo que permite que dichos consumos sean variados, no excluyentes más bien incluyentes, de manera se tiene un abanico de posibilidades bastante diverso (2008, 97). En la actualidad, el mercado cultural ha cambiado gracias a las nuevas tecnologías, pues ahora sus objetos culturales se han digitalizado, permitiendo un mayor alcance.

Asimismo, dio pie a nuevas «sociedades» digitales, es decir, gracias a que ahora las presentaciones de sus nuevas creaciones son por plataformas de *streaming*, se crean grupos por internet. Esto sin duda también ha tenido su lado oscuro, pues si bien estas plataformas abren las puertas a nuevos objetos culturales, no son del todo tangibles, es decir, los pueden ver y escuchar pero no tocar, pues pertenecen al mundo digital. Estos

objetos digitales han marcado nuevas formas de consumo; ahora se paga rentas mensuales para poder escuchar o ver aquello que antes se compraba en tiendas o mercados.

Con estas nuevas herramientas digitales evolucionó la capacidad de expansión del DIY: pasamos del *fanzine* al *blog*, de la radio libre al podcast. La creación de espacios de promoción con herramientas digitales, las nuevas radios<sup>94</sup> —plataformas—, el fenómeno *fan* cambia, ahora no sólo existe un *fan* de forma física ahora existen los *fans* digitales.

Por otro lado, existen plataformas como Spotify que permiten la apertura a estos artistas a subir su música y puedan ser escuchados en cualquier lugar, más no reciben un pago adecuado por sus composiciones, obligándolos a tener un cierto número de reproducciones para generar ingresos relativamente altos por su música. También son obligados por la misma plataforma a tener un manager, este puede jugar a su favor o en su contra, pues en muchas ocasiones ellos se quedan con un porcentaje extra de lo que reciben por cada reproducción.

Estas nuevas formas de producir han impactado dentro de los grupos sociales, pues ahora podemos decir que existe una cultura digital, donde se tiene la sensación de que aquello que se escucha, pertenece a sí mismos, cuando la realidad puede ser muy distinta. Ahora ya no es tangible y además, todo pertenece a las grandes empresas, provocando que los objetos culturales cambien y en consecuencia su significado también.

Aun así los músicos *indie* han tenido que usar estas herramientas que les permiten autoproducirse, a partir de la creación de estudios caseros; con computadoras de gran almacenaje, micrófonos o bocinas, que a pesar de tener costos muy elevados son posibles encontrar en las tiendas de tecnología o en línea. También existe la opción de que los músicos renten estos estudios caseros lo que genera otros ingresos que les permite seguir autoproduciendo sus proyectos.

---

<sup>94</sup> Al hablar de nuevas radios nos referimos a las que se encuentran en páginas de Internet.

Estos cambios han traído cosas positivas, como la conexión con nuevos grupos o conocer y explorar nuevas bandas, permiten que los músicos realmente se autogestionen y puedan tener un equilibrio económico para sus proyectos musicales, pero no todo es bueno, pues si bien la apertura de estas herramientas son controladas por grandes compañías que solo buscan su propio beneficio, al final el músico termina dependiendo de ellos, también se crean nuevas licencias que no son más que compañías relacionadas con disqueras *mainstream*. Es importante aclarar que la cultura digital ha abierto nuevas puertas en el mercado cultural también nos ha restringido un poco en esa interacción social que es vital dentro de una escena musical.

## **2.5 Prácticas culturales del *indie*: *habitus*, campo y capital cultural**

La prioridad de lo denominado *indie* está en lo que es accesible para quienes siguen valores en contra de lo *mainstream*; se puede decir que el imaginario de esta subcultura se acota en un *habitus*, concepto acuñado por Pierre Bourdieu como “estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes” (Bourdieu 2007, 86) y comprendido como la conducta en que los agentes sociales circulan; la percepción del mundo que se ha incorporado en el sujeto a partir de las instituciones.

La historia de cada persona es diferente en todos los sentidos. Depende de las vivencias en su pasado-presente, la forma en que las enfrentó y cómo repercuten en su día a día, el entorno que influyó en su desarrollo. El *habitus* no es ni instintivo ni racional, sino pre-reflexivo, pre-racional y pre-consciente por ser “producto de la interiorización de los principios” de una arbitrariedad cultural capaz de perpetuarse una vez terminada la acción pedagógica (Bourdieu y Passeron 1996, 72). En este apartado se analizará el *habitus* de los músicos *indie*, así como el campo y el capital cultural que conformó en la historia de vida del artista.

Para que un músico pueda desenvolverse con facilidad en el campo debe tener antecedentes, alguna persona cercana que influya en su desarrollo o quien toque algún instrumento, tiene mayor facilidad para desarrollar una carrera afín a la música. En cambio, alguien que no tiene incorporada la educación musical, se le dificultara el acercamiento porque no tiene un *habitus* del cual partir. Sin embargo no quiere decir



que no busque los medios para acercarse al conocimiento y comenzar a desarrollarse en la música, sino que según Bourdieu “se necesita de un conocimiento práctico que no contiene el conocimiento de sus propios principios” (2012, 243).

Siguiendo a Bourdieu (1996, 19-20) la construcción de un *habitus* implica la interacción de la mente subjetiva con las estructuras y las instituciones que rodean al sujeto, provocando que las personas del mismo campo compartan valores y culturas similares. En el *habitus* colectivo se inscriben actitudes, gestos, actos, ideologías y lenguajes, que proporcionan una sensación de estar en su lugar, estar en una estructura interna que corresponde a su mundo interior. Estas acciones conllevan a un acto performático, tanto de los músicos independientes como del público. Lo cual en ello hay un *habitus* en común, algo que los une.

Por ejemplo los músicos ingleses, quienes en su *habitus* incorporan la música desde niños gracias al sistema educativo, pues las clases de música eran obligatorias hasta que dejó de ser incluido debido a la llegada de Margaret Thatcher como primera ministra. Refiriéndonos al caso mexicano, es más difícil que alguien integre la música como forma de vida, porque quienes la hayan incorporado es muy probable que sea de clase media, ya que tienen un capital económico que pueda solventar, instrumentos de calidad, clases de música, facilidades en la misma experiencia de producir, así como contactos que ayuden a su crecimiento como músico<sup>95</sup>.

El entorno en el que se desarrolla la vida de una persona depende del futuro de esta, las instituciones, la familia, la experiencia vivida forman parte del *habitus*, las experiencias influyen en el actuar de las personas, en este caso en los músicos *indies*, determinando

---

<sup>95</sup> Aunque la mayoría de los mexicanos tengan cierta noción musical en su *habitus*, gracias a un proyecto de gobierno en 1972. Esto fue cuando el presidente de México, Luis Echeverría, viajó a Japón y un grupo de niños lo recibió tocando su flauta Yamaha. Esto llamó su atención por lo que instruyó al entonces Secretario de Educación Pública para que, a partir de ese momento, en todas las escuelas públicas de México la flauta Yamaha se convirtiera en el instrumento oficial para la enseñanza musical y no el piano, no la guitarra o algún otro instrumento. La acción tomada por Echeverría no fue bien planeada, no tuvo la menor preparación logística ni docente que enseñaran cómo usar la flauta de manera eficiente. Así, aunque el *habitus* musical fue incorporado escuetamente en la niñez de los mexicanos, era complicado que alguien quisiera seguir el eje musical. Por lo que con el tiempo dependería de su capital cultural, económico y el campo en el que se desarrolló más adelante (Carlos B.R. 2015).

su carrera musical y el talento que posea. La performática dentro de la música *indie* precisamente se revela en acción y movimiento del cuerpo, así como también se encuentra en las letras de sus canciones.

La función de la performática se podría decir que es la transformación del entorno donde se presenta. La performática se refleja dentro de los circuitos y videos musicales; el uso de cierto tipo de ropa o el manejo de ciertos instrumentos los lleva a crear un estilo diferente, con la sensación de ser único. Todos las actuaciones ocupan no sólo el cuerpo sino cierto tipo de objetos que reflejan algún pensamiento o acción. En muchas ocasiones estos objetos transmiten información, memorias, identidad y emoción.

Alrededor de estos elementos se construye un estereotipo de lo que significa ser *indie*, ya que pretende incorporar un esfuerzo de resignificación de determinados saberes y conocimientos estéticos, que rehúyen de la popularidad y la masividad, de lo *mainstream*. Así lo mencionan los sociólogos españoles Kerman Calvo y Ester Bejarano (2020, 8-10), porque esta «regla» plantea un conocimiento específico de cómo debe sonar la música *indie* y cómo se debe actuar ocasionando un estilo visual particular, establece disimilitudes entre los que poseen ese conocimiento específico, de los que no; éste constante discurso de lo *indie* es la reiteración de un canon que otorga autenticidad.

La colectividad dentro del espacio social crea un campo que para Pierre Bourdieu es “un conjunto de relaciones de fuerza entre agentes o instituciones, en la lucha por formas específicas de dominio y monopolio de un tipo de capital eficiente en el” (Gutiérrez, 1997). Existe una relación de alianza entre los miembros que lo conforman para así obtener beneficios, para los que consumen la música independiente les da un sentido de pertenencia al escuchar algo distinto a las mayorías, mientras que para los músicos rehúyen del campo *mainstream* para autogestionar sus proyectos musicales sin la necesidad de una *major* que limite su creación.

Dentro del campo *indie* podemos encontrar al productor y al consumidor. El artista produce la música; los objetos culturales como discos, playeras, *posters*, etc., la comunidad de *fans* toman el rol de consumidores; comprando los artículos y asistiendo a sus conciertos, apropiándose en ese modo del género y creando una identidad gracias

este. Es importante mencionar el rol que toman los espacios culturales dentro del campo, pues muchos se asocian con los mismos músicos para así tener un acuerdo ganar – ganar; los músicos tienen un lugar para presentarse y los dueños de los foros cobran por dicha presentación. Las ganancias de estas presentaciones mayormente se ocupan para la producción de sus siguientes discos, los artistas independientes se distinguen por no ser parte de los círculos *mainstream*, de hacer su producción por ellos mismos con un grupo de personas limitado.

Las discográficas son el campo industrial, comercial de la producción en masa de la música, en donde la carrera del artista se ve influenciada por reglas prácticamente matemáticas con la intención de que se venda su producto, la parte *mainstream* la representa las discografías *majors* como Sony Music, Universal y Warner. En el caso independiente se tiene la idea del *Do it yourself* en donde se rechaza la idea de las *majors*; acatarse a las normas y reglas no es lo ideal para el artista que quiere ser independiente, sino el proceso de creación lo llevan a cabo por sí mismos y en algunos casos con ayuda de un pequeño grupo de apoyo.

El lugar influye para la creación y cuando hay represión es más sencillo que surja la creatividad, pues el sentimiento de ser rebelde es un impulso para transmitir. Como sucedió en la historia del *rock* mexicano en los años 80's, cuando el gobierno quiso oprimir a las bandas de *rock* que surgían, por lo que optaron por la creación de los hoyos fonquis.

Por otro lado, otro factor importante para entrar al campo *indie* es el capital cultural, el cual Bourdieu define como el conjunto de conocimientos que posee un sujeto, dividiéndolo en tres estado. Primero el Estado Incorporado, el cual se refiere a la forma de disposiciones, conocimientos, ideas, valores y habilidades que se adquieren los agentes a lo largo de la socialización, mismas que no pueden acumularse más allá de sus capacidades (Bourdieu, 1987). Las acciones que el mismo músico va teniendo en pro a

su realización. El segundo elemento es Estado Objetivado, que son todos los bienes culturales objetivos o materiales que pueden ser apropiados (Bourdieu, 1987). Por último, el Estado Institucionalizado que se encuentra bajo la forma de títulos escolares que confieren reconocimiento al capital cultural institucionalizado y otorga diferente tipo de consagración de acuerdo con el prestigio de la institución que los emite (Bourdieu, 1987). La formación académica que tienen los músicos independientes influye en la toma de decisiones: estar o no en el ámbito público o privado; dentro del sistema, fuera de él o en la periferia. A continuación esto en un esquema:

**Esquema 1.** Capital Cultural en el músico *indie*.



**Fuente:** Elaboración propia

El ser músico independiente en México es enfrentarse a la sociedad normativa en donde se le ve como un *hobbie* más que como trabajo; como una forma de expresarse, pero no como una forma de vida.

El abrirse espacio entre los foros, hacerse notar entre otros músicos que tienen el sueño en común de que se reconozca su trabajo y los eventos que se crean *in pro* a la difusión de estos proyectos musicales, son de utilidad para los músicos y un grupo pequeño como es la comunidad de *fans* de los artistas independientes con un sentido de pertenencia, de identidad, en donde el decir que conoció a la banda en sus inicios es parte de lo *indie*, ser diferente de los demás, estando al margen de lo *mainstream*, de lo que todos conocen.

El *habitus* —siendo las vivencias, las experiencias propias que el artista ha tenido a lo largo de su vida—, el campo —tomando en cuenta la estructura social donde se desarrolló y se sigue desarrollando el artista— y el capital cultural —las actitudes, valores, aptitudes, capacidades, aprendizaje, certificaciones que el artista adquiere a lo largo de su vida y de su carrera musical— estos tres conceptos que estudia Bourdieu son parte fundamental para la formación de un músico, el entorno en el que se desarrolla y las capacidades integradas o que integra a lo largo de la vida para formarse, cada unidad de análisis complementa su ser.

El ser *indie* es guiado también por el sentido de buen gusto<sup>96</sup>, pues el gusto limita preferencias, actitudes, ideas, acciones, que se adquieren a lo largo de las experiencias; es algo propio e individual, teniendo una idea aparente de autenticidad y de distinción. Para Pierre “el sentido de la distinción se basa en la búsqueda del máximo de «rentabilidad cultural»” (Bourdieu 1998, 267).

Esta rentabilidad se maximiza mediante el establecimiento de una relación próxima con la cultura legítima y se encuentra representada por la clase dominante, la mayoría de los artistas independientes son de clase media o media-alta, donde tienen el capital económico para adquirir instrumentos musicales de calidad que puedan servir para su práctica, así como ir a escuelas privadas donde adquieren un capital cultural musical.

Para poder observar el funcionamiento de la distinción a través de los gustos y preferencias, se relacionan los conceptos *bourdianos* que explicamos: el *habitus*, el campo y el capital cultural, pues con ellos se desarrolla la idea de buen gusto, siendo este dominado por las clases dominantes dentro de la sociedad. Este análisis constata la relación de mutuo condicionamiento entre las estructuras —estructurantes— y las prácticas, es aquí donde el *habitus* juega un papel clave, ya que ahí inicia todo y las demás constantes van encaminadas.

Bourdieu clasifica los gustos musicales en tres universos que se corresponden en gran medida con los niveles escolares y con las clases sociales: El gusto legítimo, el gusto

---

<sup>96</sup> Los gustos son las preferencias manifestadas; es la afirmación práctica de una diferencia inevitable.

medio, “que reúne las obras menores de las artes mayores” y el gusto popular —música ligera o música culta devaluada— (Bourdieu 1998, 13-15). Por tanto, el *fan indie* puede distinguirse de los demás por escuchar un tipo de música que no es común y que sale de los cánones *mainstream*, adquiriendo también la idea de ser único, de que tiene un gusto musical que el resto no tiene o que no cae en el gusto de todos, no sigue estereotipos, el ser *indie* ayuda a distinguirse del resto.

El ser bohemio y tener la idea de ser único, salir de los estándares que se tiene como músico *mainstream*, ser firmes en la idea de que no necesitan de una disquera para hacer su música, autogestionar sus proyectos sin perder su esencia, su sonido y su identidad es parte de las prácticas culturales del músico independiente.

# Capítulo III.

## Categorías de análisis

---

---

---

Los conceptos del sociólogo Erving Goffman —así como de otros autores— orientaron sobre la presentación de la persona en la vida cotidiana. Con ello reflexionamos en torno al cuerpo como discurso, su expresividad acorde a ciertas condiciones del territorio y su presentación en él. Por esa razón a continuación indagamos sobre el *performance* visto como el espacio de proceso donde el artista se presenta colectivamente. Por consiguiente, nos concentramos en *La antropología del performance*, del escocés Víctor Turner, para después ejemplificar con respecto a la música esta manifestación.

### **3.1 La experiencia performática**

Víctor Turner se centra en los ritos, los signos y símbolos de una «microsociedad» ya que es a partir de ellos donde visualizamos las estructuras sociales que se conforman y nos rodean. Para la interpretación de esas estructuras, nos fijamos en el campo donde se desarrollan, la interacción que habita en él al margen de su contexto; esto en conjunto proporciona una visión diferente. En sí, la teoría *turneana* es la explicación de los dramas socioculturales de un campo, que transmiten mensajes de maneras no convencionales, y además pasan por un proceso ritual que ayudan a la concepción de una experiencia. Por esa razón partimos de que el mundo es teatro.

El teatro para Aristóteles tiene que ver con el ritmo, la palabra y la música en busca de la mimesis, la representación humana que produce aprendizaje y a su vez, placer. En él todas las acciones tienen justificación interna coherente a la realidad, pues como Stanilavski menciona a lo largo de su obra *Preparación del actor* (1936) que las representaciones deben tener un carácter de veracidad y autenticidad; todo lo que se hace aunque sea trivial, debe ser realizado con algún propósito para así crear vida en el escenario. Y es de esa manera podemos relacionar al antropólogo Víctor Turner.

Para él la vida social es un teatro donde hay una dramatización; “los altercados, combates o ritos de pasaje son dramas sociales puesto que los participantes actúan para mostrar a otros lo que están haciendo o han hecho” (Turner 2008, 106). El autor menciona que tanto él como Goffman creen que dentro de un orden social se mueve el



personaje y hace de ello un ritual<sup>97</sup>, pero el ritual más allá de ser una constante interacción en defensa de sí mismo, para Turner es un *performance*, o sea, una secuencia de símbolos que revela “las principales clasificaciones, categorías y contradicciones de los procesos culturales” (Turner 2008, 107). Para que haya un ritual debe existir un escenario.

Turner lo complementa diciendo que “la fase de la dramaturgia empieza cuando surgen las crisis en el transcurso diario de la interacción social. Por lo tanto, si la cotidianeidad es un tipo de teatro, el drama social es un metateatro, es decir, un lenguaje dramático acerca del lenguaje usado en el juego de los roles ordinarios y del mantenimiento del *status*” (Turner 2008, 108). Así, aunque el *performance* se desenvuelve en un territorio es posible también que la teatralización la llevemos en nosotros mismos.

La teatralización es un proceso con cualidades de *performance*: es jugada, escenificación, trama, acción correctiva, es crisis, cisma y reintegración. El espacio se vuelve un proceso que se temporaliza según las necesidades del *performance* y que, aparte de ser una competencia cultural —donde diferentes grupos se enfrentan— se transforma en un sistema de reglas que rigen al actor en cuestión. La performática es el comportamiento discursivo de lo que vemos, es la presentación de un individuo, un drama escénico-social (Turner 2008, 109-110).

En el *performance* hallamos lo que Durkheim llamó «efervescencia social»<sup>98</sup>, es decir, la producción de símbolos y significados donde el cuerpo se vuelve el medio, ya que sus movimientos rituales no son casualidad y producen en los demás una sensación. Según dice Turner que tanto él como Sally Moore consideran que “el orden y la repetición no son del todo una ilusión, ni «mera» ideología, ni modelos académicos ficticios, sino que son observables [mensurables] en el ámbito de la conducta así como en la presencia de

---

<sup>97</sup> Recordamos que Goffman entiende por ritual como “todos los actos de por medio de cuya componente simbólica el actor muestra cuán digno es de respeto o cuán dignos son los otros de ese respeto” (1970, 25), y por ende lo ve como “la defensa de la *cara* [que tiene que ver con] la interacción, la continuidad, la coherencia y la apología de nosotros ante la sociedad”.

<sup>98</sup> Durkheim dice que la efervescencia social es de índole colectiva; es “el envolvimiento casi eléctrico extático de un grupo alrededor de un ritual”, donde el contexto permite una entusiasta sintonía emocional que se alimentan entre sí y causa una adherencia a los participantes (Jimena O. 2014).

ideas fijas” (Turner 2008, 111), lo que significa que si queremos creer en algo, es que nada dura para siempre pues está la posibilidad de cambio.<sup>99</sup>

Bajo esta perspectiva las actuaciones que se nos presentan —y al mismo tiempo realizamos—, dependen de la interrelación de los procesos de regularización, de adaptación situacional y la indeterminación. Los eventos a los que asistimos fluyen y se transforman continuamente; son experiencias únicas al igual que las personas; como dijo Heráclito “no puedes entrar dos veces por el mismo río, pues otras aguas fluyen hacia ti” (Xirau 2011, 32) es decir que todo está en movimiento y por lo tanto si vivimos en el tiempo, lo que vemos no es repetible.

Por otro lado, los actos performáticos son “símbolos comunes, comportamientos habituales, expectativas de roles, reglas, categorías, ideas e ideologías, rituales y formalidades compartidas por los actores; todos estos aspectos enmarcan la comunicación y la acción mutuas” (Turner 2008, 112), donde los símbolos puedan mutar aunque en su representación temporal, implique control para fijar el movimiento y por ende, el discurso. Estas reglas no son puramente estrictas sino que pueden estar “al margen de manipulación, apertura, elección, interpretación, alteración, intromisión, inversión y transformación” (Turner 2008, 113). Es decir, hay una adaptación situacional según el campo sociocultural.

Este proceso de *performance* es, asegura Turner, “amorfo o abierto: tiene una estructura diacrónica, un principio, una secuencia de fases sobrepuestas pero aislables y un final” (2008, 114), ya que su estructura consiste en un juego de altibajos en el cual la percepción de la expresividad corporal se basa en la intención y el afecto es decir, en las emociones. A partir de ellas se produce la noción de «idioverso»<sup>100</sup>, o bien una

---

<sup>99</sup> Para el filósofo Simondon estos cambios son debidos a un proceso transductivo donde “logramos atravesar dominios de pensamientos diferentes en contra de la idea de formas permanentes” y al contrario de la esencia aristotélica, hay una capacidad de transformación que “ni se crea, ni se pierde” porque la polarización consiste en la afectividad lo cual “posibilita la conservación de la identidad” (Tula 2014, 202 y 203).

<sup>100</sup> Según Theodore Schwartz, los seres humanos tienen sus “mapas cognitivos, evaluativos y afectivos individuales sobre la estructura de sucesos y clases de sucesos” en su campo sociocultural (Turner 2008, 115).

personalidad que crea “una serie de personalidades distribuidas entre los miembros de una población” (Turner 2008, 115) y conforman una cultura.

En el caso del *indie* tendrá un *performance* propio de las personalidades diversas que habitan en su campo. Razón por la cual permite una acción dramática social, pues “el modelo de cultura como serie de personalidades no excluye el conflicto sino que incluye diferencias y similitudes entre las personalidades [...] que pueden llevar al conflicto o a la complementariedad” (Turner 2008, 115). Tal como sucedió en el Britpop.

Durante el auge del Britpop vemos que de las muchas bandas que surgieron fueron dos que protagonizaron una obra de teatro: Oasis y Blur. Estas dos representan lo que dice Schwartz sobre la acción dramática social, ya que ambas bandas disputaban su personalidad, pues cada una conformó un sistema de símbolos política y estéticamente distinto en tanto a su música y su apariencia según su contexto. Oasis representaba a la sociedad «obrera» y del otro lado Blur a una clase alta. Esto llevó a la sociedad británica a una competencia cultural: Mánchester contra Londres. Hasta que Oasis hizo un evento masivo tipo *rock stadium*<sup>101</sup>, lo cual abrió una brecha para que los *indies* posteriores nutrieran sus teatralizaciones. Al mismo tiempo el enfoque de Blur, eran las ventas de sus discos<sup>102</sup>, cumpliendo una similitud entre sí: llegar a las masas y ser representantes de la cultura de Inglaterra.

De igual manera en México sucedió con las bandas o artistas que se inclinaban a la etiqueta de Rock en tu Idioma pues a pesar de que en un inicio fue un recurso que impulsó al género para presenciarse en vez de sólo subsistir, se diferenciaron de por ejemplo, los músicos del *rock* urbano, quienes mantenían su política de surgimiento. Estas diferencias fueron expuestas en los diferentes festivales que por un lado eran

---

<sup>101</sup> Oasis se presentó en 1996 en el Estadio del City Maine Road, en Mánchester. Para ese momento, la banda era sumamente popular en Inglaterra y más de 80,000 *fans* asistieron, sin embargo este hecho provocó que muchos de los *fans* se quejaran pues al ser una banda *indie*, el costo del boleto era elevado; se podría decir que perdió un poco el sentido de ser *indie* y entró en una dinámica diferente (Seven Ages of Rock, 2007).

<sup>102</sup> Asimismo, con Blur podemos comprender que la competencia y el *status* de una visión del mundo se daba por medio de obtener su discografía, lo cual estratificaba a la sociedad, ya que también en su *performance* transmitían un discurso específico hacia la clase media.

televisadas por el gobierno, a las que fueron totalmente autogestivas causando así una especie de «rivalidad» entre públicos, que se centraba en la autenticidad y la legitimidad de la banda y de los músicos.

Con todo, las personalidades creadas en la escenificación constituyen una sociedad o «subsociedad» que coexisten en el mismo ámbito y se vuelven el centro del *performance*. De ser así, y siguiendo a Schwartz citado por Turner:

“Una cierta personalidad —la versión del individuo y su porción cultural— no necesariamente es representativa en sentido estadístico. [...] Más bien hace énfasis en toda la gama de personalidades, sus moldes o patrones que se aplican en, y se derivan de los sucesos y su estructuración en un comportamiento orientado hacia un patrón. [...] Es, pues, esencial subrayar lo siguiente: las personalidades individuales y sus patrones cognitivos-evaluativos-afectivos de la experiencia son los constituyentes de la cultura, mas, aun así, pueden discrepar entre sí y dentro de sí, vivir situaciones conflictivas respecto a las tendencias centrales o configuraciones en la población general de personalidades que comprenden una cultura o subcultura” (2008, 115).

Esto es que el *performance* delimita las creencias de las diversas personalidades que a su vez, son emisores de símbolos que determinan a una «microsociedad» y en consecuencia a las acciones de sus integrantes. De ello el autor señala que el hombre es un *homo performans* pues en él más allá de la actuación, hay una reflexión donde el hombre se revela a sí mismo (Turner 2008, 116). A veces quizá en forma de comicidad utilizamos sobrenombres que tiene la intención de recalcar cualidades de la personalidad de una persona. O al contrario, la misma persona adopta un alias con el objetivo de revelarse socialmente; crea un álter ego, un personaje inventado que tiene su propio nombre y su propia historia; se crea un álter ego del cual “un grupo humano puede conocerse mejor mediante la observación y/o participación en el *performance* generado y presentado por otro grupo humano” (Turner 2008, 116).

En suma, el *performance* es de carácter cultural pues incluye un drama estético o bien, una puesta en escena con comunicación verbal y no verbal. De ese modo, con la historia del *rock* somos capaces de ilustrar y concientizar lo que en teoría expone Turner.

En la época de los sesenta bandas consideradas *art rock* como Pink Floyd, The Velvet Underground, David Bowie, Roxy Music y Génesis “expandieron su creatividad, construyeron cada uno a su manera un espectáculo teatral a gran escala con el objetivo de transgredir los límites que los antecesores del *rock* habían moldeado” (Seven Ages of Rock 2007). Mediante estos artistas percibimos la influencia del arte que compone a su música. El arte tiene un papel significativo pues cada banda los mutó en un discurso político-estético, según sus ambiciones. En cada uno de ellos hay símbolos continuos que se presentan en el escenario, los cuales en constancia fueron adaptándose de acuerdo con la situación contextual —al lugar, a la época—.

Por ejemplo Pink Floyd. El discurso de esta banda fue plasmado en su sonido, sus largas melodías dicen mucho de los miembros de una subcultura. Con el pasar del tiempo su *performance* fue un espectáculo cinematográfico ya que en el escenario se trataba de agregar algo más además de la música: figuras, vídeos, utilería, tal como en el teatro. De igual modo sucedió con The Velvet Underground & Nico junto a Andy Warhol. Sus presentaciones escénicas eran multimedáticas; el *performance* cumplía la función de experimentación del cine y la música. En su escenificación jugaban con luces y los combinaban con vestuarios interesantes, “entendían que al manipular la presentación en el escenario, su música se volvía más potente” (Seven Ages of Rock 2007).

Por otra parte, a diferencia de Pink Floyd que su personalidad reside en la locura, el ejemplo inmediato para hablar de *álter ego* es el artista británico David Bowie, quien en toda su obra musical elaboró personajes<sup>103</sup> que apoyan al relato de sus álbumes conceptuales y sus presentaciones en vivo. Bowie es reconocido por sus mil y una caras, fue un camaleón distinguido en la música *glam* que definió a los jóvenes de una época, personas que a través de su creación se identificaron. Paralelamente la música de Roxy Music representó lo que una sociedad pensaba; con una estética *dandi* retomó el arte visual para obtener mayor fuerza<sup>104</sup> musical, mientras que la agrupación Génesis de

---

<sup>103</sup> Sus personajes emblemáticos son Major Tom, Hunky Dory, Ziggy Stardust, Aladdin Sane, The Thin White Duke; Halloween Jack, The Soul Man y The Blind Prophet.

<sup>104</sup> Según el autor, la fuerza “significa la influencia que ejerce una experiencia cualquiera para determinar qué otras experiencias sucedan”, por tanto, es un “drama social que ejercen su influencia en la forma y

manera extrema duplicó la fuerza pero en su vestuario, siendo de carácter surreal (Seven Ages of Rock 2007). A todo esto, el público quedó asombrado con la nueva propuesta de *rock*.

La constante creación de estos artistas configura una secuencia de símbolos o reglas específicas que son transmitidas a través de un discurso representado teatralmente, y que temporalmente es *unique*. En este proceso se establecen personalidades que tienen la función de determinar la concepción del mundo de una subcultura, donde sus miembros reflexionan de sí mismos con el actor; los símbolos, los comportamientos y una ideología enmarcan la comunicación y la acción mutua.

Es aquí cuando damos cuenta de un factor fundamental previo a continuar con el ejemplo *rockero*. Este es el de la experiencia; partimos de que el *performance* no puede darse de manera individual sino de forma ritualizada, es un acontecimiento colectivo y por ende, se desenvuelve en un espacio para crear una vivencia que emana del propio *performance*.

### **3.1.1 Del *performance* a su experiencia vívida**

Dentro del *performance* hay varios géneros que cuentan con un estilo propio dependiendo del campo sociocultural donde se desarrolle; como en el *performance* predominan los mensajes implícitos entonces corresponde orientar su estudio hacia el ritual, el carnaval, el teatro, el espectáculo, el cine, etcétera, pues en ellos abundan los símbolos no verbales.

Las señales no verbales, nos dice Turner de MacKay, pueden distinguirse entre las orientadas a una meta y las no orientadas: “La comunicación, en sentido estricto, sólo ocurre cuando la fuente de una señal no verbal de la acción de A se orienta al receptor B como una meta”, es decir, que debe existir una intención hacia el exterior (Turner 2008, 118). Asimismo, esos símbolos al ser orientados son transmitidos al receptor — consciente o inconscientemente— desde los anhelos y los deseos los cuales ordenan el

---

función de los géneros del *performance*. Estos géneros imitan la forma procesal del drama social y asignan un significado con base en la reflexividad” (Turner 2008, 136).

criterio interno de las metas del otro. Por ese motivo el *performance* es colectivo, “existe una ley «natural» o «social»; *communitas*<sup>105</sup> se apoya en el yo-tú, el nosotros” (Turner 2008, 118).

Esto permite que se genere una experiencia vívida que depende de la interacción e interpretación entre la cognición, el afecto y la volición. Así, la experiencia se construye de nuestras percepciones y reacciones de las grandes obras de arte, la música. “Existe un gran cuerpo viviente y creciente de experiencia, una tradición de *communitas* que encarnan la respuesta de toda nuestra mente colectiva, en toda nuestra experiencia colectiva. Adquirimos esta sabiduría no por medio del pensamiento solitario sino con la participación directa o indirecta de los dramas socioculturales mediante los géneros performativos” (Turner 2008, 121). El mensaje intencionado del personaje en *performance* sólo conecta con los demás si genera una emoción sincera.

Esa conexión se teje con el pensamiento, el sentimiento y la voluntad; estos hilos son un prisma de la visión del mundo —*Weltanschauung*, lo llama el autor— en el que hay una imagen del mundo basado en conocimientos y creencias, esto constituye «el enigma de la vida» o por lo menos, de un grupo. Asimismo esta visión del mundo es plasmada en la performatividad de su acto artístico; “el artista tiene todos los sentidos en alerta, no sólo la visión, e intenta darle una realidad performativa a este significado por medio de códigos sensoriales intensos y complejos” (Turner 2008, 122-124).

La interpretación de ese *Weltanschauung* es de corte naturalista y sensualista<sup>106</sup>: proclama la liberación de las metas mediante el placer y la destrucción. La primera para concebir la felicidad, que da enseñanza y el segundo para desaparecer las percepciones, concepciones o interpretaciones falsas preexistentes. (Turner 2008, 127) Por ejemplo, en el mundo *indie* se eliminan las ideas que difieren del *mainstream* lo cual dota al

---

<sup>105</sup> Para Turner *communitas* es un espíritu comunitario donde prima el sentimiento de igualdad social, de solidaridad y unión; es el vínculo humano que se compone de lazos igualitarios no racionales.

<sup>106</sup> En filosofía el sensualismo es la creencia de que todo conocimiento se adquiere mediante los sentidos, la habilidad del cerebro y de los nervios para recibir y reaccionar a estímulos.

individuo de placer pues hay un pensamiento exclusivo del cual se aprende y se sigue como ley de vida ya que es aprendida visualmente, de la escenificación.

A ello se conjunta el exponente, la personalidad debe tener “una voluntad moral que podemos conocer para ser libres de la causalidad”, esa liberación por ser quién eres depende de otros agentes que nos impulsen a alcanzarlo; estos agentes pueden ser la música o quien interpreta el *performance*; teniendo su momento cumbre en “la actitud contemplativa y afectiva respecto a la experiencia” (Turner 2008, 127), donde las pasiones estallan y las voluntades aportan motivaciones.

Así, durante la experiencia vívida existe un proceso cognitivo, afectivo y volitivo. Los actores corresponden a este proceso de diferentes maneras; en primer lugar, “esto es un tipo de ordenamiento lleno de formas y simbolismos culturales impregnada de sentimiento y voluntad más que de racionalidad” (Turner 2008, 131), digamos que provoca una crisis en la que la voluntad social reconoce el impacto vivido. Vale decir que este es el final del proceso, puesto que el drama social como “la unidad empírica del proceso del cual se derivan constantemente los géneros del *performance*” tiene un carácter «liminar» o «fronterizo» donde se manifiesta lo oculto y se concentran los valores y antivalores de las relaciones, revelados en la acción apasionada del drama; es finalmente el ritual colectivo<sup>107</sup> (Turner 2008, 132-133).

En ese sentido, la experiencia cumple la labor de manifestar al verdadero «yo» del cuerpo tanto de los actores como de los participantes, siendo que en estos últimos, si pensamos en su experiencia dentro de un evento organizado, se une en un todo ya que producen un “estado mental atento y provocan un mayor compromiso de algún tipo” (Turner 2008, 134). Y aquí es donde continua nuestro ejemplo *rockero*.

Decíamos que ciertos artistas manipularon su escenificación para tener mayor potencia en su *performance* apoyado en el estilo y el espectáculo. En su contraparte bandas como Led Zeppelin, Queen, Kiss, Bruce Springsteen, Guns ‘n’ Roses, entre otras, fijaron su sentido de *performance* al enloquecer al público por medio de su interacción, esto se

---

<sup>107</sup> Este se puede comprender como un intento especialmente dramático por impregnarle de manera firme y definitiva a una zona particular de la vida un control metódico.



denominó *rock stadium*, y precisamente sus características reflejan de forma clara lo que es una experiencia y el ritual de un evento. De las mencionadas bandas salieron grandes figuras del *rock* que domaron el escenario con la interpretación de sus canciones orientadas a ser coreadas y llevadas por el personaje.

Estos músicos tenían una visión distinta: el *rock* como motivación, debía atraer a una multitud pues tenían un elemento capaz de reunir el carácter de la veracidad y la autenticidad. La simbología de sus actuaciones y de sus canciones funcionan como una montaña rusa para el espectador y genera una potencia en ellos. A grandes rasgos si hacemos memoria, el espectáculo de Queen, giraba en torno al vocalista y los trajes llamativos que combinaban con la escenografía. Al a par, en canciones como «We are the champions», «We will *rock* you», o en el *medley* del famoso evento *Live Aid*, vemos que la participación de la gente era increíble pues en ello había un sentimiento igual de triunfalismo y empatía. Esto coincide con la teoría *turneana*: Queen generó una experiencia vívida gracias a la interacción e interpretación cognitiva, de afecto y deseo donde ellos con su singular personalidad conectaban porque tenían un mensaje intencionado.

La experiencia se alimenta de las reacciones, esto genera un vínculo en el que “las pasiones estallan y las voluntades aportan motivaciones de otro tipo” —como cuando las personas imitan a sus artistas favoritos— produciendo así un estado mental donde sólo existe ese momento. No obstante, hasta ahora sólo hemos mencionado a bandas del *glam rock* y del *rock* más *mainstream*, pero también sucede en el *indie rock*. Las bandas predecesoras fomentaron el desarrollo de las siguientes generaciones; en la escena *indie*/alternativa y del Britpop. La performatividad en los grandes escenarios, como los festivales, a comparación de los foros se viven de distinta manera.

Las bandas que conforman lo *indie* desde sus tintes hasta su concepción, tocaron en lugares que permitían una interacción directa con el público. Las condiciones de los clubes nocturnos tenían el fin de difundir y apoyar a los músicos de las escenas que emergían en su época y generaba la experiencia ritual de una comunidad determinada por el barrio donde se fundaban.

Mientras las bandas del *rock mainstream* llenaban estadios, los *indies* se presentaban en espacios como el CBGB, The Batcave, Blitz Club, The Hacienda; lugares donde la visión de una subcultura es parte del *performance* de un exponente. Aunque grupos *indie* se presentaron en estadios, estos no se volvían *mainstream* ya que su performatividad hacía la diferencia. De igual forma, bandas *mainstream* como Queen que cantaban en circuitos universitarios o sitios como The Rainbow Theatre, lo que los caracterizaba era su performatividad. Por ejemplo, los Talking Heads crearon su álbum en DVD *Stop Making Sense* donde el espectáculo se acercaba a un concierto de *rock stadium*; la diferencia entre ambas bandas radica en lo que representaron y su *performance* ya que con él manejan de cierto modo al público.

En primer lugar, nos habla de que hay territorios que son hechos para territorializar según sea el evento, es decir, lugares apropiados para la música pero adaptables para los artistas, como son The Rainbow Theatre, Royal Albert Hall o el Hammersmith Apollo. En segundo lugar está la capacidad de la performatividad de un artista o banda al presentarse en cada uno de los diferentes espacios pues estos se desenvuelven de diferente manera.

Por ejemplo, Queen en el teatro Rainbow de Londres, mostró desde el inicio un *performance* que se centraba en el brillo. Los movimientos de Mercury son de grandeza, al igual que las poses de May, Deacon y Taylor; son plenamente para ser admirados. Igualmente la vestimenta de estos es llamativa y acompaña al discurso corporal que exponen, con todo se apoderan del escenario aunque de forma más reducida a comparación de lo que sería en un estadio. Mientras que David Byrne de los Talking Heads en el *performance* de *Stop Making Sense* vemos que está construido para convivir con la colectividad; simula una invitación para unirse a Byrne y sus movimientos descontrolados acompañando al ritmo de su música; asimismo su vestimenta resulta elegante pero no glamurosa; el escenario está adaptado para llevar a cabo más libertad de movimientos ya que este es más grande y amplio.

Es así como las personalidades *indie*, no tienen un fin de majestuosidad sino que de acuerdo con su visión del mundo crearon una estética que los distinguió de lo popular.

Los *punks* lograron diferenciarse totalmente del *hippismo*; los *postpunk* crearon su propia vanguardia y los *indies* periféricamente de lo *mainstream* capturaron el espíritu de personas no convencionales que se identificaban con la potencia de estos artistas. Como The Smiths, quienes veían a sus seguidores como iguales<sup>108</sup> y lo reflejaban en la lírica, en su sonido y en su escenificación, donde también entran en juego los objetos que utilizaban en cada *show*. Morrissey por ejemplo, solía llevar un ramo de flores por lo que el público respondía igual, ya que si vemos el concierto de los Smiths, *Live in England*, las personas les aventaban los ramos de flores y al final el evento todos se unieron al escenario como iguales.

Ahora bien, las bandas *indie* de la actualidad de acuerdo con el contexto que les rodea han adoptado lo que las bandas anteriores han dejado, no sólo las estadounidenses o británicas sino también las mexicanas. Algunas de ellas vimos cómo se desarrollaron en pequeños foros hasta alcanzar grandes escenarios como son los festivales musicales<sup>109</sup> y algunas otras se mantuvieron en los foros, pero todo depende de los seguidores que han creado y de los elementos performáticos que han mantenido, pues todo el tiempo constituyen una parte de su visión del mundo con la cual crear una experiencia.

En resumen, con Víctor Turner podemos analizar el desarrollo de un *performance* de un espacio específico según nuestro contexto social y la visión del mundo general de los participantes. Básicamente, la experiencia ritual es importante para entender los dramas sociales que se suscitan y representan un discurso implícito, pero también se agrega algo más a esta experiencia performática. Además del cuerpo se nos presenta una escenografía y elementos que son una extensión y un apoyo para las personalidades durante su escenificación.

---

<sup>108</sup> En una entrevista con Johnny Marr y Morrissey les preguntaron: “¿Por qué se llaman The Smiths?”, a lo que Morrissey contestó: “Yo decidí el nombre porque era el nombre más ordinario de Inglaterra y creo que es hora de que la gente ordinaria dé la cara al mundo” (Christian Jones 2022). Por ello, su política consistía en vestir y actuar no como seres superiores sino como personas comunes, lo cual causó una empatía con los jóvenes de esa época y marcó el destino de su música y lo *indie*.

<sup>109</sup> Además, en los festivales de música tienen un valor agregado pues además de reunir bandas de gran interés en escenarios específicos, el lugar donde se realiza es un metateatro: los propios individuos son un teatro, que realizan una puesta en escena dentro de un escenario general.

### 3.2 Los objetos

Usualmente creemos que las cosas materiales están dadas, no percibimos lo que disimulan. Es necesario una dosis de curiosidad para explicar lo que está fuera de lo palpable; es desde la intriga que puede existir un cuestionamiento. Así es como principiamos, a partir del interés por saber lo que envuelve al mundo material y sobre todo, el de la música. Este análisis se elabora con el fin de asimilar el valor y discurso de los objetos ya que estos instituyen identidad por su apropiación.

Los objetos son artefactos inanimados vistos de naturaleza material que ocupan en determinado momento un espacio y tienen por fin cumplir una función, están a merced de ser manipulables para cumplir nuestros deseos, son impregnados por sentimientos propios. Los objetos resultan entonces, elocuentes y contienen un significado fuera de lo obvio, aparte de su servicio; son seductores pues nos generan emociones y en efecto, suscitan fascinación.

La fascinación de los objetos puede reflejarse en el coleccionismo donde con rigor el colector mantiene una relación pasional y estrecha con su «tesoro». Los coleccionistas al poseer cosas ponen en relieve otros elementos después de su valor funcional o práctico; “basta observar a un coleccionista cuando manipula los objetos. Apenas los tiene en sus manos, su mirada trasciende y mira más allá de ellos” (Benjamín 1992, 395), los objetos coleccionados son parte de su vida, son tejedores de su destino. Vemos pues que estos objetos son de valor simbólico y por tanto, de carácter efímero.

De ahí que durante el desarrollo del tema nos focalizamos en los objetos que atraviesan la música; nos encaminamos en uno de los principales artefactos que sirvieron a la música: los discos. De ese modo, entrelazamos con los conceptos teóricos el tema del fenómeno LP<sup>110</sup> y así comprender, desde los vinilos, la conversión del objeto cultural que definía a una subcultura y su función en la actualidad en el mercado cultural.

---

<sup>110</sup> La abreviatura LP se refiere a un disco de vinilo de larga duración —*Long Play*—. Este disco tiene origen en 1948 gracias a su uso y transmisión de la compañía Columbia Records en Estados Unidos. Se caracterizó por el sonido análogo de los álbumes musicales que se grababan en ellos. Después, con la llegada del disco compacto —CD—, el sonido digital se popularizó y los LP dejaron de utilizarse.

### 3.2.1 La función-signo de los objetos

Es con el filósofo y sociólogo francés Jean Baudrillard que vemos la necesidad de desentrañar lo que los objetos esconden, ya que para él hay una relación entorno-objeto e individuo-sujeto, donde el individuo es quien afirma el carácter moral y responsabilidad como persona libre y el sujeto necesita de otro factor para la interacción y convivencia con otros y así realizar algo.

El autor en *Crítica de la economía política del signo* despliega la lógica de consumo donde se articulan cuatro lógicas para la comprensión de lo que, en este caso, conlleva la fascinación de los coleccionistas: 1) Lógica funcional del valor de uso, donde hay operaciones prácticas, 2) Lógica económica de valor de cambio, que tiene que ver con la equivalencia entre objetos; 3) Lógica del valor simbólico, donde hay una ambivalencia, y 4) Lógica de valor/signo, que proporciona la diferencia (Baudrillard 1974, 56), donde precisamente está el placer de posesión y el objeto cumple con estas lógicas y en efecto tiene una doble intencionalidad marcada hacia el consumo.

Si pensamos en el significado de los objetos-coleccionistas, estos simulan estrellas: al verlos causan emoción pero pasan fugaz, hasta la próxima aparición sin tener un final. Además, mientras los coleccionistas compran continuamente símbolos, los demás adquieren objetos por su valor de uso y en consecuencia, lo que en realidad está en juego en su función-signo es la distinción que como explica Bourdieu, se explica por el gusto:

“Es el gusto que limita las preferencias, las actitudes, ideas, acciones, y esto conforma al *habitus*. El *habitus* es el conjunto de prácticas generadas por las condiciones de vida de los grupos sociales; estas prácticas devienen en un sistema de clasificación” (Bourdieu 1998, 10, 169, 267).

En cuanto a *La moral de los objetos* de Baudrillard, se expone cómo estos son mediados primero por una necesidad y después son cargados de un sentido moral y simbólico. Esto provee de un rango social que se manifiesta a través del ocio ejercido por procuración más que por obligación, aunque a veces la obtención ociosa es superflua, ya que “los objetos no se agotan nunca en aquello para lo cual sirven, precisamente

gracias a este exceso de presencia que adquieren su significación de prestigio” (Baudrillard 1971, 40). Es decir, ambos tipos de objetos —funcional y ocioso— tienen un vértice en el cual el individuo impone un valor de uso al objeto, buscando conferir prestigio al objeto funcional y utilidad al objeto ocioso, puesto que los objetos funcionales cumplen el rol de realizar tareas y por ello son útiles, pero el valor simbólico discrimina a los sujetos del resto de la sociedad que no posee.

A su vez, el poseer un LP conllevaba un ritual preparatorio: “sacabas el disco de su carpeta, lo colocabas en el giradiscos; bajabas la aguja sobre el disco y entonces la música empezaba a fluir” (When albums ruled the world 2013). Ante todo, por su explosión durante la década de los 60’s y finales de los 70’s, los álbumes hoy se consideran clásicos y en consecuencia, son objetos de deseo pues de ellos derivan un sinnúmero de rarezas y enigmas que aprecian los coleccionistas; al objeto ocioso les dan un valor simbólico que prima del objeto funcional. Es decir, el *vinyl* además de reproducir música, el coleccionista lo impregna de una pasión por sus especificidades naturales, lo que otorga reputación ya que él lo tiene y no otros.

No obstante, a esta discriminación debe sumarse una semiología del entorno y las prácticas cotidianas de acuerdo con la sintaxis de los objetos, porque indudablemente “los objetos dicen mucho acerca del *status*<sup>111</sup> de su poseedor, pero hay en esto un círculo vicioso: encontramos en los objetos la categoría social tal como en realidad ya fue definida a partir de los objetos” (Baudrillard 1971, 44). O bien, los objetos son apropiados y deben ser analizados a partir de un terreno específico; de su posición específica respecto a otros y el campo específico.

Cada objeto constituye un código: forma, material, color, duración, ubicación en el espacio, etc., y con ello los individuos producen otros códigos, lo que deviene en un

---

<sup>111</sup> Para Baudrillard el *status* de un objeto depende de su relación con la función que se le dé. Si un objeto es visto como “inversión y fascinación, de pasión y proyección —calificado por su relación total exclusiva con el sujeto que lo invierte como su propio cuerpo— [...] se designa con el término de *Objeto*”; pues en el caso del coleccionista el objeto al ser parte de su vida es como si le asignara un nombre propio, “no dice de un jarrón, que es un hermoso jarrón sino un «hermoso *Objeto*»”. En cambio el *status* del objeto puede ser genérico cuando es común, funcional (1974, 53).

discurso<sup>112</sup>. Alrededor de los objetos se construyen relatos que dependen de la clase, pues según Baudrillard “este discurso debe ser leído en su gramática de clase, en sus inflexiones, en sus contradicciones que el individuo o el grupo mantienen a través del discurso de objetos, con su propia situación social” (1971, 46). Así, con su sintaxis y su retórica, remiten a una lógica de clase; a una estratificación y clasificación social que hablan de movilidad e inercia social.

La aparición de los discos de larga duración revolucionó la industria musical. Rápidamente se consolidó como una expresión artística en la cual los músicos tuvieron la posibilidad de transmitir su mensaje estético y político de acuerdo con su entorno, lo que permitió darle un nuevo sentido al vinilo, más allá de sólo almacenar música. Las características que proponían los músicos en todo el disco —los códigos—, se apegaba a las concepciones de las subculturas —individuos de un grupo— que en sí mismas tienen una ideología, lo que ya conlleva una clasificación social y por consiguiente, este objeto debe ser visto a partir de su contexto.

Ahora bien, cada clase tiene su organización, su jerarquía y por ende, su estética. La estética en el sentido «decorativo» es visto por medio de las acciones de saturación o de redundancia. “La saturación refiere al juego de lo lleno y lo vacío”, ¿qué considera un coleccionista lo completo o lo faltante? “Es una logística que convierte ciertos lugares en depósitos, *stocks*, almacenes”; es el espacio donde se sitúan los objetos y no sólo eso, sino que cuenta con un estilo, ya sea de “centralidad/excentricidad, de simetría/disimetría; jerarquía/desviación o de promiscuidad/distancia” (Baudrillard 1971, 51).

Mientras tanto, “la redundancia indica el símbolo que se posee y se subraya”, ¿cuántas veces se tiene el objeto y cómo se instituye dentro de la estructura establecida? Es de la redundancia que denotamos la intención más allá de la posesión, es exhibir “cómo se

---

<sup>112</sup> El sociólogo menciona que “de acuerdo con la lógica de consumo de significaciones, el objeto en su contingencia de color, materia, de función y de discurso, o si es cultural en su finalidad estética, tal objeto es un «mito» porque el objeto son las relaciones y significaciones que convergen, se contradicen y se anudan; son la lógica oculta que ordena ese haz de relaciones al mismo tiempo que el discurso manifiesto que lo oculta” (1974, 53).

posee «bien»; esta demostración «de estilo» es relativa al grupo tiene la función de afiliar a toda la clase de los individuos que poseen del mismo modo” (Baudrillard 1971, 52), de manifestar ese gusto insólito.

Asimismo el valor estético de los álbumes se encuentra en el objeto; las imágenes en sí mismas son consideradas una obra de arte<sup>113</sup> pues “independientemente de la música que encierren, la cubierta transporta al oyente a la estación correcta” (Busch y Kirby 2022, 8). Es de ahí que los LPs comenzaron a ser álbumes conceptuales; narran una historia detrás de la portada por lo que el diseño de este busca todo el tiempo ser procedente de la misma fuente que la música, más que una imagen de la música. Así para el LP y su alucine era “desesperadamente importante que la portada fuera tan importante como su interior” (When albums ruled the world, 2013). Por ejemplo la banda Yes, para su álbum *Yessongs* de 1973, hicieron del LP un libro donde al pasar las pastas las imágenes narraban la historia conceptual, lo cual complementó en concordancia a su música.

El diseño del objeto “genera una diferenciación que crea necesidades sónicas a ser consumidas por compradores que carecen de signos y se definen a sí mismos como portadores de estos objetos-signos” (Vázquez 2013, 39). En efecto, el LP cobra más valor tanto económico como simbólico; “todas las personas vinculadas de por vida a las cubiertas les une un sentimiento aparentemente universal: la importancia que cobra una imagen por mundana que sea, cuando va unida a un disco fuera de serie” (Busch y Kirby 2022, 9) y por supuesto, su posibilidad de consumo depende de la clase a la que pertenezca. Aunque Baudrillard plantea que, siguiendo la lógica capitalista, las clases medias son más propensas a alcanzar el estatus social requerido, ya que no está en la clase baja de la cual quiere diferenciarse y continuamente aspira al ascenso social

---

<sup>113</sup> Esto coincide con que durante la Edad Media el arte, la pintura, la escultura y la arquitectura se manifestó como objetos de valor de alto grado de significación a nivel de posicionamiento social. Según Baxandall, citado por Felipe Vázquez en *Significación de los objetos: el diseño como instrumento del consumo*, vemos como “los objetos arte en el medioevo toman un rol predominante como medios de intercambio social y económico. Quien estuviera en condiciones de poseer este tipo de obras era visto como una persona perteneciente a un selecto grupo social” (2013, 36).



En resumen, siguiendo los conceptos del sociólogo, “la categoría objeto —signo— se opone a la función objetiva —racional y práctica—. Esta distinción coincide con otra, fundamental, entre valor de intercambio —simbólico— y valor de uso” (Baudrillard 1971, 65). En consecuencia la evidencia según la cual los LPs se compran con fin de la reproducción musical o por el simple placer de las imágenes, es decir “en función de un objetivo personal deliberado [...] que juega en forma más profunda que el interés o el placer [...] es el índice de conformidad y de prestigio” (Baudrillard 1971, 65). La fuente esencial que hace actuar al individuo debido al objeto es la función-signo de este conforme a su valor de uso y simbólico que proporciona una lógica de clase<sup>114</sup>.

A causa de lo antes dicho, Baudrillard contrapone dos categorías de objetos: el antiguo y el barnizado-esmaltado, de los cuales en vez de considerar esas denominaciones, lo relevante está en sus valores derivados: el estético y el ideológico.

En el objeto antiguo, dice el autor, “se borran los estigmas de la producción industrial y las funciones primarias. El gusto por lo antiguo es característico del trascender la dimensión del éxito económico, de consagrar en un signo simbólico, culturalizado y redundante, un éxito social y una posición privilegiada” (Baudrillard 1971, 53). Hoy en día, los discos de vinilo son un objeto vigente sin embargo, antiguo en el sentido del uso que se le daba y el que actualmente tiene. Por ello, la posesión del objeto genera placer, pues está a disposición del coleccionador y significa tener algo «exclusivo» al cual no todos tienen disponibilidad.

Por otra parte, el objeto barnizado-esmaltado “es el triunfo del acondicionamiento, de lo envuelto por una moral puritana todopoderosa, de la higiene ritual. Es el triunfo de lo barnizado, de lo pulido, de lo enchapado, de lo encerado, de lo lustrado, de lo laqueado, de lo bruñido, de lo vitrificado, de lo plastificado” (Baudrillard 1971, 54). Como menciona, es la protección del objeto, el cuidado y la limpieza que se le da, la higiene ritual que constituye otra vez a la redundancia. Estos objetos sólo existen si se repiten en sí mismos, y esto sucede si contiene un valor ideológico ya que “tiende a

---

<sup>114</sup> Se entiende la lógica de clase como una jurisdicción de análisis cultural que hace aparecer dos términos opuestos para la discriminación social: distintivos o exclusivos (Baudrillard 1971, 69).

conjeturar el devenir social en un orden, a abolir las contradicciones en un ritual tautológico” (Baudrillard 1971, 55).

Sin embargo, damos cuenta del *status* en el tiempo, su ciclo de uso y de renovación pues “las diversas categorías de objetos tienen una longevidad variable [...] por encima de toda la variedad de los objetos intervienen dos distintas: su tasa de uso real inscrita en su estructura técnica y su material, y el valor que adquieren como patrimonio o, a la inversa, la obsolescencia acelerada debido a la moda” (Baudrillard 1971, 59), donde la moda en vez de reflejar el placer de cambio, produce un gozo por la —nuevamente— diferenciación y el prestigio. Entonces la moda es distinción y necesidad. Anteriormente los objetos y su presencia material significaban la durabilidad, ahora a medida que el individuo escala socialmente los objetos se multiplican, se diversifican, se renuevan, y se le da un nuevo significado.

El objeto-moda crea ilusión de cambio pero es traducido en consumo, y más bien según su función-signo designa innovación al ser nuevo y nostalgia si es viejo (Baudrillard 1971, 60). La clave está en pensar el por qué gastar en ese objeto, por ejemplo, si un individuo escucha un álbum de su pasado y constantemente lo reproduce, resulta reciente y por tanto, denota su presente. Pero si el individuo de vez en cuando recuerda ese álbum y no está en su vida cotidiana, es antiguo. En perspectiva del filósofo, “están destinados a desear lo que dura, y esta aspiración no hace más que traducir su destino cultural de clase” (Baudrillard 1971, 62).

### **3.2.2 La lógica de clase en los objetos musicales de la actualidad**

Los músicos se desarrollaron mediante los LPs, sobre todo los orientados al *rock* como la psicodelia, el progresivo, el *glam* y después se reinventó debido al *punk*, al *postpunk* y sus estelas. Pero a finales de los 70’s la competencia aumentaría por los cambios tecnológicos que influían en la industria musical: la llegada del disco compacto, la industria de los juegos de consolas, los reproductores de audio<sup>115</sup> y en especial la

---

<sup>115</sup> Estos son el *walkman* y el *discman*. El primero era un reproductor de audio estéreo portátil —y a veces receptor de radio—, que reproducía *cassettes*; el segundo cumplía con la misma función, pero con los discos compactos.

entrada de MTV, la cual inauguraría la industria de los videoclips, lo que significó la caída de los discos vinilos.

Entonces, si tomamos el ejemplo de los vinilos como un objeto estético de relevancia en la actualidad y la teoría *baudrillardiana*, precisamente podemos ver que aun sin ser el medio principal por el cual los músicos lanzan sus proyectos, estos cumplen la función-signo de distinguir a sus consumidores ya que, está en juego la distinción que provee el objeto en sí. Su valor hoy en día es meramente simbólico pues se obtienen por el recuerdo o por la fascinación; tener LP's, era como tener una colección de obras de arte.

Así, el ejemplo dado sobre los discos LP's nos dirige a lo que Walter Benjamín advertía en *El arte en la época de su reproducción mecánica*: “La auténtica obra artística se funda en el ritual que tuvo su primer y original valor útil” (1989, 439), pues tanto los discos como en general los objetos culturales dentro de la escena *indie* han pasado de tener un valor cultural para los mismos miembros de la subcultura, a convertirse en una obra de arte con valor exhibitivo, donde “la obra de arte reproducida se convierte, en medida siempre creciente, en reproducción de una obra artística dispuesta a ser reproducida” (Benjamín 1989, 440). Es gracias al mercado cultural que ahora la producción de mercancías está al servicio del culto.

Encontramos que actualmente algunos grupos lanzan su álbum inevitablemente en *streaming*, CD y en ocasiones en vinilo, pero al contrario hay otros que no. Un ejemplo de esto es la banda *indie* estadounidense de influencia psicodélica, Hooveriii —pronunciado como *Hoover three*—, que a pesar de pertenecer a una época donde la música se encuentra en las plataformas de *streaming* —como Spotify, Apple music, Soundcloud, YouTube, etc.— si se desea el disco en físico sólo es posible tener un LP, no existe un CD. Esto es en cierta manera una estratificación donde se limita el consumo para marcar una distinción de clase.

Por otro lado, ahora con las plataformas de música en *streaming*, el valor de uso y simbólico de los discos —tanto compactos como de vinilo— ha disminuido; toda la variedad musical que queramos está a nuestra disposición y para los músicos es funcional para su difusión, pero aún con ello existe una lógica de clase y una pérdida del

aura. Por ello es congruente con la teoría de Walter, donde la capacidad de exhibición de los objetos “con los diversos métodos de su reproducción técnica han crecido en grado tan fuerte las posibilidades de exhibición de la obra de arte” (Benjamín 1989, 441). Como en Spotify, que a pesar de no ser un objeto físico —como un disco— la música se vende por medio de la suscripción. El mecanismo de la plataforma consiste en que al elegir un plan de pago se mejoran la calidad y la experiencia de la escucha. Es aquí donde los individuos que se suscriben se distinguen de los sujetos que no lo hacen, y al mismo tiempo el objeto disco ha perdido su aura por la reproducción digital de la obra que además, está al alcance de todos.

Con los demás objetos que atraviesan la música sucede algo similar. Las mercancías *indie* como los *posters*, los *stickers*, la ropa, los accesorios, etc, igual mantienen una función-signo con el mismo propósito: el gusto y la selección. Esto es visible, incluso en un acto tan ritual como son los «toquines», donde por ejemplo el guitarrista lanza su plumilla y alguien la toma, entonces se vuelve objeto único y quien lo tiene le da un valor simbólico; o cuando en redes sociodigitales se hacen dinámicas con el propósito de difundirse, vincularse y a cambio hay un «premio» para un participante. Inclusive dentro del mercado cultural al existir la repetición de un objeto y venderlo, el concepto de «autenticidad» resulta ser sólo de origen ya que hay una reproducción constante donde el objeto ha sufrido modificaciones y en esencia, no es como el primero.

En conclusión, los objetos son artefactos desde luego inanimados que ocupan un espacio definido según el terreno, la posición y su campo. Tienen una función que construye al sujeto que los utiliza y al mismo tiempo, el individuo les confiere una carga simbólica. Los objetos resultan entonces, efímeros y por tanto, son signos discriminantes que otorgan un *status* social para posicionar a su consumidor. Los objetos suscitan distinción, prestigio y resultan ser una extensión de las personas quienes construyen una personalidad, un carácter y su diferenciación. En suma, están las canciones que cumplen también una función-signo ya que, en su diversidad, nos clasifican según nuestras experiencias que por supuesto, suceden de forma personal.

### 3.3 De dónde viene la canción

Este apartado tiene como finalidad explicar cómo se construye una canción y sus implicaciones o elementos que lo modifican, por ejemplo, el paisaje sonoro dado que posteriormente se usará este concepto para la elaboración de interpretaciones de esta investigación.

“En su larga historia, la música ha unido a la gente de muchas maneras, en el trabajo y en la oración, en los rituales y el ocio, y en otros escenarios donde su capacidad aglutinante puede contribuir a la cohesión social, donde tiene la habilidad de transformar a individuos aislados en un algo más grande” (Gioia 2016, 18).

Hay que reconocer la importancia y la evolución que ha tenido la música a lo largo de la historia, sirviendo no sólo como un rasgo compartido socialmente hablando; sino también una prueba de nuestras capacidades sensoriales es decir, de cómo a partir de lo que percibimos, creamos, imaginamos y transformamos. Los seres humanos somos capaces de utilizar los sonidos de nuestro entorno para inspirar ritmos y poco a poco armonizarlos para componer dando paso así a lo que conocemos como música.

Los elementos que componen una canción van más allá de sólo describir la estructura clásica con la que se le conoce tradicionalmente —estrofas, estribillos, puentes, etc.—. sino que también parte de su origen, su inspiración y el sentido que se le desee otorgar. Para Darwin la música comienza en los sonidos de la naturaleza, los cantos de las aves y los zumbidos de las abejas que representan un cortejo en ciertas temporadas, el apareamiento de los animales comienza en algunas ocasiones con el canto y esto fue replicado en algún momento por el ser humano cuando aprendía a comunicarse con otros; “Darwin insistió en ese aspecto y afirmaba que el nacimiento de la música podía comprenderse mejor estudiando las vocalizaciones del reino animal” (Gioia 2016, 17).

Para Murray Schafer el mundo está lleno de sonidos, mismos que inspiran al hombre a la creación de su ideología y posterior desarrollo de su cultura. Por ejemplo los dioses, siendo que se originan a partir de los fenómenos observables a simple vista y que tienen una gran influencia auditiva, los dioses terribles existieron a partir del trueno, los dioses fructíferos existieron a partir del agua, los dioses mágicos existieron a partir de la risa

y los dioses místicos existieron a partir de los ecos distantes: “Toda creación es original. Todo sonido es nuevo” (Schafer 1993). Entonces podemos decir que partimos de la naturaleza para obtener una idea remota de nuestro concepto de ritmo<sup>116</sup> y posteriormente podemos pensar en una historia donde la estructura de la canción se compone de versos y estrofas, observándola no sólo como algo que contar y expresar vagamente, sino una fuente de placer y de deleite.

Al mismo tiempo, estamos hablando de un goce sensorial sea la historia que se cuente convirtiéndose en canciones tradicionales desde el punto de vista de la etnología, canciones populares —que cumplen la necesidad social o se crean bajo estándares establecidos por los medios de comunicación— o las denominadas canciones cultas<sup>117</sup>. Si bien la categorización de las canciones se ve moldeada por el contexto en el que se forma cabe aclarar que la visión del compositor influye bastante en el público dirigido, la temática que se aborde y los ritmos que la componen.

Existen elementos como el silencio que podría parecer innecesario pero el papel que juega ayuda a definir la línea a seguir de los instrumentos, la velocidad, la entrada e incluso el ritmo. “Es muy importante determinar para qué ambiente se escribirán las canciones, si va a ser alegre o avivamiento, tranquila para meditación o adoración” (Arraiza 2011). De tal modo, para Gioia en su libro *Canciones de amor la construcción* de una canción se ve marcada principalmente por el ambiente siendo primero el amor y el romance los pilares fundamentales para construir canciones, posteriormente se le da una intención.

Introduciendo ya estos elementos ahora sí podemos hablar de la estructura base de una canción, siendo primero la introducción<sup>118</sup> para Vicent Luis Fontelles la introducción es la “parte única que utilizaremos al principio de la canción. Sirve para anticipar aquello

---

<sup>116</sup> El ritmo es definido como el conjunto de sonidos ordenados que perpetúan una sucesión y que provoca armonía entre los mismos utilizando sonidos naturales, insertados, las pausas y silencios; retomando a Schafer se construyen con la naturaleza y dan pie a la creación de obras.

<sup>117</sup> Abarcando lo profano desde el punto de vista religioso y el acompañamiento musical, es un fenómeno visto en la edad media —canciones polifónicas— y que se vio reflejado también en lo que comercialmente se conoce como música clásica.

<sup>118</sup> Se suele decir que una introducción debe durar en proporción el tiempo de la canción.

que va a venir” (Fontelles 2018, 11). Está compuesto por un segmento melódico que tiene como finalidad enganchar o generar un ambiente para que la composición entre de una forma natural, dicho de otra forma, es la parte encargada de dar el primer paso en lo que es la primera muestra sensorial de la canción.

Posteriormente se comienza con las estrofas<sup>119</sup> compuesta de versos, son consideradas como el cuerpo de una canción y puede contener de 1 a 4 versos según se adapte al ritmo de la canción:

“Si una canción fuera una historia, se puede pensar en las estrofas como los diferentes capítulos. Esto se debe a que una estrofa de una canción contiene la mayor parte de la letra y, por tanto, la mayor parte del arco emocional de una composición. Las estrofas contienen la idea principal que subyace a los acordes básicos de un tema, y suelen llevar la misma estructura armónica de una estrofa a la siguiente” (Brunotts 2021).

El estribillo o también llamado coro es la parte intermedia de la canción, se compone de versos cortos —o frases pequeñas— que se repiten, haciendo un énfasis en el tema de la canción reafirmando la historia que se cuenta, en ocasiones es la parte que más se reconoce de una canción popular y la que se le conoce como «corear».

Cabe destacar que existen dos elementos que involucran al estribillo y que ayudan a que la canción no caiga en la monotonía, el primero se le conoce como el pre-coro, este es “un elemento que nos sirve de transición entre el verso y el coro cuando a veces el verso y coro usan el mismo patrón armónico —circulo de acordes— para evitar caer en la monotonía. O bien para generar unión entre el verso y el coro” (Arraiza 2011).

El segundo es la variación del estribillo esto implica que en ocasiones el coro se vea modificado ligeramente para que la canción tenga un desarrollo final de la historia o un epilogo que “varía tanto en melodía como en ritmo y letra y generalmente puede ser más corto o bien de la misma longitud del coro” (Arraiza 2011), aunque este elemento no está presente en todas las canciones.

---

<sup>119</sup> Es habitual que haya varias estrofas en las canciones, pero en la mayoría de la música popular hay unas dos o tres secciones de estrofas (Brunotts 2021).

Se le llama puente musical o interludio es la parte que conecta dos apartados o secciones de la canción «verso-coro» se puede entender como la parte de transición y anexión de recursos, por ejemplo; crear un nuevo escenario musical, dar un ritmo a la canción u otorgar variedad en la misma, marcar un contraste sonoro en la historia, romper el esquema monótono previo, dar giros de perspectiva a la canción

Como su nombre lo dice el cierre es el apartado final que concluye la canción “puede ser de múltiples maneras, desde un silencio arrepentido o juego de acordes que dan la sensación de terminar, a veces lo común es terminando de cantar el coro varias veces como *fade out*” (Arriaza 2011). Pero la música no solo implica estructura sino más cuestiones orbitan alrededor de cómo se construye, se trata de perspectiva e interpretación, desde la educación auditiva hasta los dispositivos donde se escucha, el propósito con el que se arme una canción —que involucra las emociones— y el contexto social. Todo ello lo podemos denominar el paisaje sonoro o «*soundcape*».

### **3.3.1 El paisaje sonoro**

*Todo lo que el habitante de la ciudad escucha ha sido modificado previamente por el espacio que lo rodea.*  
(Iván Pujol)

Podemos entender el paisaje sonoro como el entorno que nos rodea y las condiciones que este posee para tener particularidades sonoras, este ambiente será percibido y entendido por colectivos, grupos e individuos de manera distinta según la percepción que tenga aquel que lo experimente y los fenómenos físicos que intervengan el lugar.

“El paisaje sonoro viene determinado por el medio —rural o urbano—, por la hora del día —mañana, tarde o noche— y por la situación del observador —tumbado, sentado, al borde de un acantilado, etc.—. Si escuchamos, por ejemplo, agua que gotea, chillidos de murciélagos y ecos de nuestras voces, inmediatamente estaremos evocando el paisaje sonoro de una cueva terrestre por la noche; mientras que el sonido de una sirena de ambulancia, los ruidos del tráfico, el frenazo de los autobuses en las paradas, la maquinaria de las obras, nos transportan a cualquier ciudad actual en el frenesí de la mañana o la tarde” (Cabrelles 2006, 49).



Según Murray Schafer “Ningún sonido puede ser repetido de manera exacta. Ni siquiera tú mismo nombre. Cada vez que se lo pronuncia es diferente. Y un sonido oído una vez no es lo mismo que un sonido oído dos veces, así como un sonido oído antes no es lo mismo que un sonido oído después” (Schafer, 1993).

Aplicando este fenómeno a la música se puede observar porque la sonoridad cambia según su medio y espacio, no es lo mismo escuchar una canción con audífonos puestos a vivir la experiencia de escuchar en un concierto a la banda, si es al aire libre o en un foro cerrado, el estado emocional también influye en la percepción sensorial de la persona y como procesa la canción o en que se enfoca su mente, incluso realizando ejercicios mentales, no es el mismo escenario nocturno a un diurno o al ocaso es por esto que cada experiencia musical es única. “Todo sonido se suicida y no vuelve” (Schafer 1993).

Los sonidos “hablan de espacios, sean grandes o pequeños, estrechos o amplios, interiores o exteriores. Los ecos y la reverberación me brindan información acerca de superficies y obstáculos. Con un poco de práctica puedo comenzar a oír "sombras acústicas, tal como hacen los ciegos” (Schafer 1993); podemos decir que el sonido podrá ser emitido de un mismo punto de origen, pero si las condiciones del lugar cambian entonces también el sonido.

La influencia que los sonidos tienen sobre el hombre determina características sonoro-musicales diferentes en cada individuo o grupo social. Estas características se desarrollan ya desde el vientre materno y van evolucionando a lo largo de la vida, al igual que lo hacen otros aspectos del individuo, dentro del ambiente cultural y familiar en el que se desarrolla (Cabrelles 2006, 50).

Si bien cada individuo percibe de manera distinta los sonidos es importante mencionar que la arquitectura<sup>120</sup>, las dimensiones y materiales conductores de sonido juegan un papel importante para su óptimo funcionamiento, podemos tomar de ejemplo al teatro

---

<sup>120</sup> En la construcción de edificios o recintos no se contempla muchas veces los elementos sonoros, sino que se adecuan en el interior.

griego<sup>121</sup> la cual no era una construcción estética solamente sino que el diseño del espacio, la inclinación de los asientos y la piedra caliza que envuelve al escenario ayudaban a la circulación del sonido<sup>122</sup>, estos elementos arquitectónicos se continuaron usando hasta en teatros modernos solamente remplazando materiales que distribuyeran mejor el sonido.

Lo mismo sucede con las composiciones de Bach o Mozart. Los salones donde compusieron sus obras tenían características acústicas que permitían que una cierta forma de música se desarrollara y otra no. Y así hasta nuestros días desde las salas de ópera hasta los sótanos completamente cerrados que dieron origen al *Rock and Roll* (Pujol 2016, 32). Todo paisaje sonoro se ve afectado por la morfología del lugar, tanto la construcción interna como la características de los materiales utilizados, la distribución del espacio.

No sólo es el material del que esté construido un cuarto sino la forma que este mismo tiene, puede ayudar a que el sonido se perciba distinto, un muro de separación construido de madera permitirá que el sonido viaje mejor en comparación a un muro de concreto o pilares de metal, por esto es importante pensar en conceptos como la absorción, dispersión y refracción de las ondas de sonido pues la disposición de elementos permite filtraciones<sup>123</sup> de sonido que influyen al momento de escuchar música y sonidos.

El espacio físico conformado por el espacio urbano ejerce una influencia de primer orden en la conciencia auditiva, pues la morfología de la ciudad donde se origina se desarrolla y se transforma en energía sonora, hasta aterrizar en nuestro pabellón auricular (Pujol 2016, 20).

---

<sup>121</sup> Otros ejemplos de arquitectura sonora vienen a ser las catedrales, iglesias y templos que están diseñadas para que el sonido viaje y rebote dando como resultado el eco este fenómeno ayudaba a la iglesia para impresionar a los asistentes e introducirlos en un paisaje fantástico.

<sup>122</sup> Un caso de la circulación del sonido fue las pirámides de las culturas maya, mexicana y teotihuacana que en su construcción y diseño está presente la circulación del sonido, la amplitud o rebote con la naturaleza.

<sup>123</sup> Lo mismo ocurre en casos donde la morfología del lugar tanto interior como exterior cambian, por ejemplo, la cercanía de las calles, la cantidad de árboles, fachadas exteriores —muros, vidrios, puertas— afectan según el grado de cercanía con el punto de origen del sonido.

El paisaje sonoro involucra la construcción de algo más que la percepción de la música, los parámetros auditivos forma parte de la identidad colectiva pues el entorno, el sonido y los niveles son parte fundamental en la creación de grupos sociales —puntos de reunión, los cuales no solo dependen de la estética y la arquitectura, sino también de lo que les provoque sensorialmente hablando—, la consolidación de espacios musicales de cualquier ciudad pasa desapercibido tan fácilmente, pero involucra tantos elementos que son pilares de nuestra sociedad actual.

El entorno forma un pilar fundamental para la agrupación de colectivos y por ello en recientes años el concepto de paisaje sonoro ha estado más presente al momento de planear y edificar espacios, por ejemplo la Plaza de Santo Domingo donde “el entorno sonoro de cualquier sociedad es una importante fuente de información [...] el silencio es un estado positivo [...] me gustaría ver que dejemos de manosear torpemente los sonidos y comencemos a tratarlos como objetos preciosos” (Schafer 1993).

Todas estas características en conjunto ayudan a la formación de una identidad colectiva en un ambiente —o sea se adaptan a ciertos lugares con características similares a las deseadas, hablando de la arquitectura y los materiales con los que se construyó— y crean una experiencia que ayuda a solidificar valores identitarios según sea el caso.

Para el *indie* el ambiente o estética es un rasgo distintivo no sólo por la apropiación del espacio sino por el tipo de lugares de reunión y presentación pero principalmente por la experiencia que ofrecen los lugares donde se presentan, a pesar de que toque una misma banda la experiencia será distinta según la estructura, el material del que este recubierto el foro y la distribución del espacio además de la localización de este mismo ya que puede ser sonoramente más atractivo y visualmente más interesante haciendo que algunos colectivos opten por ciertos foros para convivir sobre otros.

### **3.4 Sobre el territorio de lo *indie***

En esta sección se analizará el territorio, el lugar y el «no lugar» de los músicos independientes de la Ciudad de México, así como al público al que va dirigida su música,

los foros en los que se presentan y el entorno que ayuda a la creación de la música independiente.

Para Marc Augé el lugar es “El que ocupan los nativos que en él viven, trabajan, lo defienden, marcan sus puntos fuertes, cuidan las fronteras pero señalan también la huella de las potencias infernales o celestes, la de los antepasados o de los espíritus que pueblan y animan la geografía íntima” (2000, 49). Los lugares tienen tres rasgos comunes.

En primer lugar, la ley de lo propio, esto es nacer en un lugar, tener destinado un sitio de residencia y de pertenencia, el espacio en el cual un cuerpo está colocado. Este rasgo sería la parte identificativa; esto es, formar parte de algo, ser alguien, básicamente reconocer y ubicar un lugar como un punto referente que constituye parte de nuestra identidad y de nuestra historia de vida. El segundo rasgo, habla de lo relacional; quiere decir, los elementos son distribuidos en relaciones con su existencia, la proximidad que se llega a tener con los sujetos de su sitio de residencia, varias historias compartidas entre sí. Por último, el rasgo histórico de lugar, la estabilidad que este ha tenido en la percepción de la persona.

En síntesis, el lugar genera una identidad, es relacional e histórico, es el espacio en donde el músico se desarrolla, su casa, su colonia, las calles aledañas, lugares en donde la convivencia propia o en conjunto se vuelve primordial, en donde se genera un sentimiento de nostalgia, donde los músicos viven su historia y más adelante la recrean e influye en sus productos, su historia se ve reflejada en su música, en su modo de vestir, de caminar, de ser, las experiencias que marcaron su vida influyen en la inspiración y la creación de su música. En el género *indie* en la Ciudad de México, es común que un grupo de amigos se reúna para comenzar una banda de música, esto justifica la definición de lugar: tienen lugares en común, vivencias compartidas, un lugar histórico eje para la creación de su proyecto musical.

Marc Augé nombra como «no lugares» a aquellos espacios que podríamos denominar espacios de uso de espera. “El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca

totalmente” (2000, 84). En definitiva para el autor, todo espacio dedicado a una función de espera o transporte son «no lugares», desarrollados como los espacios de circulación: autopistas, áreas de servicios en las gasolineras, aeropuertos, vías aéreas, etc. Así como los espacios de consumo: súper e hipermercados, cadenas hoteleras, entre otros y los espacios de la comunicación: internet, redes sociales, donde se lleva a cabo una interacción inmaterial. De ello Augé menciona que:

“Se ve claramente que por no lugar designamos dos realidades complementarias pero distintas: los espacios constituidos con relación a ciertos fines —transporte, comercio, ocio—, y la relación que los individuos mantienen con esos espacios. Los no lugares mediatizan todo un conjunto de relaciones consigo mismo y con los otros que no apuntan sino indirectamente a sus fines: como los lugares antropológicos crean lo social orgánico, los no lugares crean la contractilidad solitaria” (2000, 56).

Augé define al lugar como “un lugar de identidad, relacional e histórico, un «no lugar» sería un espacio que no puede ser parte de la identidad, ni relacional, ni histórico (2000, 58) por lo que podemos constatar que los foros en donde los músicos *indies* se presentan es un lugar, viven el presente, forman parte de la historia en el momento en el que tocan su música, se apropian del espacio, el lugar y la fecha queda plasmado en la historia de vida de los asistentes.

Los participantes realizan un recorrido que puede hacerse desde las periferias de la Ciudad de México hacia el centro o viceversa para poder llegar al punto de encuentro: un foro. Dejando atrás su «lugar», para asistir a otro «lugar», teniendo en cuenta el sentido de pertenencia estando en el concierto, de la música que escucha y que canta en sintonía con la banda, de la convivencia con los demás participantes y de la unión por la similitud que puede llegar a suceder entre ellos en el momento presente, sin tener una historia previa, dejando claro que aunque los fanáticos de la música independiente pueden ser un grupo no numeroso —a comparación de la música *mainstream*— sus presentaciones en foros cumplen los tres elementos mencionados por Augé: son relacionales, históricos y forman parte de la identidad.

La performática de los artistas independientes en el escenario invitan a los asistentes a saltar por la adrenalina del momento, a corear sus canciones y a cantar las letras de la banda. El foro se convierte en un «no lugar» para todos los asistentes, logrando una unión en comunidad en el momento presente a pesar de que las personas no se conocen pero tienen algo en común: el gusto por la banda y su música, se abrazan, brincan juntos, las canciones conectan con el público.

Cuando un *fan* se siente identificado con la letra, en la mayoría de los casos es porque el artista relata lo que él siente, en el *show* en vivo comparte la misma experiencia con los demás asistentes, relacionándose entre ellos, cuando el concierto termina los grupos de personas que se unen durante el concierto comienzan a platicar, preguntando cómo conocieron a la banda o al artista.

En la mayoría de los casos hay intercambio de información personal —lo que rompe una barrera entre espacios personales— como pasar su contacto de redes sociodigitales y se toman fotos; preguntan qué medio de transporte van a usar para así poder irse juntos. A comparación del Foro Sol, en donde a las presentaciones llegan miles de personas para asistir a conciertos de artistas *mainstream*; hay tantas personas que la relación entre ellas es casi imposible por la organización del lugar, por lo que este foro sería un «no lugar».

Ahora, partiendo de la idea de Marc Augé sobre los espacios de espera, consideramos que los «no lugares» físicos y virtuales, cuando incorporan un uso y una experiencia personal. Para el autor en cierto modo es elemental respecto a las dimensiones de lo virtual, propone los «no lugares» virtuales como los espacios de la comunicación: pantallas, cables, ondas con apariencia a veces inmatriciales (Augé 2000). Estos desconectan del entorno físico, y permiten una conversación colectiva; el «no lugar» produce soledad y similitud, no puede crear identidad por lo que tampoco le da lugar a la historia.

En las ocasiones en las que el individuo escucha música por sus auriculares estaría empleando las oportunidades que ofrecen los «no lugares» virtuales para crear un «espacio individual». En definitiva, el individuo aísla la soledad de las situaciones de

tránsito y espera refugiarse en un «no lugar» virtual personal, que profundiza ese vacío relacional que alberga los «no lugares» colectivos. La cuestión central es el papel que la música ha ejercido dentro de ese proceso de industrialización y terciarización, así como de crecimiento urbano, que han vivido las sociedades occidentales desarrolladas en el último siglo.

Para poder entender la imagen de un artista independiente es necesario preguntar sobre su historia de vida, cada persona adopta diferentes cualidades dependiendo de sus vivencias, de las pequeñas cosas que vive día con día, estas acciones en su mayoría son plasmadas en sus letras, en sus videos musicales, esperando que su público se sienta identificado y puedan compartir estas experiencias.

# Capítulo IV. Análisis

---

---

---



Tras haber desplegado los marcos que sustentarán este análisis, nos disponemos a observar cómo lo *indie* se percibe en la actualidad. Mediante cinco entrevistas a diferentes personalidades envueltas en la escena independiente de la Ciudad de México, se buscará interpretar reflexivamente cada una de las líneas eje que guían esta tesis, relacionándolas con sus correspondientes categorías, las cuales son:

1. El *indie* vs lo *mainstream*: Ideología, canciones, paisaje sonoro.
2. Escenificación: Presentación, performática.
3. Estética de lo *indie*: Discurso, objetos.
4. De subcultura a mercado cultural: Identidad, mercancías, oferta y demanda.
5. Prácticas culturales: *Habitus*, capital cultural, campo, territorio.

Posterior a ello y con ayuda de los diarios de campo realizados, buscamos exponer cómo se reflejan estas categorías ya dentro de la experiencia de un concierto de la escena *indie* actual. Sin embargo, nos enfocaremos en tres de ellas: el territorio para ver las características del foro en cuestión, los objetos que establecen las prácticas culturales entre los individuos y su mercado cultural, y los paisajes tanto sonoros como visuales —unido a la escenificación— para así explicar el *indie* que hoy en día se vive en la Ciudad de México. De forma tal que lo *indie* vs lo *mainstream*, es el primer eje por desarrollar.

#### **4.1 Lo *indie* frente al *mainstream* y su escenificación**

Para envolvernos en lo *indie* debemos partir del otro y después llegar al interior. La creación de la música *pop* es permeada por un flujo dominante que trae consigo una serie de características que definen un sendero. Al caminar sobre él, encontramos criterios que guían la percepción convencional del mundo; en este caso la industria musical *mainstream*.

Lo *mainstream* opera por medio de grandes compañías que están bajo estructuras corporativas a fin de transmitir un mensaje predeterminado. Es toda aquella música establecida y conocida que se vende según la popularidad que le dé una sociedad; la música *mainstream* podríamos decir que es aquella que se produce en serie para las mayorías, por ende sus productos son formulados para causar un asombro efímero.

Su éxito consiste en ser magnificado, siendo valores importantes el lujo y la fama. Sin embargo, lo *mainstream* en vez de ser un rival absoluto, puede ser un incentivo para quienes tienen deseo de hacerse visibles y tener influencia a través de la expresión del sí mismo.

Ya con anterioridad definimos que la individualidad en el *rock* comenzó en los setenta, cuando primó la búsqueda de la novedad en vez de seguir las reglas tradicionales. El deseo de hacerlo por sí mismo fue revelado y continuó una línea donde la experimentación fue atravesada por la concepción de ser independiente, y fijarse en la autenticidad. Es con base en la experiencia del ingeniero de sonido Edgar Gallegos donde afirmamos que “esta vertiente artística se gestó en los 80’s y se dio más en los 90’s [...] su característica principal es basar su carrera musical y su carrera artística al margen de las compañías disqueras y por eso se les llamó independientes” (Gallegos, entrevista 2023).

De modo que si lo *mainstream* transita por las tendencias y moldean un público de acuerdo con sus intereses, entonces lo *indie* va en contra de la dependencia creativa de las grandes compañías y se manifiesta principalmente en la música.

Antes decíamos que las condiciones de creación para un artista independiente son distintas a las que tiene por ejemplo un artista consolidado en la música *pop*, ya que a comparación de las *major* donde se le asigna una persona encargada por cada área y la participación del artista es menor por lo que es para los *indie* sumamente importante. Esto lo confirmamos con la músico independiente, Caroh quien menciona que: “rodearse de buen equipo [de trabajo], de hacer realmente un espacio para los demás, de poder construir en eso y ser muy inteligente con desarrollar habilidades que te permitan atender este 3-60 de las habilidades de la música independiente” (Caroh, entrevista 2023).

Asimismo en el aspecto económico un artista independiente en México usualmente tiene un trabajo paralelo al de ser músico, para poder solventar los gastos que requieren sus proyectos musicales. Entre semana trabajan y los fines de semana se van a tocar en donde les den el espacio para poder hacerlo. A diferencia de los artista con una *major*,

pues según la respuesta de Vivian Olguin, mánager de la cantante de *hip-hop*, Caroh, es complicado que se obtenga dinero de ello al principio. No se firma un contrato, hay libertad de creación pero siempre sustentado con tu propio capital (Olguin, entrevista 2023).

Por otro lado, aunque el esfuerzo sea mayor para los artistas independientes, según la percepción de Kyara Pasagali, “buscan estar más cerca de su gente para que pues esto sea un impulso para llegar a lo que ellos quieren” (Pasagali, entrevista 2023). Es decir, al seguir su propia libertad creativa se mantiene un mensaje y genera una identidad alejada del mercado o tendencias comerciales impuestas por empresas que tienen como fin principal generar ganancias.

Por ello decimos que lo *indie* es marginal y no *under*, porque es la salida del centro hegemónico hacia la periferia bajo un estado modificado de conciencia; en el *indie* se mueve una minoría artística que a su alrededor construye un sentido de ser alternativo a lo común; resalta el «yo» auténtico, y el éxito a comparación de lo *mainstream*, se centra en alcanzar cierto prestigio donde el gusto y el estilo sobresale, es decir, genera un ideario heterodoxo: el desacuerdo con los principios de una doctrina, con las normas o sus prácticas tradicionales.

En consecuencia, las canciones no conforman una estructura tradicional dado que no son compuestas siguiendo la idea de funcionamiento, más bien las canciones *indie* son una creación *sui generis* que implementa el juego o la experimentación de sus elementos sonoros o temáticos, resaltando su valor primordial: la autenticidad.

También la música *indie* particularmente tiene todo un ritual de fondo, pues sus canciones son un discurso que busca contradecir las normas establecidas de una sociedad, como distingue Marisol Pacheco, gerente general del foro Terminal Coyoacán: “A mí me parece que si hay un esfuerzo por los *indie* de tratar de hablar de eso, de temas que no son políticamente correctos” (Pacheco, entrevista 2023), los *indie* parten de ser genuinos por medio de sus canciones para que haya originalidad en su discurso expuesto.

Aunado a ello, su música conforma una matriz que dota de características específicas según el contexto donde se haya desarrollado, suscitando un mensaje distintivo donde se develan esas cualidades, lo que en sí mismo es la construcción de la escena. En relación, los espacios donde se concentra la escena son influidos por la sonoridad de su entorno como puede ser el medio, el día o la posición del espectador.

Pero también la arquitectura influye en la asimilación de la música y el ambiente *indie*, pues todos los aspectos físicos que se presenten contemplan la estructura material y social que componen la estetización del foro. Así y de acuerdo con lo que dice Edgar, “los espacios y la relación con el sonido es la acústica, puede ser una relación constructiva en el caso de una sala de conciertos” (Gallegos, entrevista 2023) y es ello lo que permite la peculiaridad ambiental de cada *venue*; a pesar de que el *indie* se presente, por eso todo el *indie* es diferente según su entorno.

En cuanto a los músicos, estos mutan su sonido y lo adaptan a las nuevas condiciones en las que viven. Algunos para mantener a cierto público continúan en su línea, haciendo fácil notar las diferencias entre músicas. Tal como menciona Edgar pues, “sonoramente lo puedes ver como un sacrificio del artista, de no evolucionar de no rascarle, de ya no moverle porque: ‘ya no le muevas porque así ya funciona, y nos va bien económicamente y no queremos moverle’” (Gallegos, entrevista 2023). Lo cierto es que, aun cuando un músico *indie* crezca como artista y modifique las formas creativas, su constitución fue a partir de un proceso diferente a lo convencional y por tanto sus interpretaciones tienen de inicio otra visión.

Claro que los artistas *indie* “pueden ser inspirados en los *mainstream*, pero tienen su propia identidad, sus letras propias” (Pasagali, entrevista 2023); tiene que ver con el ritual donde las personas se asombran y se sienten parte de un colectivo, lo que otorga un sentido de pertenencia y de unicidad, mientras que para los artistas ser forma una conexión con el público y en consecuencia la apertura a nuevas experiencias.

De ello narra Edgar un ejemplo donde las bandas *indie* —Las Ultrasónicas y Panteón Rococó— se desarrollaron al margen de lo *pop*, en espacios pequeños o contraculturales

y con el tiempo comenzaron a crecer su público, por lo que transitaron a escenarios más grandes:

“Las Ultrasónicas que es un grupo de *garage-punk*, pasaron de tocar para sus amigos, a estar hace unos meses en el *Rock in Park* en Colombia para 10.000 personas, entonces no sé qué tan *mainstream* dentro de lo *indie* sea eso, pero al final lo que he visto es que bandas como Panteón Rococó, que también salió del Alicia, trabajan por sus familias; lo que lo vuelve *mainstream* por un lado es el trabajo” (Gallegos, entrevista 2023).

Por tanto, la esencia para diferenciarse de lo *mainstream* consiste en crear una forma de vida auténtica fundada en el estilo, y más bien el estilo inicial del artista *indie* no cambia sino que se extiende con una fuerza distinta a los diversos públicos.

Moscovici decía que no hay nada de malo en ser marginal, lo trágico es quedarse en ello, ya que la minoría está en continuo movimiento y aunque una banda permanezca *indie*, es en el aspecto sonoro donde sí concibe un cambio y se acerca a lo *mainstream*, porque de acuerdo con la vivencia de Edgar “al final el *mainstream*, digamos que unos de los requisitos esenciales es repetir fórmulas y caer en ese tipo de cosas” (Gallegos, entrevista 2023). Entonces lo *indie* tiende a diferenciarse por su discurso, su capacidad de tener una constancia en él; una reflexión y sobre todo una posición concreta respecto a las mayorías.

Es así como entender lo *indie* puede ser visto en diversos aspectos y no sólo en la música. Si bien es cierto que tanto el *mainstream* como el *indie* usan indumentarias específicas, lo *indie* va a buscar darles un sentido o una importancia dentro de su discurso, como dice nuestra entrevistada Marisol, pues “hay todo un código de vestimenta [por ejemplo] que usan estas pequeñas comunidades o nichos, o como gustes llamarlas, que las hacen pertenecer” (Pacheco, entrevista 2023) y al mismo tiempo ayudan a identificar a sus seguidores.

Estos elementos y diferencias entre lo *indie* y lo *mainstream* abre nuestra siguiente eje de análisis: la escenificación de lo *indie*, donde precisamente la forma de presentarse a sí mismo ante un público denota tanto explícita como implícitamente la ideología, el discurso y después su estética, según el territorio en el que esté.

Dentro de la ideología *indie*, encontramos cientos de características por resaltar para hablar sobre lo que hace ser a los artistas en un escenario. Sin embargo, partimos de lo que es simple a la vista: el cuerpo. Los diversos músicos transmiten a través del espectáculo un discurso que llega a un cierto público pues son el medio que se reduce a su expresividad; se vuelven el propio espectáculo y con ello un cuerpo social, político y estético.

La primera impresión que da un artista es de suma importancia para mantener las posteriores presentaciones, que dependiendo del escenario guían su performática. Son los símbolos conscientes o inconscientes lo que impactan para que los demás conciben en sí mismos una misma visión que en este caso, es la visión del discurso *indie*. La cara que dan y causan por primera vez ante los demás se vincula con los componentes simbólicos que ayudan a dotar de coherencia al discurso, a la escenificación.

Esto quiere decir que en el momento en el que un artista está presente en el escenario no sólo podemos escuchar su música sino observar su imagen, su estilo, lo implícito que el sujeto realiza y carga con un significado, una esencia única capaz de provocar emociones en el público siendo un ritual performático.

No sólo es una contemplación del artista sino una experiencia que incita a la reproducción o abstracción de lo visto. A partir del cuerpo propio se genera un vínculo implícito en las acciones de ambas partes que congenian en un mismo punto, por ejemplo, la forma en que los *fans* lo conciben, como dice Kyara “se debe a también mucho a la imagen, a como tú quieres comportarte; como es la ideología que te transmite la música que escuchas y también el *outfit* que transmites” (Pasagali, entrevista 2023).

Así es como a través de la performática logramos conformar un ideario. Son un conjunto de objetos, acciones y movimientos lo que da vida a lo que colectivamente entendemos como *indie*, por lo tanto la información que transmiten a partir de los elementos físicos y visibles —como la vestimenta, sus instrumentos, los gestos y sus movimientos— es que diferenciamos lo *indie* de lo *mainstream*, con el fin de crear una identidad que nos genera emociones y así consolidar un discurso.

Es el cuerpo lo que nos ayuda a completar nuestra visión sobre algo o alguien y su pensamiento. Por ejemplo nuestra entrevista con Edgar Gallegos nos ayuda a ver cómo él mismo está impregnado de su vivencia con lo *indie*, pues al haberse formado en El Alicia, su red de contactos se fue hacia ese lado permitiendo después involucrarse como ingeniero de sonido de bandas *indie*. En la actualidad con su forma de hablar y los movimientos de su cuerpo nos dice mucho de lo que él ha ejercido: transmite seguridad, es puntual y preciso; tiene sensibilidad auditiva y estructurada.

Siguiendo ese modo y de acuerdo con nuestro entrevistado, podemos entender que la construcción del discurso *indie* tiene un proceso donde hay diversos factores que ayudan su comunicación. Comienza a partir del lugar donde se presentará, luego están las acciones que los músicos realizan —elementos como la vestimenta, la voz, la gestualidad, los movimientos—; después tienen apoyos que ayudan a potencializar esa energía —como los instrumentos, la utilería, el equipo de sonido— para al final expandirla con fuerza hacia el público:

“Viene desde el escenario, desde los músicos, su ejecución [...] un ingeniero es como un mensajero que recibe la carta y se la lleva al público, entonces debes saber obviamente tener el conocimiento musical, para saber cómo debe sonar cada género pero también debes saber cuál es la intención artística, qué es lo que quiere proyectar y ayudar a llevarlo” (Gallegos, entrevista 2023).

Estos elementos permiten contemplar al artista en su mayor expresión, desde el reflejo de su pensamiento hasta las capacidades que posee. Por ejemplo, al tocar un instrumento este puede ser visto como una extensión de su cuerpo, “te estás dando cuenta en vivo qué es lo que trae” (Pasagali, entrevista 2023).

El género se hace cuerpo y las posturas que adoptan los músicos dicen mucho del lugar donde vienen y lo que a ellos les conecta, habla de sus valores matriz. Al mismo tiempo, las canciones *indie* interpretadas arriba de un escenario tienen factores performáticos, pues es desde su manera de cantar que hay una distinción. Por ejemplo las voces del *indie rock* a nivel de expresividad son absolutamente diferentes al *rock* clásico, al *glam rock* o al *heavy metal* y por lo tanto también al *pop* y sus baladas.

La expresividad de las voces *indie* en general es plana, pues a diferencia de los géneros mencionados, no utiliza recursos vocales que exageren la voz como puede ser el vibrato, las notas altas o los recursos en postproducción que deformen su naturalidad; el discurso *indie* a través de la voz se presenta no como perfección sino como diferencia, como un diálogo entre el espectador y él, algo que sólo aquellos podrán entender.

Para el músico entonces es esencial dentro de sus composiciones mostrar sus valores que entrelazan con el discurso de otros y se manifiesta en los gestos, sus movimientos y su comportamiento escénico. Por ejemplo, nuestra entrevistada Marisol Pacheco habla un poco sobre esto que se menciona:

“Los Preams que son una banda de Oaxaca que ostenta su lengua originaria para ser improvisación y trillas con instrumentos de viento regionales y lo hacen impecablemente bien, y ahí también está el movimiento de música con lenguas originarias” (Pacheco, entrevista 2023).

Es decir que esta banda usa su lengua de origen para crear una ideología que sólo podrá ser entendida por aquellos que la hablen, pero a través de sus instrumentos y la gesticulación de su rostro logran que un público se interese en ellos y precisamente esto es gracias a su escenificación, su expresividad en el escenario.

Asimismo podemos ver a través de la percepción de Edgar cómo el *performance* da pie al ritual. Es en él donde los actos performáticos transmiten símbolos característicos de su discurso y se adaptan al territorio situacional. Es entonces que surge un sentimiento de igualdad social, de unión, de un vínculo entre los presentes pues,

“Es una energía, energía pura que va y viene; el músico —no siempre— pero procura dar todo y el público lo recibe, obviamente el público va a escuchar a su grupo favorito, a sus grupos favoritos y sí, es energía” (Gallegos, entrevista 2023).

Lo que él percibe como energía, son las acciones del artista proyectadas al público: «la gente va a ver a su grupo favorito» y eso les conmueve, se vuelve ritual porque es una emoción colectiva que genera una experiencia vívida, única e inigualable que depende de la interacción e interpretación cognitiva y afectiva en común, según sea la relación de deseo que tenga con su banda o músico favorito. Y si esta energía se relaciona con



las acciones del artista, entonces también resulta diferente la volición entre una banda *indie* a lo que genera una *mainstream*.

“Esa misma energía puede ser multiplicada por diez o veinte y sí se siente más todavía. Es algo que opera a nivel cuántico, a nivel emocional; imagínate lo que es 10,000, 20,000 personas que se estremezcan al mismo tiempo, es una cuestión emocional” (Gallegos, entrevista 2023).

Así es como el *performance* que vemos refleja un mensaje intencionado que transmite una visión del mundo conectada a dicha emoción y conforma un mismo pensamiento. También la personalidad del artista influye para que se demuestre un «yo» verdadero que promete un estado mental atento y constante al discurso que desde el inicio demostró, esto es el discurso verdadero.

Así, el artista podría decirse que entra en un «trance» en el cual crea una especie de alter ego para proyectarse con mayor fuerza y con ciertas características interpretando su música. Como menciona la *manager* Vivian Olguin respecto a Caroh, una de sus artistas:

“Cada día que la conozco me sorprende más, es como magnética. La gente llega a verla, atrapa a la gente, tiene una energía muy loca en el escenario, se convierte en otra persona. Ella misma lo dice: ‘yo no sé qué está pasando cuando estoy ahí, sólo me doy cuenta de las canciones y de los tiempos, lo que pasa ahí es lo que existe y cuando me bajo del escenario ya vuelvo a ser yo’” (Olguin, entrevista 2023).

Al momento del *performance* el músico no se preocupa por el tiempo o lo que debe de hacer, es como si ya lo supiera. En este caso lo ejemplificamos con Caroh que según ella sólo se guía por el ritmo y da lo mejor de sí cantando; recordando la letra de la canción y sintiendo al público eufórico por verla cantar y corear sus canciones:

“El escenario me hace sentir plena pero te hace sentir abrumado, super nervioso y creo que es una sensación inigualable que te permite realmente romper toda tu inseguridad y tu barrera para decir: ‘oye quiero demostrar también quién soy, quiero cantar a todo pulmón y compartir’, entonces creo que ese nervio y ese miedo es lo que te impulsa y es el catalizador para dar un super *show*” (Caroh, entrevista 2023).

Lo cual significa que si bien es normal sentir presión o nerviosismo, la actitud extrovertida guiada por el alter ego ayuda mucho a interactuar con los *fans* y tener una sinergia. Aunado a ello, Caroh causa una buena impresión y por tanto su actuación se siente auténtica, algo que a los *fans* les gusta mucho puesto que les emociona el acercamiento, la interacción de cerca y viceversa, el artista se alimenta de ese vínculo:

“Estar con los *fans* es la experiencia más real que puedas tener, es estar frente a frente, es poder brindarles tu música a la cara y completamente desnuda, ahí hay esa crudeza que la música te puede dar. La música en vivo está viva, cada vez que te presentas en vivo, cada vez que la cantas es diferente y tu emoción y la interpretación imprime cosas diferentes entonces creo que ese es el momento en el que el artista tiene la oportunidad de ser real y de demostrarle a sus *fans* de qué está hecho” (Caroh, entrevista 2023).

La cercanía de un artista y sus *fans* siempre será un sentimiento de agradecimiento de ambas partes, es como decir «gracias porque por ti sigo aquí y gracias porque tu música me salvó»; la forma de hacerlo es teniendo esta conexión al interactuar con el público arriba de un escenario. Esa presentación o emoción es única, no vuelve a existir, por ello menciona Caroh que «se imprime» o sea, queda fija en el tiempo.

No obstante, el espacio donde se presente predispone las condiciones de cercanía o lejanía entre el músico y el público; en otras palabras, lo que emane el propio *performance* está sujeto al territorio, pues según ha visto Edgar en los diferentes foros con las diferentes bandas con las que ha trabajado:

“Tiene que ver con un compromiso curricular. Obviamente no es el mismo compromiso tocar para 500 personas que para 10,000, [hace que] le echen más ganitas a los festivales, a las tocadas grandes; los pone más nerviosos y procuran más producción que en un foro más pequeño...” (Gallegos, entrevista 2023)

Por lo que, nuevamente, no significa que el músico independiente transforme su música para encajar; las características primarias del *indie* continúan presentes, más se adaptan al espacio dado que su performática transmite el discurso inicial: “En los foros más pequeños [...] hay más intimidad, están más relajados y muchas veces tocan mejor por lo mismo” (Gallegos, entrevista 2023) y es cuando los símbolos revelan la intención.

El territorio deja de ser físico y más bien esa teatralización la llevan en sí mismos, en el cuerpo tácito.

En resumen, a la escenificación la podemos entender como una experiencia interactiva pues “somos humanos, socialmente necesitamos interactuar unos con otros y claro que este te da más ese instinto de *fan* con el artista” (Pasagali, entrevista 2023) y al mismo tiempo se convierte en un ritual de control o influencia que incita a la reproducción de actitudes que los espectadores observan, disfrutan e imitan, formalizando actitudes específicas en cada presentación del artista.

Por ello hay un factor importante, pues al hablar de política —o sea la visión del mundo— es necesario atravesar la estética que es donde se ve mayormente reflejada dicho vínculo con el artista. La estética no sólo como el gusto sino también como un discurso objetualizado que se intercambia entre el público y los músicos.

#### **4.2 La estética y la subcultura *indie* en relación con el mercado cultural**

Comprender la estética es remontarnos un poco dentro de la historia, pues los discursos son un reflejo de la época donde se produjeron. La estética no se define sólo por el gusto, se manifiesta en los valores expresados por un sujeto y pueden ser dominantes dentro de un grupo social, provocando que estos sean determinantes dentro de la creación de algunos objetos simbólicos, como las canciones.

Por ejemplo, podemos encontrar algo bello en las melodías o en las letras de las canciones y así es como podemos conectarnos con lo que siente el cantante y lo que quiere transmitir a través de sus características estéticas —en la música a través de la lírica, el ritmo, el tono, la duración...—, que tienen una carga emocional como menciona Caroh:

“Ver a la música como un elemento de salida para mis emociones, para lo que estoy pensando, para como yo veo el mundo. Entonces de pronto cuando una emoción me invade o un tema me invade o una inquietud, me clavo mucho con ella, comienzan a convivir con muchos temas o con algo que tienes ese gusanito clavado y de pronto alguno de ellos terminan siendo una canción al final, se transforman, porque no

encuentran otra forma de salir, entonces creo que el proceso creativo comienza con esa sensación de ‘híjole, quiero decir algo’” (Caroh, entrevista 2023).

Asimismo la estética para la función *indie* no es referente sólo a lo bello o lo atractivo. También es el valor de un objeto según la perspectiva histórica o bien, el contexto en que se creó una obra; es el objeto en sí mismo lo que adquiere un sentido único o limitado a comparación de los productos masificados.

Podemos ver esto reflejado en los productos que crean los *fans* a modo de reforzar la identidad de una subcultura donde más allá de ser un simple objeto de consumo, los fanáticos de una banda construyen elementos que los relacionen con los artistas y estos son objetos culturales como playeras, *stickers* o carteles. Pues de acuerdo con Kyara “uno [como *fan*] se emociona cuando saca el *flyer* y lo ves con la reciprocidad del público, de los *fans* alegres” (Pasagali, entrevista 2023).

Los objetos se apegan a la subcultura pero entran a un mercado cultural. En primer lugar, como ya se mencionó con anterioridad, una subcultura es aquella que se establece en un territorio con un grupo de individuos que forman sus propios valores y objetos dándoles un significado diferente de la cultura dominante, es decir, son aquellas personas con comportamientos y pensamientos distintos a las de la sociedad dominante.

Las personas que se encuentran dentro de una subcultura van a distinguirse de la cultura dominante mediante poses, vestimentas, movimientos, palabras y expresiones, todo esto va a derivar en la formación de un estilo, el cual busca una autenticidad dentro de estos grupos sociales. Estos grupos sociales los podemos ver más claros dentro de la creación de las bandas de música independiente, porque es por medio de su discurso que logran atraer a un cierto número de personas con pensamientos similares pero sin caer dentro de la industria *mainstream*.

En otras palabras, se busca la pertenencia dentro de estos círculos sociales. Es buscar y crear una identidad donde poder sentirse seguro sin caer en el juego de las pretensiones, que de acuerdo con la gerente de Terminal Coyoacán:

“Hoy hay mucha libertad como que los hombres usen falda, los chicos que tienen estos conflictos sobre su identidad de género [por ejemplo] se puedan sentir en espacios un poco más seguros o que sepan que hay un referente ahí afuera que les gusta, que les mueve y que los invita a vestirse como quieran y portan lo que quieran porque así lo ven y eso genera una pertenencia” (Pacheco, entrevista 2023).

Entonces podemos decir que los foros tienen una función importante dentro de una subcultura, pues estos permiten reafirmar esa pertenencia al grupo social sin sentir un rechazo, en cambio es en estos lugares donde podrán las personas sentirse seguras y ser tal cuales son.

Mientras tanto, hablar del mercado cultural es hablar de un lugar físico donde se comparten ideas sí, pero además se venden productos creados de manera local que son capaces de reunir un círculo social que se relaciona para adquirir objetos simbólicos. Mas allá de adquirir una identidad dentro de estos lugares es un refuerzo simbólico tanto por compartir un espacio, como interactuar con otros individuos debido a la compra de productos dentro del mercado y expandir esa identidad en objetos tangibles. Kyara Pasagali nos comentó justo que en su experiencia,

“Es la identidad que me da portar esa playera o ese *sticker* en mi cuaderno, o simplemente recordarme igual que hace mucho que no escucho a la banda, pero está ahí presente conmigo, que me gusta” (Pasagali, entrevista 2023).

Es decir, es una manera de permanecer identificado con una sentir, una banda o un colectivo a través de objetos simbólicos y portarlos en el exterior a modo de distintivo pero al mismo tiempo ayuda al músico a su reconocimiento:

“Es como orgullo de lo que te gusta o hasta veces este simplemente saber que estás haciendo *branding* de la banda que te gusta, porque hay veces que hay bandas que son muy buenas y muy poca gente la conoce, entonces la portas y con eso estás diciendo ‘Ey vean esta banda’. Yo creo que si se identifican pues buscan el logo; no sé yo... yo siento a veces que veo alguna banda y sí puedo ir a un concierto, digo ‘ay ese logo se ve chido’ y ya, luego busco a la banda y me gusta. He ido a conciertos nada más por lo mismo [...] pero realmente a veces no conozco, no escucho ni una canción ni nada y me presento el concierto, los escucho en vivo y ahí sí me gusta más” (Pasagali, entrevista 2023).

Por ello los foros son también un medio importante para los músicos que buscan expresar y mostrar sus ideologías dentro de esa subcultura, y podemos decir que los músicos se vuelven parte de un mercado cultural interno al momento de vender y promover su mercancía dentro de estos foros. Un ejemplo de esto es el que nos platica Marisol Pacheco:

“La banda Metalópolis saben lo que se tiene que hacer, correctísimos. Ellos traían su *merch*, sus playeras —o sea la playera de la banda—, la playera del sencillo, el *sticker* y tanta cosa... gomitas de color rojo. Todo eso claro que te conecta porque además, el caso de ellos es de una banda de metal de la Ciudad de México, más o menos reciente y que entienden que el contratar a una productora es una inversión fuerte y es una banda que apenas está lanzando su segundo sencillo” (Pacheco, entrevista 2023).

Así las mercancías tienen un significado no sólo económico, sino también es poder conectar con un grupo social y lograr una unión que se demuestre dentro de estos espacios los objetos significantes que sólo el músico y el *fan* lograrán comprender. Por otro lado, las mercancías no sólo se reducen a objetos, sino también al propio artista que es para el público un «objeto de deseo». Como podemos ver a través de la experiencia de la *manager* de Caroh:

“Un artista es una marca, al final de cuentas el artista es un producto y lo que estamos comprando es la persona a la que estamos viendo, es necesario que se vea de manera coherente, un día no va a ser *rock*, *pop* y al día siguiente *hip-hop* y al día siguiente *blues*, necesita coherencia...” (Olguin, entrevista 2023).

Seguir una línea narrativa es importante para el músico, estar decidido a qué es lo que quiere hacer y cómo se tiene que ver, porque Vivian Olguin nos dice que al final de todo el músico es una marca y depende del mismo cómo poder venderla, sacar capital económico para seguir invirtiendo en producciones y como artista independiente poder avanzar.

De ahí que resulta igual de relevante que el músico una vez reconociendo su marca se eduque en conocer “el tipo de taquilla y el modelo de negocios que vas a tener con un *venue*. Cómo hacer tu *merch* y venderla, cómo hacer la estrategia correcta y también

hacerte tu propia prensa para tratar de buscar esas conexiones y conectarte con la industria musical” (Caroh, entrevista 2023). El artista independiente se transforma en un producto y su equipo ayuda a decidir cómo se debe ver, cómo se puede conectar con el público para buscar las maneras óptimas y sentir una unión con los demás.

Podemos entender que debe existir una fuerte relación entre los objetos y la banda, más allá de verlo como un producto que se puede comprar para usarlo en conciertos, es más la conclusión del ritual que significa estar dentro de los eventos, las emociones y experiencias obtenidas que se unen para que un espectador se convierta en *fan* y busque llevarse algo de ese momento. Es entonces donde los objetos adquieren un valor significativo y los otros buscan portarlo con orgullo, o como menciona Kyara, “dar a conocer la banda a más individuos para que se expandan, ya sea por un logo, un *sticker* o playeras” (Pasagali, entrevista 2023), porque además recordemos que una banda buscará ser auténtico, no caer dentro de la industria *mainstream*.

Dicha autenticidad se puede ver en su discurso y objetos creados por ellos mismos, es decir, crean propuestas sonoras, políticas y estéticas que generen un sentido de pertenencia y que de acuerdo con cada época se transforma y nutre la escena *indie*. Así como sucedió con el disco, pues ha ido adquiriendo un valor diferente y este valor o significado aporta y crea lazos nuevos dentro de la escena, como lo menciona la gerente de Terminal Coyoacán:

“El disco ha adquirido otro significado, porque es tener contacto con los objetos reales o poder llegar y discutir con un club de *fans* sobre sus proyectos y eso genera una identidad, una manera de ser en el contexto social en el que estamos” (Pacheco, entrevista 2023).

Con relación a esto, los diversos foros son la manera de apoyar a un artista independiente. Asistiendo a los conciertos en donde ellos toquen y adquiriendo su *merch* pues el dedicarse a la música de forma independiente es una inversión de dinero y tiempo. Aunque bien, no hay que romantizar este aspecto ya que como vimos antes, en México la mayoría de los músicos que se presentan en foros reconocidos o grandes festivales cuentan con la solvencia económica que estos espacios demandan.

Por otro lado, si se tiene un equipo que apoye a hacer difusión del proyecto entonces se puede obtener algo a cambio, por esta razón son más comunes en la actualidad los Bazares de Bandas, donde dan oportunidad a diversos músicos de armar espectáculo corto mientras los *fans* pueden consumir y se va creando una especie de escena en donde llega a existir una hermandad pese a se mezclen géneros del *indie* como el *folk*, *el pop*, *rock*, *pop-punk*, etc., y entonces es en estos lugares donde los músicos se desarrollan de mejor forma, pues según dice Vivian Olguin:

“Los artistas independientes ganan dinero con los *shows* porque es el lugar en el que pueden controlar el ingreso que estén teniendo. De ellos depende si el *show* es *sold out* o no, de ellos depende si se llevan toda la cantidad de dinero que tenían previsto o no, es la única manera que tienen para controlar realmente ingresos [lo logran] haciéndose de *fans*, comprando *merch*, yendo a los conciertos, escribiendo en redes” (Olguin, entrevista 2023).

Ahora bien, con todo lo anterior la noción de subcultura se ha ido transformando conforme pasa el tiempo, pareciera que en la actualidad se ha disipado y ha mutado a un concepto más grande, por lo menos a lo que corresponde lo *indie*. Si bien la subcultura es guiada por un grupo de personas que comparten principios con base en ciertas normas y valores que son transmitidos a partir de la jerga, la estética, el comportamiento y la producción cultural, ahora toma más importancia el estilo proyectado en mercancías.

### **4.3 La transición de subcultura a mercado cultural**

En el siglo pasado los objetos o los lugares tenían una carga cultural importante para producir una identidad colectiva —la moda— y por tanto alimentaba el deseo de obtener algo. Ahora ese deseo consiste en mezclarlo con el estilo y actualmente el consumo cualifica a los sujetos con el fin de modelarse a uno mismo. Podemos dar cuenta de ello en características específicas como pueden ser los materiales o los propósitos iniciales de los lugares donde se concentraron los primeros foros contraculturales, como El Alicia pues según el recuerdo de Edgar:



“El foro Alicia es de esos lugares que han ido creciendo muy poco a poco pero han ido creciendo, no ha decaído. Para que te des una idea, cuando yo llegué, las luces eran botes de leche *Nido* con focos adentro, ahora ya tiene robóticas y consola digital de audio; lo tienen super bien” (Gallegos, entrevista 2023).

Lo cual nos dice que, aun cuando lleve años en pie, es gracias a los factores externos — como la globalización y con ello la tecnología— que el lugar ha cambiado y mejorado su ambiente; el hecho de que el entorno se mueva, el objeto —en este caso el foro— también. La tecnología con la que ahora presentan a diversas bandas se ha desarrollado haciendo que la técnica al momento de su *performance* tenga específicas, más y mejores cualidades.

En consecuencia esto atrae a una diversidad de gente, pues a pesar de que en sus inicios El Alicia tenía definida su línea musical: *rock, ska, hip-hop, surf* y delimitaba su público según la ideología del género:

“Pasó de ser un lugar predominante donde el público era predominantemente clase baja a ser pues sí, *hípster*. Ahora ya va incluso mucho extranjero que vive en la Roma, Condesa...” (Gallegos, entrevista 2023).

Es decir, ahora el mercado se ha vuelto un *lifestyle* donde lo importante ya no es necesariamente la posición política y estética sino las características que califican al sujeto: la vestimenta, los colores, la comida, la arquitectura, los objetos, la música. Esto puede ser entendido como una transición de subcultura a mercado cultural.

Por ejemplo El Multiforo Alicia, que si bien en el inicio era un lugar contracultural, hoy su concepto —aunque mantiene su postura— se ha transformado en algo «llamativo» para los extranjeros; esto no es propiamente del espacio, sino de la interacción con su alrededor y su adaptación a él. Aunado a ello, cuando nuestro entrevistado menciona que el público es «hípster», hace referencia a la estética que ha tomado por su entorno, ya que la zona donde se encuentra ahora tiene características que en sus inicios no existían.

Para empezar, la palabra hípster viene de los años 40's para describir a la subcultura negra *jazzera*; Jack Kerouac lo usaba para describir a los estadounidenses viajeros de

espíritu libre. Después —en los 90's— gracias a la idea de «crecimiento inteligente»<sup>124</sup> el término hizo referencia a una moda urbana enraizada en la música alternativa de las clases media-alta. Por lo que hoy en día se entiende como un conjunto de personas que adoptan un estilo de vida bohemio que sí, rechaza lo convencional, sin embargo estos grupos tienden a la gentrificación<sup>125</sup>.

De tal modo que la ubicación del foro, a pesar de estar en la periferia, está inundada de pequeños comercios locales donde en su mayoría asisten bohemios. Sin embargo, la función estética determinada por sus valores intraestéticos —como su decorado con *posters*, *graffitis* y *stickers*— se han mantenido y lo que ha perdido es su función social, pues ya no cumple por completo las funciones de su origen. Aun con ello, su fachada dota a sus asistentes de una distinción, pues se mantiene auténtico a diferencia de las peculiaridades de su entorno.

Por lo tanto se podría decir que hoy en día vivimos más una «subcultura» centrada en el mercado cultural interno dado que las mercancías y los objetos consisten en la difusión y distinción del estilo propio y en consecuencia el del artista/músico. Lo que permite desarrollar las prácticas culturales en diversos campos socioculturales.

#### **4.4 Cómo intervienen las prácticas culturales en la escena *indie***

Antes ya durante esta tesis explicamos cómo lo *indie* es incorporado en los sujetos y sirve para moverse a diferentes campos. Entendemos así que la forma de operar del *indie* es a partir de un conocimiento previo o bien, de cierto capital cultural. Esto en primera instancia lo podemos ver reflejado en cómo nuestro entrevistado Edgar Gallegos llegó al mundo de la música, pues cuando era niño él asistía a conciertos principalmente de *rock*, lo que le permitió conocer la dinámica del género y con ello forjó un *habitus*. Conforme creció, asistió a fiestas de electrónica y aunque estaba ya

---

<sup>124</sup> Es una teoría de planificación urbana y de transporte que propone centrar el crecimiento en centros compactos y caminables; crea estrategias que tienen como objetivo promover la sostenibilidad económica y hacer más atractivas a las comunidades.

<sup>125</sup> La gentrificación sucede cuando un proceso de reconstrucción y renovación urbana se acompaña de un flujo de personas de clase media o alta que suele desplazar a los habitantes más pobres de las áreas de intervención.

dentro del campo de estudiantes de derecho decidió moverse a otro con diferente fuerza.

Es cierto que sus estudios le dieron cierto capital cultural, pero su experiencia en fiestas de electrónica hizo que tuviera un acercamiento mayor a la subcultura y por tanto, le fue más sencillo pertenecer al campo de la música donde desarrolló su *habitus*. Precisamente fue en El Multiforo Alicia, donde trabajó como *staff* y gracias a su formación autodidacta y su profesionalización a base de cursos y diplomados, construyó su habilidad y con el tiempo se consolidó dentro de la industria musical, lo que le permitió trabajar con diversos artistas y bandas. Digamos entonces que fue un conjunto de situaciones que lo llevaron a implementar lo *indie* tanto en su personalidad como en su trabajo.

Todo el conocimiento que adquirió se reflejó en su forma de expresión y su capacidad de “traductor artístico-emocional, lo que se aterriza de una forma técnica, al final utilizas tus recursos y tus herramientas técnicas como ingeniero” (Gallegos, entrevista 2023). Por otro lado, el *habitus* juega un papel importante en la industria musical pues si recordamos, es aquella estructura que rodea a un sujeto y es compuesta por una interacción subjetiva con instituciones que lo rodean, es decir, son aquellos comportamientos que proporcionan la sensación de encontrarte en tu lugar, en una estructura interna que corresponde a su mundo interior.

También con la historia de la entrevistada Vivian Olguin entendemos desde otra perspectiva el *indie*. Al ser *manager* ve la música desde su proceso de creación y difusión funcional, pero ello sólo fue posible al adquirir un nuevo *habitus* y desenvolverse en un campo específico. Ella partió desde su interés por la música, y eso le proporcionó un cierto capital cultural, pero no fue hasta que hubo un evento en el que participó donde la interacción le resultó satisfactoria:

“Soy comunicóloga, terminé la universidad en 2018 y siempre me interesó el mundo de la música. Empecé a ser *manager* porque era coordinadora de comunicación de un festival de Ensenada y pues me tocaba ver el trabajo de otros *managers* que iban al evento y cuando los veía decía ‘ah pues está chido, tal vez yo podría ser así’ y pues se

fueron dando las oportunidades, las fui tomando y llegué hasta aquí” (Olguin, entrevista 2023).

Esto la llevó a crear un nuevo *habitus*, pues al entrar al campo nuevo se vio obligada a desarrollar diversas habilidades que los de su mismo trabajo tenían:

“Ser suficientemente previsoras como para saber qué puede suceder y también para eso me sirve conocer sus estados emocionales, saber cómo se sienten y saber qué tipo de cosas están haciendo, conocer tanto a mis personas para poder decir ‘Ah, esta decisión que está tomando puede darme todas estas situaciones’, es hacer estrategias al final de cuentas es una tarea de un explorador que en realidad no tienes certeza de qué está sucediendo pero tienes que saber cómo resolver” (Olguin, entrevista 2023).

A través de estos ejemplos podemos confirmar que el desarrollo de una persona depende de la estructura que la rodea donde cada estructura brinda experiencias que refuerzan el actuar de un sujeto, y asimismo lo podemos notar dentro de los músicos *indie* pues cada experiencia es un trazo significativo dentro de su trayectoria musical. Por ejemplo Caroh, quien tuvo una preparación académica:

“Siempre había tenido un interés por la música, hice teatro musical por un tiempo, en la universidad hice temas de música también entonces era el momento también de escribir y empezó siendo un proyecto más como más clásico, más *soul* y *blues*, poco a poco fue mutando” (Caroh, entrevista 2023).

Con el tiempo de forma autodidacta fue escarbando por lugares que la llevarían a lo que ella quería:

“Empecé a informarme y a entrarle al tema de YouTube como a los 14 años, entonces me fui metiendo a ese tema del entrenamiento digital y que al final, pues también formó gran parte de cómo construir un poco esa imagen que ya estaba queriendo poner allá fuera, sin embargo creo que primero me hice en el escenario y en otros ámbitos antes que la red social” (Caroh, entrevista 2023).

Así, con Caroh observamos un capital cultural de estado institucionalizado por lo que fue más fácil acostumbrarse a cualquier campo al que entrara, pues al haber estudiado

teatro musical donde recibió diversos aprendizajes le permitió trabajar haciendo su propia música y a su vez inmiscuirse en plataformas como YouTube y Spotify, cuestión que le ayuda mucho al momento de subir su música pues está dentro del sistema.

Ahora bien, la colectividad dentro de un espacio social crea un campo de relaciones, es una forma de alianza entre cada uno de los miembros logrando beneficios para cada uno de los sujetos. O sea, para un grupo de *fans* el consumir y escuchar ciertas melodías permite un sentido de pertenencia, como lo menciona Marisol:

“Pues es generar una identidad y una conexión y justo dicen que una de las cosas que se han perdido es que ya no conectas como antes con las cosas y justo potarlo o usarlo pues te vuelve a conectar con tener un grupo al que perteneces” (Pacheco, entrevista 2023).

Estos vínculos o conexiones permiten que el campo *indie* se vaya nutriendo de valores y experiencias de muchos lados y a su vez, delimita a sus integrantes según el capital cultural. Para los músicos el *habitus* proviene desde una herencia brindada dentro de su estructura —como es el hogar, la escuela o los amigos— lo que les permite tener cierto nivel de conocimiento musical y refuerza su perspectiva. De ello Marisol Pacheco nos explica que:

“Claro que existe esa conexión, a eso aspiraríamos, a que esos proyectos me conmuevan, con que me generen algo, con que me trastornen de alguna manera. Claro que la escena independiente lo saben, algunos y lo hace muy muy bien y en ese sentido sí te puedo confirmar que luego los más perdidos son los que tienen mejores propuestas y desde luego esas conexiones y vínculos que son los que ayudan a su crecimiento...” (Pacheco, entrevista 2023).

Y estas conexiones son el producto de esa estructura a la que perteneces dado que refleja la ideología con la que te sientes identificado. Son las experiencias tanto buenas como malas las que definen parte de la identidad de una persona y son las acciones diarias que se hacen gusto de manera inconsciente.

Esto ayuda a que los individuos desarrollen capacidades que faciliten procesos de interacción y compartan momentos con otros o se relacionen. Como cuenta Kyara:

“Mi amiga me invitó... y esta persona nos dijo ‘ah pues yo creo que a ustedes les gusta el *rock*’ y todo cambió, toda la perspectiva y se abrió la plática. Claro que empezamos a hablar de la música que le gusta; me dijo Guns ‘n’ Roses y bueno no es *indie* pero pues es música; es lo que nos gusta” (Pasagali, entrevista 2023).

No sólo es el lugar sino el conocimiento adquirido por una persona que forma parte de un momento, los individuos se reúnen o relacionan porque observan algo en común, es decir encuentran algo con lo que se identifican y forman grupos de amigos. Ya dependerá de su *habitus* y capital cultural los límites que tengan al momento de interactuar con otros individuos, así como la apertura a la experiencia, la cercanía que tenga por parte de su entorno a la música:

“La primera vez que escuché *indie* fue Coldplay, yo estaba tratando de tocar la guitarra y mi amiga me quería seguir en el piano, entonces más que nada con pues empiezo a escuchar música también vas a formar una identidad de vestimenta entonces yo siempre la he visto así” (Pasagali, entrevista 2023).

Es decir que un individuo que dentro de su círculo familiar tenga un pariente que sea músico tiene más posibilidades de crecer con este mismo gusto por la música y posteriormente tendrá presente en su *habitus* el aprender, estudiar y practicar, podemos mencionarlo como un patrón de comportamiento. O así mismo, cuando Kyara Pasagali dice que «la primera vez que escuché *indie* fue con Coldplay» nos demuestra que los medios de comunicación masiva —como fue la MTV— influyen en ese capital cultural, y por ende en la concepción del género. Por otro lado, esto puede caer en la construcción de estereotipos: si se expresan y visten de cierta forma entonces son encasillados en una imagen.

Dentro de la música los artistas están marcados por los estilos musicales y dependiendo de lo que canten es como tienen que ser y verse; tienen que demostrar su *habitus* en lo que cantan, cómo lo cantan, de qué forma lo hacen y por qué así. No obstante, es posible que con la noción del estilo, se transforme ese estereotipo. En este caso, lo ejemplificamos con Caroh que físicamente es de tez blanca, con un tono de cabello claro, casi rubio y en la mayoría de sus presentaciones va con una blusa pegada, pantalones

medianamente holgados y tenis blancos; esas cualidades de acuerdo con la memoria de su *manager*:

“Caroh no se parece en nada a la persona que esperan que se suba al escenario. Entonces al principio nos pasaba que la gente la veía y decía ‘ay esta morra fresca’ porque: blanca, güera y chaparrita, obviamente nadie espera que sea un monstruo en el escenario y antes de salir le empezaron a gritar ‘ay, esa morra blanca fuera” (Olguin, entrevista 2023).

En el *show* que nos narra Vivian, Caroh abría el concierto a una banda llamada Lng/Sht y el público en su mayoría eran señores que rebasan los 40; barbones adeptos al *punk rock*, por tanto era de esperarse que el público reaccionara así ante Caroh, pues por cómo se veía pensaban que iba a cantar *pop* y creían que esa «niña» no tendría por qué estar en ese escenario. Pero “en cuanto comenzó a tirar unas barras todos se quedaron callados, no esperaban que fuera tan buena rapeando por cómo se veía” (Olguin, entrevista 2023).

Con ello vemos que Caroh cumple la función de la que Bourdieu nos advertía: dentro del campo hay distintas fuerzas que lucha por el poder, es un juego por la distinción. Es cierto que comparte un *habitus* y un capital cultural con el campo *hip-hopero*, no obstante Caroh le da la vuelta y con sus conocimientos rompe la idea generalizada y establece una línea diferente, nutre al campo de una nueva línea.

Así también los territorios se van transformando según el campo se mueva. Por ejemplo el escenario de Lng/Sht con la actuación de Caroh influyó en una nueva visión del *hip-hop*, causando así una nueva experiencia al género y atrayendo a muchas otras personas que vieron posible su entrada gracias a la apertura del campo causada por Caroh. Las prácticas culturales entonces también ocupan un lugar físico en el cuál desenvolverse y estos se transforman por el entorno.

Con el pasar del tiempo el *indie* ha fluido debido a las circunstancias contextuales. Tras la entrevista con Edgar nos encontramos con que en efecto, los diferentes foros de la Ciudad de México se han transformado, han desaparecido o se han trasladado de sitio, en su mayoría debido a la pandemia.

Primero que nada estos lugares fueron afectados en el aspecto económico, como corrobora nuestro entrevistado:

“Muchos lugares se vieron super afectados por la pandemia económicamente y tuvieron que moverse a lugares más baratos de renta, y por otro lado también por violencia. La delincuencia también ha sido causa de que cierren muchos lugares” (Gallegos, entrevista 2023).

La relocalización de lugares y que algunos no volvieron a abrir genera dos situaciones: La redistribución de la matriz cultural del *indie* en la ciudad y el desplazamiento a otros medios.

En cuanto a la redistribución, nos referimos a que si los lugares se concentraban en el eje Roma-Condesa-Coyoacán ahora han surgido otros espacios en diferentes zonas como puede ser en la colonia Doctores o algunas cercanas a la alcaldía Azcapotzalco. En consecuencia, menciona Edgar que “hay algunos lugares nuevos que obviamente como buenos lugares nuevos, están más dedicados [y hay otros en los que] los equipos no sólo son los mismos, sino que están en peores condiciones” (Gallegos, entrevista 2023).

Sin embargo, algunos de esos foros también han cambiado sus características físicas haciéndolas más destructivas pues “hay mucho rebote, no hay una acústica dedicada, como que dijeron: ‘Ay, hagamos conciertos en esta bodega’” (Gallegos, entrevista 2023) es decir, los nuevos espacios se acercan a la idea de *venue* más que a un espacio meramente contracultural —como El Alicia—, porque se enfocan en crear una mayor experiencia estética que musical; los asistentes a estos *venues* pueden reforzar su estilo y expresarla por medio de las redes sociodigitales —como el Foro Sangriento, construido en la Ex Fábrica de Harina, donde además de tener un escenario para las bandas tiene diversos locales: de tatuaje, de comida, de bebidas—. Así, estos espacios son subsistidos por diversas marcas para realizar satisfactoriamente los eventos, aunque no necesariamente acondicionados de forma correcta.

En el segundo punto encontramos entonces que la comunidad *indie* —sus músicos, su equipo detrás y su público— se trasladó a un «no lugar», pues las redes sociodigitales fueron la herramienta que hizo explotar o consolidar a algunos artistas independientes,



ya que seguían circulando los *shows* y por tanto el consumo musical y de mercancías. Un ejemplo de ello son los «*Lives*» de Instagram o Facebook que proliferaron durante la pandemia al igual que los videos cortos de TikTok. En estas plataformas los músicos difundían información de su música o abrían páginas de Internet donde vendían sus productos —como playeras, bolsas, *stickers*, carteles, etc.—. Sin embargo, no fueron más que herramientas.

En el regreso a conciertos en foros Edgar notó que “la gente valoró durante la pandemia los conciertos y los espectáculos, porque sí siento mucha más buena vibra” (Gallegos, entrevista 2023). Aquí al decir que la gente «valoró los conciertos...», significa más bien que «necesitó» de la interacción social en vivo, de ver las acciones arriba de un escenario para tener cierta apropiación de un territorio; mantener un vínculo con el lugar que genera identidad con la convivencia en conjunto. En redes sociodigitales es difícil que se mantenga porque fue un lugar transitorio y depende de otros factores que ayudan a los propios músicos; nada como la experiencia vívida.

Como abordamos en la escenificación, al estar frente al artista y su escenografía, vincula entre sí a las personas que comparten una misma o similar ideología y el músico o banda se llena de energía, se hace cuerpo y regresa a los presentes generando así una emoción mayor. Situación que no era posible a través de la pantalla pues aunque resultaba entretenido, no formaba parte de la identidad y no había un sentido de pertenencia.

Es aquí donde para explorar las prácticas culturales alrededor de lo *indie* y comprender la conformación de la escena, nos adentramos en el campo por medio de la observación participante, tal como se menciona en la metodología de esta tesis. Los diarios de campo realizados fueron los de tres foros: El Real Under, Pinche Gringo BBQ y Foro Indie Rocks!, ya que abarcan diferentes zonas de la ciudad y nos permitirá entender las estructuras internas de cada lugar según su ubicación.

Sin embargo, aunque haremos anotaciones sobre todas las categorías de análisis, nos concentraremos en tres con la finalidad de comprender como actúan los individuos dentro de la escena *indie*: la creación y distribución de objetos que se convertirán en una mercancía y el paisaje sonoro que tiene el territorio determinado. Asimismo, cabe

destacar que el Foro Indie Rocks! al ser uno de los más populares en la última década, es analizado a tres tiempos es decir, un mismo momento desde tres percepciones diferentes que se van interrelacionando, lo que ayuda a fortalecer nuestro análisis. De tal forma, nuestra primera narración comienza con El Real Under.

#### **4.4.1 Análisis diario de campo 1: La escena de El Real Under**

Este foro se encuentra en la alcaldía Coyoacán, está en una avenida principal, a lado de este se encuentra una heladería y en la esquina un Oxxo. Por la parte trasera del local se encuentra una zona residencial, las casas tienen una construcción moderna que se adapta al lugar donde se encuentra el foro, estos sonidos producen un paisaje sonoro que sólo se puede identificar en esa zona de la CDMX, pues los ruidos de las personas y de los carros sólo se pueden escuchar una sola vez, estos no pueden sonar igual en ningún otro lado.

Por otro lado, dentro del foro se percibe un paisaje sonoro muy distinto al que se encuentra fuera del lugar, al entrar usualmente se escucha *heavy metal* y también se puede escuchar algunas conversaciones de personas comiendo en mesas que se encuentran distribuidas en una sección de la planta baja. Las conversaciones y la música se mezclan mientras la gente espera el evento programado por el foro, otras sólo buscan pasar un rato relajante. Al subir las escaleras encuentras el foro, este tiene una distribución de bocinas que, vale decir, es pésima porque genera que el sonido rebote y se puede escuchar un eco cuando los músicos comienzan a cantar, sin embargo, el público se prende a pesar del mal sonido que se encuentra en el foro.

Por otra parte, una vez dentro del foro The Real Under, vemos que tiene objetos pertenecientes a la escena oscura, aquí la ropa de marca no juega un papel importante, si no los objetos que se portan son los que marcan una distinción, A pesar de que el foro se encuentra en una zona de *status* medio-alta en la colonia El Rosedal, las personas que visitan el lugar no buscan demostrar su *status* ni vestir conforme al territorio, buscan esa identidad que otorga el foro para poder sentir que pertenecen a esa escena oscura que ofrece el local, es decir, su ropa no se distingue por las marcas, es por el diseño y es estilo lo que marca una identidad en el sujeto.

Aquí más bien los objetos son los que juegan un papel importante, dado que los collares de pentagrama o los aretes de cruces invertidas tienen un significado diferente al de la cultura dominante. Para ellos, es una forma de conectar con la banda que en ese momento va a tocar, pues las bandas de la escena oscura ocupan este tipo de símbolos, lo que provoca que los sujetos que siguen y portan estos objetos planteen un discurso diferente que choca con el de la cultura del territorio donde se encuentra ese foro; son una subcultura.

Ahora bien, en El Real Under no existe ningún letrero que anuncie el nombre del foro, su fachada coincide con la zona, pero al entrar la sensación del lugar cambia, pues las paredes están pintadas de negro, con calaveras colgando, la barra está adornada con cráneos y la iluminación es de un color rojo. Podemos interpretar que es mediante estos objetos que el foro tiene un discurso único que, esto se logra por medio de los objetos que se encuentran dentro del foro y las mercancías que se incorporan al mercado cultural interno.

Cada uno de los objetos va a cumplir una función, esta va a ser dada por el sujeto que lo consume, a la larga ese objeto va a ser portado como un símbolo de placer, de prestigio, pues dichos objetos no se van a encontrar en otro lado, solo podrán ser comprados dentro de ese mercado cultural interno.

Por otro lado, al encontrarse este foro al sur de la ciudad, las personas que visitan el lugar se trasladan desde diferentes zonas de la CDMX y buscan llegar a este foro donde comparten una ideología similar a la de ellos; este foro organiza eventos donde se presentan varias bandas, las cuales portan vestimentas muy llamativas que solo un grupo de personas entenderá su significado.

Las vestimentas que portan las personas dentro del foro son utilizadas de acuerdo con el evento que se presente, pero por medio de la vestimenta podemos deducir que las personas se mueven para escuchar a la banda que siguen y esta toca dentro de este foro en particular. Este foro es *underground*, pues sus eventos están asociados a la escena oscura de la CDMX.

Así, concluimos que los eventos que se llevan a cabo dentro del lugar buscan crear una comunidad donde las personas se puedan identificar; estos eventos no se organizan en otras partes, es decir, los objetos, las personas, los sonidos, no se podrán encontrar en otros foros, aunque pertenezcan a la escena oscura el lugar que ocupa dentro del territorio es único, esto sin contar el ambiente que se produce. En otras palabras, este lugar se mantiene fiel a la postura de albergar una escena basada en la subcultura porque sus actividades consisten en crear una experiencia basada completamente en la música, el ambiente, el diálogo y la convivencia; en El Real Under no hay tanto un mercado cultural interno, pues las mercancías pasan a segundo plano y en general no son la marca de distinción de las personas que asisten sino su identidad y su capacidad de transmitir su conocimientos.

#### **4.4.2 Análisis diario de campo 2: Caso del Pinche Gringo BBQ Warehouse**

Fue en el restaurante Pinche Gringo BBQ Warehouse —abreviado como PGBBQW—, ubicado en la alcaldía Miguel Hidalgo, donde nos adentramos a lo que de primera mano experimentamos en el Bazar de Bandas 2022 Edición Navideña, un evento que reunió a varios artistas de la escena independiente.

Para comenzar, debemos conocer el entorno donde se desarrolló. El PGBBQW estaba rodeado de árboles frondosos y pequeños establecimientos de comida estilo cafetería, pero la construcción más significativa es que parecía más un condominio recubierto de espejos que se alza sobre todos los edificios a su alrededor. Al localizarse cerca de la zona de Polanco es posible observar un estilo urbano *eco-friendly* —opta por espacios de esparcimiento y zonas verdes en la acera—, relajado, pero con intención de imitar zonas pudientes de la ciudad rodeadas de edificios modernos, esto lo podemos ver en los establecimientos y su transformación de estilo minimalista.

Ahora bien, el evento fue realizado en dos zonas dentro de la misma cuadra. Por una parte, los *stands* de mercancías se encontraban en una bodega —haciendo honor a la palabra *warehouse*—, un espacio amplio con suelo de concreto y paredes de ladrillo pintado color blanco, en el fondo se encontraban columnas de metal y una pasarela del mismo material. La zona destinada a la presentación de las bandas se encontraba en la

parte superior del establecimiento, esto dentro del mismo local que era una especie de bar.

Este sitio estaba marcado principalmente como un restaurante, pero su estilo parece ser inspirado en un restaurante temático, —al estilo gringo/británico donde más que ser un lugar para comer es para convivir/jugar, o de encuentro para observar eventos deportivos—; el material del lugar era de madera en el piso, la parte superior estaba cubierta por laminas metálicas y soportes de acero que mantienen la integridad del lugar, a los lados vimos lámparas de iluminación tenue, en las paredes hay enormes puertas por lo que el sonido fluye correctamente por los espacios exteriores.

Sin embargo, recalamos que este espacio está pensando para que el sonido funcione y fluya acorde a pantallas de televisión —mismas que están colocadas en las barras del lugar— porque cuando se trató de conciertos en vivo existió un rebote ocasionado por las barras metálicas que hace al sonido distorsionarse, esto se puede notar en ciertos artistas más lentos, sumando a que la saturación del sonido estuvo presente en cada banda, lo que puede deberse a que no se dejaba un espacio dedicado a la calibración de sonido o ensayo previo de las bandas, o también debido a que no se contaba con un equipo profesional dedicado meramente a este espacio, recalando nuevamente que no es un establecimiento que tenga como foco principal los conciertos sino el consumo donde los objetos tomaban mayor relevancia.

Por otro lado, el nombre del evento es Bazar de bandas, por lo que ya podemos previsualizar el objetivo de dicho evento: la comercialización de productos, presentación y difusión de artistas independientes. Ya sabemos que los objetos tienen dos valores remarcables que podemos utilizar para comprender el contexto: los valores extraestéticos —que lo podemos mencionar como lo que pertenece al hombre tanto es un ser social—, donde el bazar en sí mismo tiene características, valores y funcionan a partir del mensaje que produce, así como la situación en la que surge esta iniciativa siendo una estructura social formada por una tradición artística previa, que busca crear una colectividad en un espacio ajeno al que se sitúa lo relacionado al *indie* pero manteniendo el DIY y es a través de la mercancía podemos ver reflejado en la estética

del lugar, siendo una bodega misma donde se concentra la venta de productos y la interacción de artistas con *fans*.

También están los valores intraestéticos que podemos verlos reflejados en las líricas, los colores utilizados y el atractivo visual así como su significado, pues como se menciona en el diario de campo número dos, presente en el anexo: «cada artista podía decorar su *stand* como quisiera, de acuerdo con los colores que los representaban». El valor estético de cada *stand*, productos personalizados ofertado y el momento que estaba transcurriendo tanto por los *fans* que podían convivir con los artistas, como la emoción de las bandas por tocar en vivo lograban que fuese una experiencia única colectiva.

Los objetos adquiridos durante el evento ya poseen un valor tanto por el contexto en el que se dio la adquisición de este, como por el valor que obtendrá. Lo podemos ver como coleccionismo, no se trata sólo de comprar productos sino del significado que estos mismos tienen y tendrán con el paso del tiempo —mismo caso sucede con mercancías en el Tianguis del Chopo—; cumplen con su función social y distintiva pero más allá de eso el valor definirá su estilo, su época y su experiencia. Por ejemplo los discos que vendían, los *stickers*, las playeras, son parte de un momento, un contexto social y a pesar del paso de los años, aunque el evento ya no existiera, los objetos que estuvieron presentes en dicho momento no perderán su valor histórico posterior pues su mensaje artístico trascenderá y tendrá una resignificación.

Así, concluimos que durante el evento fue posible observar características similares tanto por parte de los asistentes al bazar, como de los músicos que se encontraban conviviendo con sus *fans* en la parte inferior del establecimiento y durante las presentaciones posteriores.

Si bien la historia de cada persona es distinta y por ningún motivo debieron compartir experiencias de vida, es importante recalcar que existen patrones de comportamiento que se observan en la forma de vestir, caminar, hablar, tocar instrumentos y de interactuar con su público —o con su banda favorita en el caso de los *fans*—. Una parte de los asistentes comparte rasgos en su *habitus* y su capital cultural es similar, por este

motivo convergen en el mismo lugar, comparten gustos musicales o tienen posturas muy parecidas, es entonces donde eventos como el Bazar de Bandas adquieren valor, incluso es importante destacar al establecimiento donde se llevó a cabo el evento, con características medianamente similares a lo que se esperaría de un punto de encuentro *indie*.

Este espacio es territorializado y significa algo más que un lugar físico donde puedan convivir o compartir; es el espacio simbólico donde interactuar más allá de la compra y venta, un modo de expresión donde sentirse parte de una colectividad y apoyar o reafirmar los ideales adquiridos en su trayectoria de vida.

La interacción que tuvieron los asistentes hacia parecer como si ya estuvieran acostumbrados a dicho lugar, es entonces donde podemos mencionar que el territorio es donde la identidad se hace presente, las experiencias de cada uno se comparten y se genera un espacio único; es el *habitus* colectivo el que se muestra a través de actitudes, gestos, su ideología, el estilo y el lenguaje. Cada que un músico se subía al escenario a tocar, un grupo selecto de personas se acercaba a escuchar mientras que otro se retiraba a comprar mercancía, parecía ser un proceso de flujo constante, una actitud tan practicada a lo largo de los años que ya es posible hacerla con tanta naturalidad a pesar del entorno —aunque la experiencia y la percepción de la persona no será la misma si cambia dicho entorno y en su caso se ve reflejado a través de la poca asistencia—.

Los artistas son el punto central de todo evento y en el Bazar de Bandas se podía observar roles y actitudes performáticas al momento de interactuar y vender. Estos espacios tienen ese fin lograr que sea un ganar-ganar, los músicos pueden ser ellos mismos o experimentar, lanzarse al público con lo que tengan y ponerse a pruebas; para los asistentes es una oportunidad de conocer, volver a vivir experiencias y crear vínculos, el territorio no simboliza sólo un lugar sino los valores, el *habitus*, su capital, su *performance* pero sobre todo la experiencia que suma a que cada individuo sea participe con sus vivencias, creencias e ideologías y constantemente sume algo propio a una colectividad, sin importar el origen sino únicamente donde sentirse ellos mismos.

Por otro lado, lo antes observado lo corroboramos con la historia del lugar, pues justifica las prácticas culturales de lo *indie* que se llevan a cabo en su espacio, haciéndonos confirmar que no puede ser una coincidencia la relación de este lugar con lo *indie*.

Al explorar su página oficial de internet encontramos que la idea de abrir un lugar surgió cuando dos amigos: Dan Defossey de nacionalidad norteamericana y el mexicano Roberto, al reunirse en la montaña descubrieron que querían hacer algo trascendental y cambiar sus vidas. Ellos coincidían en que «los chilangos» eran fanáticos de la carne y se cuestionaban por qué no eran del BBQ como en Texas.

Así, su motivación llegó a ser fuente de creación de un espacio que sirviera de puente entre México y Estados Unidos a través de las pasiones personales de cada uno: la carne, las bebidas, las maquinitas, el deporte, el grafiti y la música. Después de una exploración de restaurantes en Austin, Texas, llegaron a la Ciudad de México para abrir un restaurante en un lote abandonado —precisamente la idea de *venue*— de la Colonia Narvarte, creando así el primer local del Pinche Gringo BBQ, el 13 de diciembre de 2013. Cabe mencionar que el nombre surgió de la manera que le llamaban a Dan.

Ahora bien, hasta este punto no sabemos cómo se conocieron, sin embargo podemos entender que estos personajes compartían un mismo campo donde convivían: salían a escalar a la montaña e iban de viaje; por lo que su *habitus* era desarrollado por medio de sus gustos y sus deseos compartidos. A su vez, los medios de comunicación —como algunos programas de televisión pública— motivaron a asistir a más gente, con lo cual se expandieron a otros sitios; en 2017 abrieron el Pinche Gringo BBQ Warehouse ubicado al norte de la Ciudad, en la alcaldía Miguel Hidalgo. Esto coincide en la música *indie* con un fenómeno que si bien ya existía, se comenzó a popularizar en ese mismo año: El Bazar de Bandas.

Esto es importante para comprender por qué este lugar a pesar de ser un espacio principalmente de comida la música *indie* se hace presente, y es pues que comparten de cierto modo una ideología que tiene el mismo fin. El restaurante se creó con base en la idea de ser un establecimiento hecho desde cero y con sus propios recursos y en él albergar un equipo de trabajo donde predominara la amistad, la unión y los clientes



podrían sentirse como en casa al platicar con el *bartender*, viendo televisión y al escuchar música; forjar una comunidad.

Lo que asimismo busca la escena *indie* a través de sus creaciones al margen de lo dominante como es la música, las dinámicas, la comunicación con sus *fans* desde las redes sociodigitales, sus presentaciones en foros. Prevaleciendo la unión estrecha con sus *fans*; poniendo en primer lugar sus ideas y formas de producción para que al mismo tiempo, ellos puedan cumplir sus deseos y trascender en lo que les apasiona, la música.

Así, la marca Pinche Gringo BBQ resulta ser colaborador de la escena pues ambos se consideran independientes y como ellos mismos mencionan en la presentación de su página: “la gente se va a unir alrededor de diferentes artes, la misma música y diversas culturas, culturas auténticas.” Justo lo que mezcla el Bazar de Bandas, muchos grupos de diferentes géneros, pero que comparten un mismo campo y *habitus* musical. Lo curioso es que al querer ser un puente entre culturas de manera auténtica, hace que sea un espacio potencial a lo que antes mencionamos: ser bohemio donde los participantes demuestran su estilo, a través de la distinción del espacio, la música y de la comida.

#### **4.4.3 Análisis diario de campo 3: Un concierto en el Foro Indie Rocks!**

Partimos de que el Foro Indie Rocks! se ubica en la calle de Zacatecas de la colonia Roma Norte, por lo que era de esperarse que las personas llegaran en taxi de aplicación o en coche particular que era posible dejar en un estacionamiento público justo frente al foro. También a cuatro cuadras se encuentra la estación de metro Hospital General, dando oportunidad a que algunos cuantos llegaran caminando del metro al foro, concluyendo que estos asistentes podían venir de las periferias de la zona, siendo el metro el transporte público más barato y rápido de la CDMX.

Es decir, al haber diversidad de rutas, las personas de distintas zonas para poder llegar a este foro tenían varias opciones y debido a que la asistencia a este foro genera un vínculo de identidad, si el músico de su preferencia va a tocar en él las personas van a moverse para poder escuchar y convivir en el lugar sin importar la hora o la distancia.

Al mirar alrededor, nos dimos cuenta de que el foro está rodeado de un edificio y una construcción, cruzando la calle se encuentra un hospital particular y edificios residenciales. En las calles se puede apreciar a gente paseando con sus perros; la apariencia de cada edificio se puede remontar a épocas pasadas, pero estas tienen precios sumamente elevados y su apariencia es de un *status* alto.

Por ende y teniendo en cuenta que el Foro Indie Rocks! era antes una casona de la zona —una colonia con alto ingreso de capital económico—, según lo observado cerca del foro se encuentran cafeterías con un estilo *hipster, eco-friendly, aesthetic*, lugares fotografiables que ayudan a la comercialización del lugar debido al uso de redes sociodigitales de los consumidores donde se puede ver marcada la distinción de clases —predominando la media o alta—, siendo probablemente la razón de algunas actitudes altaneras.

Después, antes de entrar al recinto percibimos un ambiente distinto entre la calle y el foro; la calle era en cierto modo natural mientras que el foro era artificial. Esto porque la entrada estaba adornada con luces led de colores y por tanto, daba la sensación de entrar a otra dimensión. Es decir, daba la impresión de que era un ambiente basado en la modernidad, pues desde nuestra perspectiva se distingue de su entorno.

No obstante, también guardaba un aura nostálgica pues la iluminación conforme nos adentramos era cambiante y se mezclaba entre los colores brillantes del neón y luces amarillas, sutiles y cálidas que alumbraban el mobiliario hecho de madera. Lo cual podemos percibir como un valor estético relacionado con la lógica de clase, ya que el material de las mesas y la calidez de la iluminación nos habla implícitamente de un estatus de clase conservador y nostálgico que juega y se funde con el estilo de las luces de colores de la actualidad. Al igual que el paisaje sonoro, ya que resulta muy distinto al del interior.

Afuera existen los sonidos producidos por los carros que entran al estacionamiento y los que circulan por la calle, también están los sonidos que se producen por el hospital, la gente que va paseando y espera afuera de este espacio. Todo ello se mezcla con los sonidos que se encuentran alrededor; cada uno de estos sonidos es único dado que los

paisajes sonoros se conforman por su matriz y su entorno. Dentro del foro existe otro tipo de sonido, lo primero que se percibe son los acordes de los instrumentos y la voz del vocalista que hacen desaparecer los sonidos exteriores y crean un nuevo paisaje sonoro que sólo es percibido por aquellos que se encuentran dentro del *venue*.

En el escenario, donde los músicos tocan se encuentra en otra zona del establecimiento, para ingresar tienes que cruzar un pequeño túnel donde las personas se detienen a tomar fotografías, por otro lado, en la zona de comida se creó un espacio sonoro que choca con el de los músicos pues es aquí donde la gente suele convivir antes, durante y después del evento; se escuchan las pláticas de las personas que expresan el desarrollo de su día o anécdotas vividas. Las personas se reúnen en este espacio para interactuar y poder relajarse de su vida cotidiana mientras consumen algún alimento o bebida.

Específicamente pudimos observar que la mayoría de las personas elegían una bebida para pasar el rato, estas bebidas eran variadas: cervezas nacionales, cervezas artesanales; alcohol: gin, vodka, tequila, whisky, refrescos, y era posible elegir el tamaño del vaso: chico o grande. Sumado a ello, existió una «despersonalización» ya que a pesar de tener marcas patrocinadoras, los vasos donde se servía eran transparentes dando así la posibilidad de estilizar la manera de tomar una bebida, que al mismo tiempo sigue el juego de la distinción —por ejemplo, en otros lugares te dan el envase de la cerveza, en vez de servirla en un vaso—. Así, podemos decir que los objetos y mercancías que se venden dentro del lugar no se encuentran en ningún otro foro, o sea, que dentro de este territorio circulan objetos que sólo se pueden observar ahí y generan una identidad.

Recordemos que para que pueda expresarse esa identidad debe haber un lugar. El lugar es el espacio-tiempo donde la subcultura se reúne y permite que exista una escena. Una vez conformada la escena entonces hablamos de territorio, ya que las personas del lugar físico se han apropiado con base en el *habitus* de las personas dentro de ese campo y que en consecuencia, tienen un capital cultural similar que es lo que permite su relación. Pero si la identidad se ve a través de la subcultura donde un grupo de personas construyen su propio imaginario con base en ciertas normas y valores, y se ve reflejado en las poses, los gestos, la ropa, el estilo y la jerga, entonces podemos decir que en el

Foro Indie Rocks! se concentra una subcultura marcada por el estilo y en consecuencia, por el mercado cultural.

Dicho de otro modo, la identidad de las personas en este espacio está en el patrón repetitivo de la ropa en que usan las personas que asistieron al concierto, en la jerga donde mutuamente se entendían, además de los grupos individuales que se formaban entre amigos o incluso entre nuevas gentes. De igual forma en la subcultura hay un sistema de apropiación simbólica donde aparte de los comportamientos, acciones, gestos y conversaciones que son compartidas en espacios similares a las creencias de los demás miembros, hay manifestaciones que otorgan al sujeto un sello particular de su estilo y por ende, motivan a la producción de objetos culturales.

Por esa razón podemos decir que los objetos son creados para un fin, porque el individuo le otorga un significado que puede generar ciertas emociones y también le da un valor emocional, provocando que los sujetos busquen adquirirlo a toda costa, dando paso a un placer de la posesión. Cuando los objetos comienzan a circular dentro de un territorio determinado, se establecen un código, sin embargo, cuando un sujeto consume o adquiere dicho objeto le brinda otros códigos lo que provoca la manifestación de un discurso.

Dentro del Foro Indie Rocks! observamos cómo la distribución de estos objetos pertenece a un mercado cultural interno, ya que el foro tiene una tienda donde los visitantes pueden adquirir ropa o accesorios. Estas mercancías están creadas por una idea de nostalgia, pues sus estampados eran *vintage* con colores suaves; sus precios son elevados, pero esto se deduce por la zona donde se encuentra establecido el foro, porque la colonia Roma es una zona que se distingue por el *status* y clase social de las personas que lo habitan.

Las personas que visitan el foro visten con ropa formal-casual, lo que portan les brindan un estilo muy diferente, buscan marcar su pertenencia dentro de la escena *indie* pero usando prendas que se adecuen con el territorio donde se encuentran. O sea, algunos portaban playeras de David Bowie pero las combinaban con pantalones de mezclilla

azul marino y zapatos Ferroni, no era casualidad el uso de estas marcas porque la colonia es un lugar donde se distribuyen marcas de líneas costosas.

Todo ello al reproducirse se vuelven mercancías que son consumidas por los propios miembros, pero al intervenir el gusto y la combinación de cada personalidad, dotan de distinción porque forman parte de cierto grupo y existe una diversidad que incluye y no excluye, más bien se expande y genera entre ellos una comunidad —nuevamente— basada en el propio estilo que sirve para distinguirse de entre ellos. Así, algunas otras personas iban con vestimentas más comunes: pantalones de mezclilla rotos, chamarras de polipiel, tenis Vans o Converse que en general no pertenecen a la zona. Así, podemos ver reflejado cómo el capital cultural de cada individuo influye para conformar el estilo *indie*.

Por otro lado, también estas mercancías denotan características sobre el imaginario social del *indie*. Como las playeras con estampados de bandas como Los Ramones, Los Smiths; bolsas con estampados del Festival de Avándaro; *pins* y *stickers* de personajes animados de los 90's o algunos objetos como discos, latas de refresco, etc., siendo considerados estos parte de la conformación del género *indie* pero adaptados en la actualidad al mercado cultural.

Por otro lado, este mercado cultural es reforzado a través de la colaboración con marcas; en ese momento la marca en relación era *Clipper reusable*, y en el mostrador se podían apreciar encendedores con diseños *vintage*. La venta de estos se dividió en dos, los sencillos que tenían diferentes estampados —letras con una tipografía muy colorida, también diseños de camionetas o personajes con colores muy llamativos— y los de lujo que tenían un diseño más sobrio y elegante, sin estampados. Estos eran entregados en un estuche de metal con un dosificador de gas, denotando así que este tipo objetos pueden ser usados como signo de colección, de uso o de prestigio ya que su valor económico era de \$200 y generaba una exclusividad.

Sin embargo, podemos constatar la teoría de Bourdieu en cuanto al capital cultural tanto de los artistas como del público, pues por ejemplo al ingresar al lugar pedían que se tirara lo que se trajera de alimentos, esto con el fin de consumir lo que había dentro

del lugar. Es decir, aunque los precios eran exagerados, la gente lo consumía y se llenaban de un comportamiento peculiar generando una «performática», una forma de ser, así como los músicos al momento del espectáculo, donde invitaban a los asistentes a interactuar con su entorno provocando una convivencia unida.

El concierto al que asistimos era de un músico independiente llamado Christian Jean, esa era su primera presentación como solista puesto que su proyecto principal está con la banda *indie* Reyno. Al haber sido su primera presentación, aún no contaba con una *merch* oficial que lo caracterizara como músico; pero es a través de su presentación que podemos entender su línea discursiva.

Al momento de hablar de discurso partiendo de un concierto, existen dos tipos: el que se dice y el que se canta. En esta ocasión enfocándonos en el que se canta sabemos ya que la estructura de una canción se compone de introducción, estrofas, estribillos, puentes y a su vez siguen un ritmo y una armonía. Aunque en lo *indie* esta estructura puede ser alterada dado que depende del sentido y propósito de la época y la intención que la banda en cuestión le dé.

En el concierto presenciado, las canciones tenían un ritmo tranquilo y la armonía se vinculaba con emociones de amor y desamor, siendo estos el tema principal pero aun cuando el artista sea *indie* por ser un proyecto fuera de una *major* y es apoyado por una casa productora independiente, el vocalista viene de un proyecto considerado *mainstream* y por tanto, sigue la estructura de las canciones *pop*. Aunado a ello, en una revisión de sus audiovisuales, mantiene una estética diferente a los videos *pop*, aunque con una calidad muy buena porque el *indie* actual es concebido y relacionado con los colores y la tipografía fina, estilo *art decó*.

Cabe señalar que el equipo de audio del Indie Rocks! fallaba mucho, estaba muy saturado o se perdía la voz por segundos, provocando que algunos asistentes chiflaran en señal de disgusto. Aun así, las canciones eran coreadas; sobre todo cuando aparecieron los tres invitados del concierto: Ximena Sariñana, Esteman y Leonardo de Lozanne, los *fans* gritaban mucho más y pudimos ver la conexión entre la escena *indie* a comparación de lo que sucede afuera del escenario, ya con las mercancías.

Es en la interacción que podemos ver el intercambio y el desenvolvimiento de la subcultura, pues las personas de un mismo campo comparten valores similares lo que provoca una misma visión del mundo, dado que se tiene un capital cultural parecido o bien un *habitus* incorporado. De ese modo, durante el concierto las personas estaban más o menos en la misma sintonía; de ahí que al momento de convivir con otros se comprendían entre sí —como al momento de escuchar las conversaciones y el uso del lenguaje— y al sonar de la música se creaba un sentimiento igualitario.

Tengamos presente que el espectáculo permite la imitación y la experiencia para construir su propio mundo y actuar de un modo. El artista a través de la expresividad que da y emana al momento de hablar e interactuar con el público permite que este construya su propia visión de él y de sí mismos. Por ejemplo, al momento de corear las canciones, gritar comentarios al artista y que otros lo siguieran; al aplaudir en una canción, bailar en sintonía; son consecuencia de una relación igualitaria dada por la experiencia única del espectáculo.

En algunos momentos específicos cuando cantaba Ximena Sariñana se podía escuchar gritos como «canta la de Amarte Duele» —porque ella actuó muy joven en esa película—; el público esperaba que los invitados cantaran más canciones y no sólo la colaboración que habían hecho con el músico principal y debido a los gritos eufóricos de los asistentes y frases como «cuando pase Ximena o Esteman ya nos podemos ir si quieres», dedujimos entonces que la mayoría de asistentes iban a ver la presentación de los invitados, quienes ya son famosos en el campo de música y quedaron decepcionados a que las presentaciones se limitaran a una sola canción.

Igualmente le gritaban frases a Christian Jean mientras cantaba; como «te amo», «hazme un hijo» —incluso hombres— y él no hacía caso, estaba muy concentrado en tocar la guitarra y cantar, sin tener una interacción cercana con sus *fans* y sólo entre cada canción agradecía al público por haber ido a su primer *show* como solista. De esto podemos decir que, o estaba sumamente nervioso porque era su primer *show* como solista, o nada más se limitó a cantar sin tener el propósito de tener una relación cercana con su público.

Pero la presentación del músico —la forma de vestir, de actuar, de hablar, de caminar; los accesorios, etc.— ante el público habla de sí mismo y transmite un discurso de quién es, cuál es su visión del mundo. Este influye en los demás individuos, de ahí que la mayoría de las personas llevaran un estilo de camisa similar, usaran lentes de sol o incluso un mismo corte de cabello o estilo de bigote o barba; en el momento del espectáculo imitaron en cierta medida la pose del cantante —por ejemplo, algunos no se movían, así como el cantante en su interpretación o tenían un comportamiento serio—.

Es por parte del público que se genera una experiencia que en conjunto desata emociones y motivaciones; se crea una montaña rusa que genera potencias distintas en el espectador y en consecuencia, se entrelazan entre sí para tener un momento en comunidad. Cabe señalar también que el factor iluminación en el concierto parecía ser extensión de los músicos, porque iban al ritmo de las canciones, y fueron parte del involucramiento donde el espectador disfrutó y aprovechó —de manera consciente o no— para crear su propia vivencia que en un momento posterior integra a su concepción del mundo.

Por ejemplo, casi al final del concierto comenzó a oler a marihuana, aun cuando está prohibido fumar en esa zona, pero se escuchaban gritos como «Rolen» y otros contestaban «Rolen x2». Al reflexionarlo, la marihuana en los *venues* podría ser relacionado con el *lifestyle* de los *híppers* actuales, pues la actividad consiste en verse *cool*, «fresco»; como relajado, despreocupado y esto aunado a los colores tierra predominantes de la zona, ayudan a tener esa sensación por lo que era de esperarse que consumieran marihuana.

Por último, en el momento en que algunas personas simplemente ignoraban o no estaban atentamente con el músico o bien, se apartaban de los demás para estar en redes sociodigitales nos habla de cómo adoptan el lugar, el territorio donde están. Para aquellos quienes durante todo el evento siguieron a los artistas —que hemos de decir, fue la mayoría— es evidente que se sienten parte del espacio, porque en él generan y desarrollan su identidad, reflejada en los modos de vestir, de hablar, de caminar y en general de ser, durante su estancia.



En cambio, para aquellos que estuvieron pero no desarrollaron su cuerpo o su voz, se vuelve un «no lugar», ya que los «no lugares» consisten en vivir el presente y no apropiarlo; dejaron de ser parte del ritual. En ese sentido, el espacio donde estas personas medianamente ignoraban el momento se mediatiza con otros elementos que no se relacionan con el individuo como son las redes sociodigitales o bien, en el caso del balcón, la convivencia con otros en el mismo sitio.

Al mismo tiempo, es cierto que esos no lugares proveen de otras formas de conexión; cuando los sujetos comienzan a grabar o transmitir en vivo, permite la convivencia dentro de la red virtual. Un ejemplo de esto fue cuando en un determinado momento del concierto, un *fan* realizó una videollamada a un ser querido, él le dedicaba esa canción y esperaba poder verla pronto. En resumen, esta acción logró crear un espacio en común aunque a la distancia, pues la persona disfrutó de este evento de manera virtual y compartiendo los sentimientos con la persona que lo llamó.

Es a través de este recorrido por los tres diarios de campo realizados que posteriormente podremos desarrollar una reflexión alrededor del tema central de esta tesis, ya que en ellos encontramos puntos de conexión que permiten desarrollar una visión general de lo que hoy en día conforma a la escena *indie*.

#### **4.5 Reflexión, devenir del *indie***

Después de este análisis puntual con base en las respuestas de los entrevistados y las observaciones de los diarios de campo, podemos decir que lo *indie* actualmente circula en una coyuntura entre el mercado cultural y la performática, donde lo que se mueve es su matriz cultural. Es decir, la música *indie* ha tenido una trayectoria en la cual se ha ido adaptando a su contexto y ha transformado su sonoridad y sus prácticas.

Tanto las prácticas como su sonoridad es posible observarlas en los diversos espacios culturales, donde cada uno tiene un sonido particular según su arquitectura y da paso a la creación de sonidos únicos. El espacio tiene una construcción que muy difícilmente será repetida en otro pues tampoco podrá ser copiado. A su vez el comportamiento de los músicos también influye dentro de estos espacios y sus acciones cambian de acuerdo con el entorno en el que se encuentran.

Es históricamente que en la Ciudad de México la matriz cultural del *indie rock* se guía a través del surgimiento de distintos espacios en los cuales desenvolver sus actuaciones y en consecuencia los sujetos que la performática produce; transmitiendo un estilo de vida en los músicos y en el público *indie*.

Podemos distinguir las peculiaridades que en un inicio consolidaron el entendimiento *indie*, donde hubo una práctica que evocaba ser *underground* y se desarrollaba por debajo de la sociedad mayoritaria, y después del festival que visibilizó a las bandas de *rock* en las periferias de la ciudad, prosperó la idea de ser independientes. Si bien en un inicio el *rock 'n' roll* servía a los propósitos del Estado para ser transmitidos en televisión, con su prohibición se volvió clandestino y fue sustentando por medio de su dureza sonora y performática frente a su contexto, trasladándose a lugares como los hoyos fonqui.

Es aquí cuando las identidades cobraron mayor importancia al mantener ideales o un discurso que fueran en contra de las normas establecidas o por los mensajes corporativos. No fueron mensajes que buscaran agradar sino resaltar las emociones y contar historias sobre su entorno. Así el concepto *under* no tuvo una estructura prefijada ni un modo exacto de hacer las cosas, se mantuvo en el *Do it yourself* para que cada artista explorara nuevas formas de teatralidad en cada espectáculo y a su vez inspirara a otros artistas; esto construyó un proceso que se fue renovando con el tiempo. En ello también encontramos que se formó la idea de autenticidad.

Como hemos mencionado con anterioridad, el eje de la música *indie* es ser auténtico, se opone a los valores establecidos por la música *mainstream*, es decir, no es transmitir un sentido de grandeza sino construir un sentido alternativo partiendo de una originalidad reflejada en su música; es desde la idea del «yo» adaptada a su entorno que surgieron sus composiciones. Es por medio de las entrevistas atendimos la diferencia entre la autenticidad *indie*, de lo *mainstream*.

Este producto hecho en serie para las masas, con base en una fórmula y con una máxima difusión por distintos canales, dispone de un grupo de trabajo que los ayude con la creación del artista y aunque sí existe cierto rasgo de libertad creativa, digamos que es

adornada para cumplir objetivos específicos. Mientras que lo *indie* tiene total control y libertad de creación, pero sin un capital económico fijo que sustente su marca; a cambio tiene una casa productora, un mánager o un apoyo que guíe su proyecto pero sin perder su esencia —aunque también depende del enfoque de la casa productora—.

Es luego de la creación de espacios como bares y foros en el centro de la Ciudad de México que ayudaron al *rock* a subsistir y muchas bandas tuvieron la oportunidad de experimentar musicalmente; es bajo la etiqueta del Rock en tu Idioma que se extendieron a lugares públicos-gubernamentales. Asimismo, la performática que adoptaron se volvió en cierto modo oscura: vestimentas fuera de lo común y combinación de sonidos profundos o electrónicos. En ello se formó un desvío de ideales: por un lado los *rockeros* urbanos, luego los *rockeros* apoyados por empresas —el lado más *pop* del *indie*— y por otro, los *punks* que seguían en lo subterráneo.

Sin embargo, concluimos que sus elementos comenzaron a estar presentes en cada pieza que el *indie* utiliza para expandirse: características estéticas, simbólicas en los objetos, físicas como los lugares y en sí la música con las canciones; desde ese momento histórico el *indie* resaltó su creatividad artística. Sin embargo, a pesar de que muchas personas no tuvieran presente la influencia de estos elementos, lo cierto es que crearon una distinción musical e ideológica. Fue un proceso individual que bajo la etiqueta comercial —a modo de impulso— o desde lo *underground* buscaron ser ellos mismos, naturalizando sus prácticas basadas en el intercambio de ideologías.

También hemos de destacar que la apertura del nuevo gobierno hacia la música *rock* y los acontecimientos políticos de ese momento permitió en los 90's la llegada de nuevas bandas internacionales ya consolidadas y el género comenzó a tener mayor diversidad; cuestión que ayudó a conformar un imaginario de lo que era el *indie* en México, pues bandas como Nirvana, R.E.M, Coldplay se volvieron populares en el país. Igualmente se abrió el mercado cultural ya que llegaban más objetos al país.

Esta situación la comprendimos tanto en la entrevista con el ingeniero de sonido cuando ubicó el inicio del *indie* en los 80's y su auge en los 90's; como en la entrevista con la *fan*, donde la primera vez que escuchó música *indie* fue con Coldplay, pero esta banda ya

había surgido mucho después de lo que anteriormente había significado el *indie*; produciendo otro tipo de euforia que consistía más bien en la emoción efímera y no en, por ejemplo, el seguimiento de culto. Aun así, era de esperarse que en ese lapso las personas tuvieran mayor expresión y el cuerpo se volviera discurso.

Es por medio de productos culturales que cada persona se extendió y consiguió obtener un sentido de identidad más allá del momento. Los objetos fungen un papel personal importante y no son sólo formas de apoyo a los artistas que ayudan a impulsar sus proyectos musicales; representan una manera de portar una memoria. Es en ellos que la emoción se vuelve tangible, tal como entendimos con Kyara Pasagali, pues es posible que las personas se interrelacionen por usar un accesorio o una prenda fuera del entorno donde se esperaría.

Con esto logramos observar los valores *indie* y la identidad formada; a través de las experiencias personales y colectivas de los entrevistados, siendo no sólo espectadores sino ejerciendo un rol activo que involucra ambas partes. Resultando esto en una visión más completa en cuanto al significado de lo *indie*; los *fans* que buscan compartir un momento rompen la barrera de escuchar en dispositivos y vivir una experiencia en vivo, es ahí donde la performática entra en juego. El impacto visual que una persona puede llegar a tener va a depender de varias cuestiones, desde la sonoridad del lugar donde un músico se presente, hasta los objetos que se encuentren en él.

Así, a principios del nuevo siglo se abrieron foros contraculturales en los cuales se mantiene un sonido estridente y se forman grupos adeptos al género: se conforman propiamente las escenas y por tanto, subculturas. En ellas el *indie rock* encuentra una forma de expresión donde prevaleció el intercambio cultural. Sin embargo, durante la primera década de los 00's hay una especie de división entre los foros, bares y los faros —un proyecto impulsado por el gobierno para guiar a los jóvenes hacia la cultura—; en los faros se consolida una matriz cultural diferente a la de los foros y bares ya que está aunada a lo independiente —porque prevalece la idea del DIY— pero manteniéndose cercana a lo *under*.

En ese momento se vislumbra una diferencia entre el *rock* nacional y el *indie rock*. Ahora podemos decir que el primero es el *rock* que unifica la constante crítica a la sociedad, es decir, un movimiento cultural de carácter ideológico que convivió con la represión de los gobiernos en turno; y el segundo más bien compacta al *rock* como una forma de liberación donde predominó más la idea de ser un modelo de negocio.

Es así como a partir de 2010 la estridencia *rockera* y sus temáticas corporales, críticas y de innovación creativa parecen desvanecerse y la escena *indie* se transforma al a par de los foros —o *venues*—, que se establecen principalmente en el eje Roma-Condesa-Coyoacán y a su vez, su sonoridad adopta un aura menos ruidosa y las letras se vuelven personales pues se centran en romantizar el «yo». Así aunque en principio la autenticidad es el valor matriz del género, este gira en torno a una actitud conformada por la idea de blanquitud —no refiriéndonos al color de la tez, sino a las actitudes— y por ende, una lógica de clase.

Esto nos da a entender en primer lugar que la industria musical continúa en una línea ideológica guiada por la idea de blanquitud, que si bien una parte de la historia del *rock* —de 1970 a 1980— logró romper, en el nuevo siglo retorna a su carril de origen. Es posible verlo en lo que hay alrededor de los espacios que analizamos; los tipos de comercio, la comida que se vende; el tipo de casas, la forma de hablar, el uso de expresiones en inglés: espacio cultural = *venue*, mercancías = *merch*, vestimenta = *outfit*, estético —como estilo— = *aesthetic*, independiente = *indie*, entre otros.

Ahora, en el sentido de que si la matriz cultural predominante se encuentra en los foros del eje Roma-Condesa-Coyoacán donde además confirmamos la mayor existencia de pobladores extranjeros y turistas, entonces divisamos que este eje crea cierta performática que da pie principalmente al juego de la distinción y depende del capital cultural de cada sujeto para el desarrollo de su *habitus* en el campo *indie*.

Esto lo vemos en primer lugar con las personas que adoptan lo *indie* en su día a día. De acuerdo con las cinco entrevistas realizadas —músico, mánager, dueño de foro, ingeniero de sonido— podemos constatar que tienen algo en común: desde niños no solo escuchaban música, sino se interesaron en ella más de lo común, no se tomaba

como distractor sino como parte fundamental de su vida, teniendo desde una edad temprana un capital cultural relacionado a la música.

En segundo lugar, a través de los músicos. Como entendimos con la entrevista de la mánager de Caroh, quien rompió la imagen de la matriz cultural del *hip-hop* y difundió los valores matriz de la Roma-Condesa puesto que si fuera de otros lugares —por ejemplo los faros— entonces correspondería a valores orientados a la clase obrera dado que su entorno lo demanda. Esto parece ser la lucha de poder por la clase dominante de la que Bourdieu hablaba.

En este caso específico según la entrevista a Caroh, vimos que tiene un *habitus* incorporado pero no lo demuestra en su forma de vestir o de ser y en cambio es señalada por ser «güera» y atreverse a cantar frente a un público acostumbrado a ver a hombres cantando el género y con ropa holgada. Ella es la distinción del género musical y performático; en consecuencia comprendemos que cada género es distintivo y no solamente se reduce a las características bajo ciertas condiciones, sino que son pilares comunes que forman un imaginario.

Así, la distinción la visualizamos con los asistentes de estos eventos, pues según los diarios de campo, si estos actuaban similar al artista *indie*, damos cuenta de que la performática crea sujetos a partir de la imitación y entonces la identidad de estos es sustentada a través del mercado cultural, porque lo más relevante está en el estilo tanto de los objetos y movimientos como de vida, lo cual refleja su lugar de origen, su contexto. Esto corresponden a lo planteado previamente acerca de la identidad.

La manera en la que una persona se puede construir como espectador o como músico, persigue una identidad para tener un vínculo o conexión con su entorno, simboliza venir de distintos contextos y congregarse en un punto donde todos significan uno mismo, y uno mismo trasciende a un momento compartido. Por ello la música también es influida por el estilo; hoy en día vemos que la sonoridad parte no sólo del *rock* sino que consiste en el *crossover* de géneros, objetos y estilos, lo que permite sustentar la distinción.

Con esto también podemos deducir que la gentrificación de un lugar causa que los valores y significados cambien, las etiquetas que se den dentro del mercado serán utilizadas por un grupo de personas, las cuales se irán reflejando dentro de su mismo *habitus*. Igualmente los objetos que se mueven dentro de los *venues* son parte de su mercado cultural interno, está basado en la etiqueta comercial del «ser auténtico» pero adquieren un significado diferente otorgado por el grupo social que se encuentra dentro de esta escena.

Lo auténtico persiste en la forma en que se porta dicho objeto. Por ejemplo, si se compra un encendedor en el foro, este adquiere un valor sentimental y al momento de usarlo se relaciona con el espacio-tiempo o bien, atrae recuerdos de convivencia; pero además mantiene un grado de *status*, pues entre todo lo que existe de mercancías, fue ese encendedor y no otro, fue ese lugar específico en ese momento único.

Así también los artistas entran en el juego por la distinción a través de atmósferas que motiven a ser de una forma o a llevar *merch* distintiva del músico; es una oferta y demanda tanto de identidad como de mercancías. Todo esto es un reflejo producido por el mercado cultural interno, pues los objetos pueden circular en un grado más de autenticidad que de su uso mismo.

Sin embargo, toda esta historia es atravesada por un nuevo acontecimiento que contribuyó al periodo que actualmente vivimos: la pandemia. Hasta este punto hemos narrado una especie de onda en la cual lo *indie* tiene variaciones en el tiempo, según la época en la que se encuentre. Es decir, sigue un ciclo donde el sonido de su música y los foros suben y bajan; cambian y su auge se transforma.

A partir de 2020, podemos decir que lo *indie* entra en un nuevo periodo. Es cierto que antes de este acontecimiento algunos *venues* del eje mencionado —guiándonos con la entrevista al ingeniero de sonido— serían cerrados por problemas de economía y de violencia; pero con la pandemia al haber un largo encierro dio pie a que el *indie* tuviera un *boom* en las pantallas, por lo que primó el contenido audiovisual en los cuales el estilo se difundió con mayor potencia a través de la estética de estos productos y también la forma de involucrarse de los músicos.

También este suceso creó espacios digitales —no lugares— dónde sobrevivir ante la falta de presencia y al mismo tiempo, aumentó la difusión de muchos proyectos *indie* generando el surgimiento de muchos artistas que se dieron a conocer en redes sociodigitales y en efecto tuvieron mayor competencia. Luego de tres años pandémicos y al salir nuevamente a los foros hay una gran efervescencia en cuanto a los conciertos, festivales —en formato de bazares— tocadas, y mientras los foros que sobrevivieron tienen la oportunidad de hacer muchos más eventos, algunos otros se movieron de su matriz eje hacia las periferias de este.

Así, podemos decir que hoy en día lo *indie* ha dejado de tener un sentido de subcultura, puesto que ya no prima el intercambio ideológico-cultural y más bien lo que está en juego son las prácticas culturales predispuestas a funcionar en los foros de la ciudad. Estos en un primer momento fueron creados para la presentación de los músicos, donde la gente se movía para acudir al lugar y poder escuchar a su banda favorita, pero hoy son una fuente de difusión que puede ser entendida como la gentrificación provocando un cambio en la convivencia y la perspectiva de lo *indie*; se mezclan los valores de la subcultura —la autenticidad, el cambio— con los valores extranjeros o bien de blanquitud —estilo y el consumo—.

Esto no ha impedido la conformación de lo que entendemos por «escena» y más bien podemos decir que la matriz cultural produce sujetos cuyas ideologías consisten en la distinción, y son expresadas en las etiquetas que el mercado cultural interno produce, siendo los objetos se convierten en marcas de *status*.

Los *venues* marcan una diferencia en estos dos mundos, siendo los espacios donde se reúnen personas para corear sus canciones favoritas. Por esa razón no fue lo mismo visitar el Foro Indie Rocks! establecido en la Colonia Roma, que visitar el The Real Under en la Colonia el Rosedal, Coyoacán. Ambos foros se encuentran en una zona de clases media o alta, pero mientras The Real Under está cerca de una avenida muy transitada, el Foro Indie Rocks! se encuentra en una zona turística y de paseo, dando así diferentes dinámicas sociales. En suma, la música es una conexión con aquello que más te gusta, es un lazo de todo lo que sigues y profesas a lo largo de tu vida; la autenticidad está marcada por los objetos que portas y el cómo los combinas.



Esto es el estilo, el cual en muchas ocasiones está basado en la idea de la nostalgia, y esta nostalgia es utilizada por el mercado cultural. En resumen, la identidad se vuelve tangible en los lugares visitados y analizados, y en su sentido más simbólico el mensaje que transmite es reflejado en la forma de pensar de los entrevistados.

# Conclusiones finales

---

---

---

El objetivo de la presente investigación tuvo como base analizar las características socioculturales de la escena musical *indie*, donde se establecen normas que generan una convivencia entre miembros de un mismo grupo social. Los ejes utilizados representaron elementos distintivos que tienen un valor significativo al momento de observarlo y analizarlo. Así, la travesía forjada durante todo este tiempo nos ha llevado a responder que sí...

La música *indie* o alternativa está en constante búsqueda de la autenticidad y trata de legitimar un mensaje que se oponga a los valores convencionales, a lo *mainstream* y la industria establecida de las *majors*, porque estas compañías carecen de una libertad creativa e imponen fórmulas que reflejan el tradicionalismo de un sistema. Hecho que ha llevado al *indie* a crear sus propias estrategias de creación y difusión. No es extraño que las diversas bandas ocuparan ciertos elementos al momento de presentarse en un lugar y junto a su vestimenta o sus canciones generaron un discurso que correspondía con lo expuesto en el escenario.

Es en la performática donde lo *indie* se presenta y por medio del cuerpo transmite un discurso tácito y explícito que llena de emoción al espectador y se transforma en un ritual. Son los movimientos y los gestos que un artista expresa en un escenario lo que generan un vínculo y hace que sus espectadores se identifiquen y se construya un imaginario, trayendo consigo la creación de diversos productos culturales. Aunque es necesario destacar la importancia que fue saber el origen de la música *indie*, para después analizar su construcción estética, pues esta se remonta a la perspectiva histórica que ocupa lo *indie*. Los objetos que surgen dentro de la escena alternativa contienen un mensaje que es reflejo de la forma en que se percibía su entorno.

Estos objetos en principio conectan con un grupo de personas que comparten una mismo gusto; adquieren distintos significados en el tiempo y guardan un valor cultural, ideológico, social o histórico. Sin embargo, los objetos también tienen una función de clase que ayuda a generar un intercambio y añadir valores simbólicos sobre los funcionales, causando que haya a través de ellos un sentido de prestigio. Los mensajes que portan dichos objetos son creados por el mismo colectivo que se encuentra al margen de la cultura dominante; su estética va a ser aplicada en función de su uso, es

decir, muchas personas pueden portar un objeto pero es el sentido le dan dentro de la escena lo que motiva al flujo de las personas *indie*.

Por eso lo alternativo está en un constante juego entre la subcultura y el mercado cultural, porque si bien en la performática se crea un sentimiento vinculado a la conexión entre iguales y la música *indie*, o bien hay un intercambio ideológico, en las mercancías hay un intercambio de objetos que crean cierta competencia por definir un estilo único, diferente y por supuesto auténtico, natural.

De manera que con el tiempo, en lo *indie* se priorizó la forma de llevar a cabo sus prácticas, pues opera a partir de un capital cultural para entrar a un campo específico donde hay un juego de poder que forma un *habitus* guiado por la búsqueda de la distinción. En efecto, vemos que la escena *indie* es entendida bajo la idea de la mezcla, la combinación.

Es con todo ello que hay una gran oferta cultural donde circulan estas identidades y se establecen en diferentes colonias de la Ciudad de México, pero no hay una similitud sonora ni ideológica entre los diferentes territorios donde se desenvuelve lo *indie*, porque como hemos dicho a lo largo de esta tesis, dependen de su matriz cultural, de su entorno y según sea el conocimiento del sujeto dentro del lugar de origen y sus habitantes será apropiada en cada persona.

De modo que comprobamos nuestra hipótesis, ya que en este recorrido pudimos observar cómo históricamente lo *indie* circula alrededor de lo *pop* y no es totalmente *underground* porque llega un punto en el cual sobresale. En otras palabras sí, es una propuesta alternativa que se desenvuelve en periferias del centro hegemónico y mantiene una distancia en cuanto a creación y distribución, pero en cierta medida logra relacionarse con la industria *mainstream*.

Sin embargo lo *indie* al ser visto como un *lifestyle*, cobra mayor fuerza en las prácticas de los sujetos, que son desarrolladas en los diversos escenarios y dan pie a la difusión de un discurso según su matriz cultural, que descubrimos en la actualidad se está moviendo hacia las periferias del eje Roma-Condesa-Coyoacán. Por esto la performática es un vehículo que guía los discursos políticos y estéticos que ayudan a formar un

mismo ideario y por lo tanto una identidad basada en el estilo, y es reforzada por las diversas mercancías que dotan de un *status*.

En conclusión, en esta investigación pudimos comprender cómo lo *indie* surge de la necesidad de expresarse para denunciar las inconformidades que su contexto les provocaba. Al agotarse sistemáticamente, dieron paso a la exploración musical y humana para descubrir líneas de fuga a lo que se imponía, hasta su etapa de diferenciación, cuando lo *indie* se convirtió verdaderamente en una forma de expresión donde lo no convencional brillaría.

Ante el poder del centro hegemónico lo *indie* se transformó en parte de un producto *pop*, no obstante mantuvo su identidad rescatando valores estéticos y políticos frente a lo *mainstream*. Ahora lo *indie* después de una pandemia vuelve a transformarse e involucra nuevos aspectos de su presente, como su expansión a otras colonias pero también a las redes sociodigitales; este desplazamiento demográfico y digital genera un resurgimiento del género aunque no con la misma fuerza que alguna vez tuvo.

Así, creemos que en todo lo involucrado para comprender la escena independiente de la Ciudad de México, existe un sentimiento muy personal en el cual para brindar nuevas propuestas sonoras estéticas y políticas a la sociedad actual, el músico se desarrolla en un ambiente de interés y actualmente tiene más herramientas para su difusión pero mayor competencia.

Es abrirse camino en la escena con los recursos propios, siendo importante el talento y la pasión que tengan para que sus seguidores conecten por medio de los conciertos y al dominar el *performance* haya un discurso que si bien es diferente a lo *mainstream*; y esto, por más pasión que uno tenga hacia el género o la escena, no debe ser romantizado porque finalmente sigue transmitiendo una visión del mundo, formas de ser, de vivir y tiene sus propias normas en su inherente conjunto de relaciones.

# Anexos

---

---

---

## Anexo 1. Metodología

*Toda investigación es, por definición, un viaje hacia lo desconocido.*

*(Jesús Ibáñez)*

En este apartado se abordará el estudio metodológico que se llevará a cabo para comprender y analizar las características socioculturales de la escena musical independiente —*indie*— en la Ciudad de México. Toda investigación parte de una necesidad de comprender un fenómeno particular, es necesario tener claro lo que se busca pues será el punto de partida dentro una investigación y con esto se podrá diseñar la construcción de una ruta hacia un punto de llegada. Por lo tanto, la investigación parte de la siguiente pregunta: ¿Cómo es la apropiación de la escena *indie* según la oferta cultural de la zona demográfica en la que se encuentra su territorio?

Por lo anterior, la investigación tendrá como base una metodología hermenéutica que de acuerdo con el autor Diego Lizarazo define como “las estrategias que se emprenden para alcanzar dichas respuestas o incluso para formular mejores preguntas son las que podemos entender como metodología” (2013, 224). Los problemas de investigación forman parte de una construcción teórica que van dibujando diferentes ejes recortados dentro de una perspectiva; este método permite la exploración de posibles alternativas al objeto de estudio y las diferentes ramificaciones estéticas, políticas y culturales.

Es entender el comportamiento y la participación de los sujetos que seleccionamos — que son una muestra no representativa— para poder abordar esta presente investigación desde distintas perspectivas, para así poder analizar y comprender como es la apropiación subcultural de la música *indie* y sus prácticas dentro de un mercado cultural, esto nos permite plantear una ruta de trabajo que por medio de la observación participante ahondaremos en los aspectos involucrados en el proceso de creación, proyección y distribución considerando algunos foros y bares ya que pertenecen a los ejes centrales para la escena musical *indie*, donde existe el establecimiento de una colectividad como fuente principal de identidad.

De acuerdo con lo anterior, los autores S.J. Taylor y R. Bogdan mencionan que “la metodología cualitativa a semejanza de la metodología cuantitativa consiste en más que

un conjunto de técnicas para recoger datos. Es un método de encarar el mundo empírico” (1987). Por lo tanto, esta investigación es cualitativa e interpretativa pues busca entrar en el mundo personal de los sujetos para comprender desde su perspectiva la escena *indie* y su pertenencia dentro de esta.

La idea de este trabajo ha sido, la de documentar un fenómeno que con el paso del tiempo se ha ido conformando en diferentes puntos de la CDMX y que tiene una enorme influencia global y local en la construcción de ciertos estilos de vida, por estas razones sé ocuparan dos herramientas indispensables como son: el diario de campo y la entrevista. La finalidad de estas herramientas es documentar lo que sucede dentro de los foros y cómo se desprenden ciertos discursos que logran impactar en un territorio en específico.

### **Diseño – Método**

Como se mencionó anteriormente, la base de nuestra investigación es la hermenéutica, este método nos llevará a comprender como la subcultura *indie* se va apropiando de ciertas prácticas que permiten la apertura de foros y bares en los cuales transitará un discurso específico que va contra corriente del discurso *mainstream* y entender cómo se construye el mercado cultural.

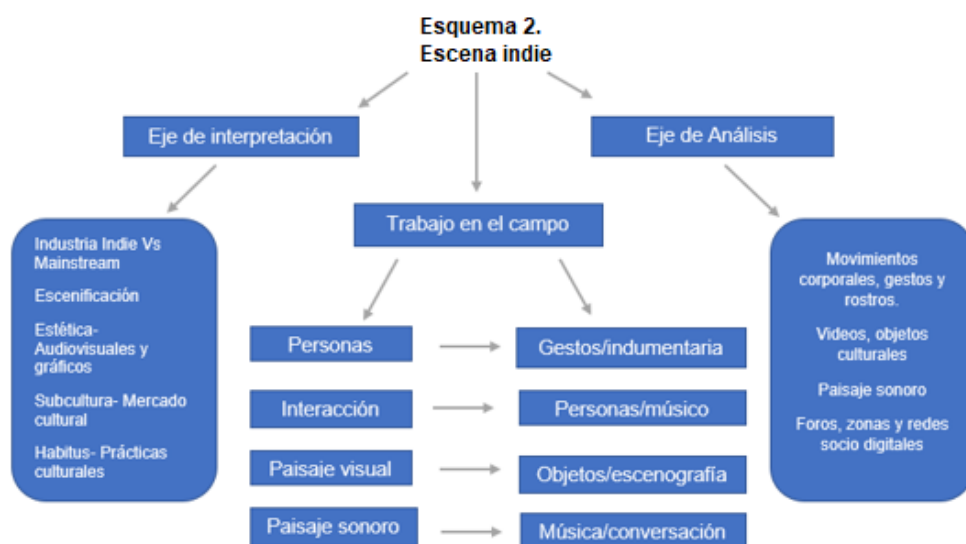
Partiendo de lo anterior, el método para analizar las características socioculturales de la escena *indie* será una aproximación etnográfica, que de acuerdo con Sonia Reyna:

“La investigación etnográfica esencialmente consiste en una descripción de los acontecimientos que tienen lugar en la vida del grupo, destacando las estructuras sociales y la conducta de los sujetos como miembros de un determinado grupo, así como las estructuras de sus interpretaciones y significados de la cultura a la que pertenecen” (Reynaga 2003, 128).

Por lo cual, nosotros utilizamos algunos puntos que describe la etnografía: un informante, la observación participante, análisis del discurso, las entrevistas y diarios de campo. Estos factores son el diseño de nuestra metodología.



Es por esto por lo que se realizarán tres diarios de campo los cuales tienen la finalidad de documentar los acontecimientos dentro de tres espacios culturales: The Real Under, Pinche Gringo BBQ y el Foro Indie Rocks! Estos foros y bares se encuentran en diferentes puntos de la Ciudad de México, y son importantes pues han permitido el crecimiento de la escena *indie* con la organización de festivales y presentaciones para los músicos, permitiendo el desarrollo de un discurso. Para poder llevar a cabo la recopilación de información en los lugares antes mencionados, retomamos algunos puntos del marco conceptual para esbozar el siguiente esquema, este contiene los ejes que guiarán el desarrollo del diario de campo; se colocará cada punto importante que ocurrió dentro de estos lugares, así como con los sujetos que lo visitan:



Fuente: Elaboración propia.

Este esquema sirve para desarrollar el diario de campo que cada integrante de este proyecto registrará en una base de datos ya planteada de acuerdo con las categorías de análisis expuestas en el marco conceptual. Con ello se busca interpretar un contexto social de dichos foros para poder obtener un resultado que nos permita comprender a los individuos en su transformación dentro de la escena. También cómo es que se crean y mueven ciertos objetos dentro de un mercado cultural y cómo influye el territorio donde se encuentran, si este también tiene un impacto con la cultura predominante.

## Técnica

Una de las técnicas indispensables dentro de la investigación es la observación participante. Ello nos permite entrar en contacto tanto con actores —músicos— como sus espacios, prácticas y público. De acuerdo con Bogdan la observación participante es “la investigación que involucra la interacción social entre el investigador y los informantes en el *milieu* de los últimos y durante la cual se recogen datos de modo sistemático” (Taylor y Bogdan 1987, 32). Este método lo podemos considerar flexible, pues la hipótesis y los procedimientos están determinados por los mismos investigados, es necesario mencionar que estos procedimientos pueden ir cambiando durante la investigación pues al entrar dentro del campo de investigación la imagen preconcebida que tenemos de los sujetos que intentamos estudiar puede ser ingenuo, engañosa o en algún momento falsa.

Es por medio de la entrevista que se terminará de recopilar los datos necesarios para lograr comprender, desde una perspectiva analítica, la escena y la subcultura *indie*. S.J. Taylor, quien cita a Banney y Hughes —1970— en su libro *Introducción a los métodos cualitativos*, define la entrevista como: “la herramienta de excavar para adquirir conocimientos sobre la vida social, los científicos sociales reposan en gran medida sobre los relatos verbales” (Taylor y Bogdan 1987, 100).

En otras palabras, la entrevista tiene que ser a profundidad, buscando indagar sobre las experiencias personales de cada sujeto y sus perspectivas, en este caso buscamos documentar las experiencias de los siguientes sujetos: músico, mánager, dueño de un espacio *indie*, crítico y/o coleccionista. Estos sujetos provienen de aspectos diferentes dentro de la escena, es por esto por lo que la información que se recopile nos ayudará para contestar la pregunta planteada en un inicio, y así comprender cómo es la escena *indie* y la subcultura en relación con el mercado cultural que se encuentra dentro de su territorio.

Las preguntas planteadas para las entrevistas surgen de dos procesos: el primer proceso viene del marco sociohistórico y conceptual elaborado, siendo clave para el análisis de la investigación y adentrarse en el campo. Un segundo proceso proviene del

diario de campo, es aquí donde se afinan las preguntas planteadas en el marco sociohistórico y teórico y también pueden surgir nuevas preguntas que ayuden a la recopilación de información y su análisis.

## Anexo 2. Entrevistas

### Músico, Caroh



#### **¿Cómo decidiste tu nombre?, ¿Qué significado tiene “Caroh”?**

Me llamo Carolina Herrera, entonces había algo que hacer con ese nombre. Entonces había que quitarle esta relación con esta gran marca que conocemos también, poco a poco lo fui pegando, con el mismo uso de la red social siempre lo había usado como "I'm Caroh", H por el apellido;

entonces poco a poco fue pegando hasta que quedó Caroh.

#### **¿Qué significa para ti ser *indie*?**

Para mí ser independiente es ser un artista que domina cada uno de los aspectos del negocio de la música, tu banda, tu proyecto es como una empresa, y tú como artista eres el líder de ese proyecto. Entonces ser un artista independiente no solo implica involucrarte al 100% para hacer tu música y todo sino también necesitas saber cómo acercarte a un *venue* cómo poder conseguir a tus *fans* para que realmente los convierta; "oye quiero convencerte a ti de seguirme y escuchar mi música". Cómo saber por ejemplo no sé, el tipo de taquilla y el modelo de negocios que vas a tener con un *venue*, cómo hacer tu *merch* y venderla, cómo hacer la estrategia correcta, y también eso, hacerte tu propia prensa y tratar de buscar esas conexiones, conectarte con la industria música.

#### **¿Desde hace cuánto tiempo empezó este proyecto? ¿Cómo empezaste?**

El proyecto musical lo empecé en 2017. Había tenido la oportunidad ya de trabajar con una *major*, empecé a conocer un poco más de la industria musical y siempre había tenido un interés por la música, hice teatro musical por un tiempo, en la universidad hice temas de música también entonces era el momento también de escribir y empezó siendo un proyecto más como más clásico, más *soul* y *blues*, poco a poco fue mutando y,

literalmente ya a punto de terminar esos demos y esas producciones, nos calló la pandemia y entonces el proyecto tuvo que hacer un 180.

Diría que una parte de mí como creadora de contenido sí, definitivamente, empecé a informarme y a entrarle al tema de YouTube como a los 14 años, entonces me fui metiendo a ese tema del entrenamiento digital y que al final, pues también formó gran parte de cómo construir un poco esa imagen que ya estaba queriendo poner allá fuera, sin embargo creo que primero me hice en el escenario y en otros ámbitos antes que la red social.

### **¿Qué sentiste la primera vez que subiste a un escenario?**

El escenario me hace sentir plena, pero te hace sentir abrumado super nervioso y creo que es una sensación inigualable que te permite realmente romper toda tu inseguridad y tu barrera para decir, “Oye quiero demostrar también quién soy, quiero cantar a todo pulmón y compartir”, entonces creo que ese nervio y ese miedo es lo que te impulsa y el catalizador para dar un super *show*.

### **¿A qué lugares/foros/eventos te has presentado hasta el día de hoy?**

A el día de hoy pues tuve la oportunidad, justo 2022, de echarme una girita con mi gran amigo Lng/Sht, tuve la oportunidad de ir por toda la república. Hice Guadalajara el 907 que fue un gran *show* y la verdad lleno de energía, estuvimos en Ensenada, en Tijuana, en Mexicali, estuvimos en Playa del Carmen, y bueno el *show* más grande que he hecho hasta el momento fue el Auditorio BB fue el pasado octubre y creo que pues abrir un *venue* de ese tamaño que también grandes artistas y muchos favoritos míos se han podido presentar pues ha sido super mágico.

### **¿Cuáles son las dificultades a las que te has enfrentado como artista independiente?**

Cada *venue* representa un proyecto diferente, simplemente la manera en la que nosotros consumimos el entretenimiento en vivo en diferentes Estados es muy distinta entonces cada *venue* tiene la capacidad de brindar o no ciertas facilidades o ciertos potencialidades para tu *shows*. En muchas ocasiones no vas a contar siempre con todo

el equipo necesario para correr tu *show* y tienes que estar preparado para eso o a lo mejor un *venue* no va a tener necesariamente pues el espacio correcto para la gente y hay que saber conocer a tu gente. Para eso o inclusive a lo mejor de pronto nos llegó a pasar en una playa que se fue el sonido, por ahí se voló uno de los buffers y fue imposible recuperar el *show* por media hora, entonces tienes que estar super fresco y frío para que puedas resolver esos problemas pero afortunadamente también el mejor consejo para un artista independiente es contar con un equipo que te brinde las manos y esta extensión muscular para resolver los problemas cuando están sucediendo.

### **¿Cómo es la relación con tus *fans*?**

Pues muy cercana creo que ese es el momento en donde realmente tienes la oportunidad de tocarte con la gente y de que te vean ahí, en mi experiencia al hacer la música en estudio y grabarla y escucharla directo del estudio, es un tema diferente. Cuando estamos en un escenario estar con los *fans* es la experiencia más real que puedas tener, es estar frente a frente, es poder brindarles tu música a la cara y completamente desnuda, ahí hay esa crudeza que la música te puede dar, la música en vivo está viva, cada vez que te presentas en vivo, cada vez que la cantas es diferente, y tu emoción y la interpretación imprime cosas diferentes entonces creo que ese es el momento en el que el artista tiene la oportunidad de ser real y de demostrarle a sus *fans* de qué está hecho.

### **¿Has tenido dificultades para poder tocar en algún foro por ser mujer?**

Me considero muy afortunada porque siento que también hoy en día las mujeres todavía necesitamos mucho más exposición en la industria, estoy también tocando géneros que no son habituales a lo mejor para las chicas, pero cada vez hay más chicas que están haciendo *hip-hop* o que se están metiendo en un terreno que es mayoritariamente de chicos, entonces creo que en lo personal el salir a un *show*. Por ejemplo como los de Lng/Sht que es un público masculino principalmente, me han recibido con los brazos abiertos y la verdad es que me sorprende también la apertura que los tienen para recibir un proyecto completamente nuevo y distinto porque rompe un poco la expectativa de que alguna vez me lo comentaron, por ejemplo para el BB como de “hey, yo pensé que

ibas a cantar *pop* por cómo te ves” y al final terminé soltando ahí unas barras y creo que eso también es el factor sorpresa. Afortunadamente creo que no he tenido ese escenario, sin embargo cuando hay un público flojo, igual uno tiene que estar completamente tranquilo de que a lo mejor en ese momento no estamos listos el uno para el otro y habrá otro momento.

### **¿Qué les dirías a las chicas que quieren incursionar en la música independiente y crear nuevas bandas?**

Que se pongan super truchas con rodearse de buen equipo, de hacer realmente un espacio para los demás, de poder construir en eso y ser muy inteligente con desarrollar habilidades que te permitan atender como decíamos este 3-60 de las habilidades de la música independiente es importante que realmente nos dediquemos a investigarlo, nos dediquemos a estudiarlo bien para que justo el día de mañana podamos profesionalizar una industria que todavía tiene mucho camino que recorrer.

### **¿Cómo es tu proceso creativo?**

Soy una persona que trata de ver a la música como un elemento de salida para mis emociones, para lo que estoy pensando, para como yo veo el mundo. Entonces de pronto cuando una emoción me invade o un tema me invade o una inquietud, me clavo mucho con ella, comienzan a convivir con muchos temas o con algo que tienes ese gusanito clavado y de pronto alguno de ellos terminan siendo una canción al final, se transforman, porque no encuentran otra forma de salir, entonces creo que el proceso creativo comienza con esa sensación de “híjole, quiero decir algo”, hay algo que tengo atorado que necesito contar de otra manera y después te dejas ir. Creo que hay canciones que tomas más de tiempo que otras en hacerse y hay otras que en un segundo la tienes, pero depende también de que tan listo estés para recibir y trabajar, refinar esa información.

### **¿Cuáles son tus motivaciones? ¿Qué te motiva a hacer música?**

Me motiva no quedarme con eso en el corazón porque yo estoy segura que allá fuera siempre hay alguien que resuena contigo, es un tema como decir: “Oye sabes que a veces

me siento tan solo con este sentimiento, con esto que me aqueja, con esta sensación de contento y de felicidad que tengo que compartirla”, hay un tema humano de que pase a otras manos, creo que uno como artista tiene esa responsabilidad, uno como creador, como comunicador tiene esa responsabilidad de dejar esos mensajitos allá afuera para nutrir a los demás y que a lo mejor a partir de ahí nazcan otras cosas.

### **Para terminar, ¿a dónde va Caroh?**

Tengo la responsabilidad de seguir trabajando, quiero componer mucho y quiero seguir trabajando en profesionalizar esta industria como artista y como profesionista de una oficina musical. Al final creo que hay muchos aspectos de la industria que necesitan grandes elementos, he tenido la oportunidad de trabajar con gente super talentosa, con grandes guías, con grandes mentores y siento que eventualmente a mí también me va a tocar pasar la estafeta y decir: “Hey, te toca” creo que se trata de construir y aportar para una industria que tiene mucho que dar.



## Mánager de Caroh, Vivian Olguin

Por Azucena Arana Martínez



Yo me llamo Vivian Olguin soy noriega, soy de Ensenada, Baja California, me vine el año pasado a buscar aventura, bueno, de ida y vuelta ya varios años pero un tiempo comencé a ser *manager* de unos amigos de Ensenada y ya la escena no existe o bueno la escena es muy pequeña, me vine de aventura con ellos, después me separe de ellos y encontré a Caroh y un proyecto que tenemos también en Monterrey y ya empezamos a trabajar.

Pues básicamente es la historia de como llegue, llegue a ella por un amigo de ella con el que yo trabajaba y me la presentó y dijo “Deberían trabajar juntas” y entonces sucedió la magia, básicamente esa es la historia, soy comunicóloga, terminé la universidad en 2018, ya tiene rato y siempre me interesó el mundo de la música, empecé a ser manager porque era coordinadora de comunicación de un festival de Ensenada y pues me tocaba ver el trabajo de otros managers que iban al evento y cuando los veía decía “ah pues esta chido, tal vez yo podría ser así” y pues se fueron dando las oportunidades, las fui tomando y llegué hasta aquí.

### ¿Entonces conociste a Caroh por un amigo en común?

En el 2021 yo trabajaba con el amigo de Caroh, éramos como socios para organización de eventos y en ese año hicimos un show para un artista que se llama Talismente un proyecto viejito del 2008 como que quería relanzar, él también era amigo de mi ex socio y en ese concierto Caroh acababa de lanzar su primer sencillo, entonces en ese concierto la invitamos a abrir, ahí la conocí, nos llevamos muy bien, bueno la conocí unas semanas antes cuando estábamos organizando y eso y nos caímos muy bien, después la vi en el concierto o sea como la segunda vez que la vi, entonces platicamos muy chido y dije “Creo que sí podemos trabajar juntas” y ya fui preparándome, tampoco sabía si iba a

volver a la CDMX, en febrero del 2022 le hicimos un evento a Caroh, necesitaba hacer una sesión en vivo y mi ex socio y yo la organizamos y en ese momento yo entré de lleno con ella, desde marzo del año pasado trabajamos juntas, a mí me tocó ver el proyecto desde que nació, desde que sacó su primer sencillo hasta ahora, me ha tocado ver todo el desarrollo de ella como persona, de la marca de la música, su madurez musical, también por eso comencé a creer en el proyecto, ella es súper disciplinada, no conozco a otro artista más disciplinado que Caroh, eso es un plus.

**Como *manager* de una artista independiente ¿Hay apoyo entre los cantantes, dueños del lugar o los mismos managers para que los proyectos musicales crezcan?**

Depende, hay artistas a los que les gusta compartir y otros que no, como en todas partes, hay gente que es súper abierta y súper dadivosa y muy compartida y gente que no, todo el mundo tiene distintas experiencias y pues ha pasado por muchas cosas en la vida, uno no puede andar juzgando que hace una gente que no hace pero en lo general a mí me ha pasado que todo el mundo sufre de lo mismo, les duelen las mismas cosas, tienen experiencias muy similares y eso los hace ser muy empáticos entre ellos mismos y saben que es muy difícil mantener un proyecto independiente, que es muy complicado conseguir dinero, a veces no saben cómo subir sus roles pero quieren seguir haciendo su música, entre todos tienen dolencias parecidas y es una comunidad muy interesante a pesar de que no todos se conocen.

Caroh es un caso atípico según mi experiencia y creo que tiene que ver con su disciplina, ella no es disciplinada nada más para la música, lo es en su vida, es muy perfeccionista, a mí nunca se me va a olvidar el día que platicamos para trabajar con ella, le pregunté que por qué no había sacado antes algo, si es tan buena por qué más joven no lo había hecho y me dijo “pues no era perfecto, como no era perfecto yo no iba a sacar algo que no era perfecto” y al mismo tiempo eso implica un nivel de exigencia muy alto para ella misma, por eso creo que es un caso excepcional porque ha mantenido un ritmo de trabajo cosa que no todos hacen, algunos no pueden, algunos no hacen y algunos no les gusta y ella tiene ese tipo de experiencias porque tiene ese poder de lograr las cosas que dice que va a hacer en el tiempo que las va a hacer.

### **¿Es más difícil si se piensa ser músico como un *hobbie*?**

Pues fíjate que no, por ejemplo mi proyecto de Monterrey, él ha batallado mucho porque no está tan fácil decidir ser artista, uno piensa que la gente que canta es porque está muy chido y después voy a mi trabajo, pero la realidad es que implica una serie de compromisos muy locos a los que uno normalmente no está acostumbrado, tienes que decidir trabajar los fines de semana, tienes que decidir perderte las cenas familiares, tienes que decidir dejar a tu familia, a tu novio, a tu hermanos, a tus amigos para hacer algo entonces implica un compromiso para el que toda la gente no está lista, implica hacer sacrificios, un artista independiente siendo realistas es muy poco probable que tenga dinero de su música pronto, porque hacer música es una inversión.

### **¿Cómo organizan lo que suben a redes sociales?**

Con Caroh el trabajo es muy interesante, como su trabajo en la vida real es ser especialista en YouTube y trabaja en una distribuidora, para ella es muy fácil tener frescas las cosas, sola se le ocurren muchas cosas, yo la coucheo a veces y rebotamos ideas , le ayudo como a calendarizar, en realidad con ella es muy fácil, con otros artistas que me ha tocado trabajar si necesitan coucheo desde el día uno, saber cómo se va a ver la marca, saber cómo se va a ver la *merch*, saber cómo se van a ver los videos, saber cómo se van a ver ellos, como se van a vestir, que van a decir, como van a hablar, cosas ya más de desarrollo, un artista es una marca, al final de cuentas el artista es un producto y lo que estamos comprando es la persona a la que estamos viendo, es necesario que se vea de manera coherente, un día no va a ser rock-pop y al día siguiente hip hop y al día siguiente blues, necesita coherencia, trabajar ese tipo de cosas me toca hacer a veces, con Caroh no tanto, con otros artistas sí, desde trabajar con ellos la parte de marca, también un poco coucheo emocional que yo nunca pensé hacer en la vida, sentarme a escucharlos y saber cuáles son sus problemas y ver de dónde vienen sus conflictos, pensar que al final la persona con la que estoy trabajando es su propia materia prima, si esa persona no está bien y si esa persona no tiene claro lo que quiere hacer pues es muy poco probable que vaya a funcionar entonces también intentar mantenerlos en un carril y que me permita hacerlos que avancen las cosas que están haciendo es una parte de las cosas que hago; Caroh ha tomado la decisión de no

perderse nada, no se pierde las cosas con su familia, no se pierde los conciertos, no se pierde nada, es así de organizada, al final logra todo lo que está buscando.

Me toca también apagar fuegos o evitar que sucedan, ser suficientemente previsora como para saber qué puede suceder y también para eso me sirve conocer sus estados emocionales, saber cómo se sienten y saber qué tipo de cosas están haciendo, conocer tanto a mis personas para poder decir “Ah esta decisión que está tomando puede darme todas estas situaciones”, es hacer estrategias al final de cuentas es una tarea de un explorador que en realidad no tienes certeza de qué está sucediendo pero tienes que saber cómo resolver.

### **¿Entonces como *manager* no solo tomas el papel organizacional?**

Con ellos hago todo, y solo tengo 2 proyectos Caroh y el proyecto de Monterrey y con ellos estoy muy involucrada en todo lo que tenga que ver con sus proyectos, me involucro, escucho las canciones con mucha anticipación, yo no sé nada de producción, pero tengo la sensibilidad de haber escuchado tanto sus proyectos para decir “ah tal vez aquí te falta o te sobra” y a partir de eso desarrollar conceptos creativos, es una parte de las que más me gusta hacer, estoy entrenada como comunicóloga para desarrollar estas ideas y que estas ideas lleguen a buen puerto independientemente de que las haga yo, también desarrollar las ideas para sus sencillos o para sus álbumes es lo que más me gusta hacer, con estos dos proyectos tengo la libertad de hacer o de decir, con Caroh en el EP pasado que estuvimos promocionando tuve la libertad de elegir quien iba a hacer el video, en el último sencillo proponerle ideas, involucrarme en la puesta en escena, pues juntas cosas en las que hay equipos específicos para eso pero como artista independiente trabaja uno haciendo todo, te involucras en todas las áreas y en realidad es muy poco común que un artista independiente tenga manager, ellos mismos gestionan sus cosas y eso hace super pesado su trabajo, mi chamba es quitarles un poco el peso de encima y apoyar en resolver cosas que ellos no tendrían por qué resolver, si estas firmado con una *major* no te preocupas por desarrollar, no te preocupas por conseguir dinero, no te preocupas por las convocatorias, solo creas, mi trabajo es ser esta mano derecha que les ayude con todo lo que implica hacer todo lo que les toca.

## **Tú que estas detrás del escenario en las presentaciones, ¿cómo visualizas la relación entre *fan* y artista?**

Nunca me canso de decir que Caroh es un caso excepcional, cada día que la conozco me sorprende más, es como magnética, la gente llega a verla, atrapa a la gente, tiene una energía muy loca en el escenario, se convierte en otra persona, ella misma lo dice “yo no sé qué está pasando cuando estoy ahí, solo me doy cuenta de las canciones y de los tiempos, lo que pasa ahí es lo que existe” y cuando me bajo del escenario ya vuelvo a ser yo, es muy chida y tiene una sensibilidad muy bonita para platicar con la gente, genuinamente le interesa lo que la gente piensa, le preocupa lo que siente, se lleva muy bien con las personas y además todavía le sorprende que a la gente le guste, tiene un sentido de agradecimiento muy marcado todavía que a veces cuando ya pasó el concierto que dice “me escribieron y me dijeron que estuvo muy chido y yo pensé que no había funcionado”, se entiende que te sientas así pero tú no te estás viendo en el escenario, pero cuando uno hace las cosas como *performer* estas con la inquietud de equivocarte, al final la gente ve otra cosa completamente distinto.

## **¿Cómo es la interacción entre *fans* y el cantante por redes?**

Ella interactúa, ella tiene todavía una red pequeña, siete mil, ocho mil seguidores es un número manejable, llegan mensajes diario, ella tiene muy cerca esta posibilidad de conocer de verdad la gente que la sigue, de saber cuáles son sus inquietudes, de saber qué tipo de cosas son las que enganchan porque cuando sacan canciones uno piensa que no está funcionando porque ves el número de reproducciones y ves que solo tienen 800 reproducciones, qué voy a hacer, cómo alguien va a querer invertir en el proyecto si no tengo suficientes



reproducciones pero luego esas canciones son las que terminan siendo mejor en vivo. En el show del bazar de bandas no presentó todo el set que tiene armado, la rola que más reproducciones tiene es Punto Cero y en el vivo esa canción rompe el ambiente

porque empieza con rap. El año pasado que estuvimos de gira con LongShot (estilizado como Lng/Sht), fue muy impresionante porque normalmente uno espera ver a unos señores gordos y son increíbles, maravillosos pero Caroh no se parece en nada a la persona que esperan que se suba al escenario después, entonces al principio nos pasaba que la gente la veía y decía “ay esta morra fresca” porque: blanca, güera y chaparrita, obviamente nadie espera que sea un monstruo en el escenario y antes de salir le empezaron a gritar “ay esa morra blanca fuera” en el primer concierto, me acuerdo bien que en Texcoco hay un escenario en el que no hay una separación entre la gente, y los que estaban en la pista fueron súper groseros, porque nadie estaba acostumbrado a que llevaran a este tipo de morra al escenario y le gritaban cosas, una vez que empezó a cantar, la gente se quedó callada, era mi primera fecha trabajando con ella, era su primer evento de esa manera presentándose a un público así, el equipo de LongShot se dieron cuenta, nos comenzaron a invitar y hicimos el Black Berry con ellos antes de que el proyecto cumpliera un año, es muy poco probable que a un artista independiente le vaya bien en tan poco tiempo, tiene que ver con que nos fuimos a todas las fechas, Caroh es de esas personas que dudan mucho de las cosas que quiere hacer, solo que cuando hay algo ya metido en su cabeza no se va, entonces cuando nos invitaron a subirnos a la gira, nos íbamos a New York a grabar su nuevo álbum, nos íbamos en septiembre, pero si nos íbamos nos íbamos de gira con LongShot, platicamos mucho y llegamos a la conclusión de que nadie nos aseguraba de que nos íbamos a ir, pero también era muy difícil que a un proyecto de un año le fueran a dar una oportunidad así. hemos creado este vínculo extraño con ellos porque al final fuimos compañeros de gira en un año nos íbamos a todos los lugares a los que nos invitaban pero implica una inversión muy fuerte, no sé cómo la vida nos puso todas las oportunidades para que sucediera la situación correcta pero también implicaba muchas cosas, Caroh tenía 3 trabajos en ese momento, para podernos ir de gira, para pagar su casa, sus deudas, sus trayectos y además a las fechas íbamos Caroh, nuestro ingeniero y yo, a todos lados íbamos juntos y eso implicaba pagar vuelos, pagar camiones, hoteles, comidas, cualquier eventualidad que pudiera suceder, implica una inversión, para la que no todo el mundo está listo, nosotros fuimos muy afortunados de que las condiciones estuvieran correctas y no es fácil tampoco.

## **¿Qué fortalezas debe de tener un cantante *indie* para poder destacar de los demás?**

Cuando yo empiezo a trabajar con alguien lo primero que le digo es que tiene que ser muy constante, no hay manera de que seas un artista independiente, de que tengas todas las cosas en contra porque ser artista independiente es tener todas las cosas en contra, todas las probabilidades están en contra tuya, es muy poco probable que lo logres porque hay un montón de personas que ya están en lo mismo que tú con las mismas condiciones, es muy poco probable porque no muchas personas le abren la puerta a artistas independientes, la Ciudad de México es un lugar muy privilegiado pero personas de otros lugares es muy difícil, porque la escena no existe, porque los espacios que existen para hacer ese tipo de cosas no te abren las puertas, por ejemplo en Ensenada que es donde yo tengo más experiencia trabajando es complicado, los dueños de los espacios apuestan por proyectos que hacen *covers*, por grupos versátiles, porque lo que quieren es que estén tocando mientras estén comiendo y los lugares están chidos como para que una banda independiente pudiera despegar pero nadie cree en la industria entonces esta ciudad te ofrece la posibilidad, y uno como manager de artista independiente tiene que aprender a buscar espacios y si no existe, crearlos y en otras ciudades pues es distinto. Primer punto, ser muy constante porque no hay manera de ganarle al sistema si no eres constante, segundo, ser muy honesto, yo no creo que un artista independiente pueda tener posibilidad si no es honesto con quien es y con las cosas que hace, al final a los consumidores nos gusta ver cosas que se sientan reales, a pesar de que sepas que no todo lo que ves es real, te gusta tener la ilusión de que la persona que estás viendo en el escenario es natural, de que tiene una vida normal y de que es tan cercano a lo que estás haciendo, por lo menos en 2023, en 1980 era distinto, un artista era una figura inmaculada que tiene una vida perfecta, ahora con TikTok y todo lo que existe es muy poco probable que un artista funcione si no es honesto y si no es coherente, creo que un artista debe ser honesto, si no es coherente, constante, sin esas cosas nadie lo va a lograr, posiblemente alguien que está firmado con una *major* lo logre porque el recurso económico ayuda y si eres un producto que a la *major* le interesa

pues es muy probable que impulsen tu proyecto, a lo mejor no eres tan bueno, tienen personas especializadas que detectan quién lo puede lograr y quién no.

### **¿Cuál es el proceso de creación de Caroh y cómo intervienes en ello?**

Yo nada más me dedico a lo que no tiene que ver con componer ni nada de eso, ese es su proceso y yo respeto su proceso 100%, mi trabajo es hacer que conserve la esencia el proyecto y siempre estarlo recordando, yo no me meto nada que tenga que ver con producción ni composición, cuando está lista la rola sí le doy consejos, no precisamente porque yo me involucre en el proceso porque estoy tan familiarizada, soy la persona que sigue entre ella y el productor, soy la que conoce las rolas, me platican desde que tiene la idea, me mandan las *voice notes*, de dónde salió la canción y eso nos permite conocer el universo de la canción y de lo que están haciendo. Ayudo a tomar decisiones, qué canciones entran en el álbum y cuáles no, con Caroh me tocó decidir con ella cuál iba a ser el sencillo del EP pasado, la canción que elegimos fue Mal porque en vivo funciona muy bien, tiene un poder vocal en esa rola que no logra en otras canciones, tiene la posibilidad de conectar con la gente, cuenta las cosas que les suceden, lo que está cantando es lo que le pasó entonces es esta parte de la honestidad que te contaba, no hay una cosa que Caroh escriba que no ha sido parte de su vida, es un proyecto muy personal, eso permite tener esa conexión con el público y a mí me deja ayudarlo y anticipar, este tipo de cosas son las que hago por ellos, al final me convierto como en una conciencia que les dice que sí a muchas cosas pero igual no a otras.

### **¿Cuál es la forma óptima de apoyar a los músicos independientes?**

Me gustaría decirte que escuchando pero la realidad es que las escuchas sirven mucho para respaldar el proyecto pero no tanto para que paguen, la manera en la que pueden ayudar más es yendo a los shows, el lugar de que los artistas independientes ganan dinero son los shows porque es el lugar en el que pueden controlar el ingreso que estén teniendo, de ellos depende si el chavo es *sold out* o no, de ellos depende si se llevan toda la cantidad de dinero que tenían previsto o no, es la única manera que tienen para controlar realmente ingresos, escuchando sí, pero haciéndose fans, comprando *merch*, yendo a los conciertos, escribiendo en redes, además apoyando no solo en esta parte de



la vida real, alentándolos, porque al final con un público tan chiquito como el que está teniendo Caroh ahorita, siempre es muy útil que la gente le cuente sus historias, porque a todos nos gusta la aprobación pero saber que lo que hacemos sirve para algo, que tiene un propósito, eso siempre es muy gratificante saber que el trabajo está funcionando, a lo mejor para tí fue un desahogo pero para otra persona acaba de encontrar la manera de decir las cosas que siempre quiso y nunca supo cómo, te da paz y tranquilidad saber que lo que estás haciendo no es olo una maner de expresar sino de que hay una afinidad, esa es la magia de las canciones, a veces las rolas te salvan la vida.

### **¿Cómo visualizas la escena aquí en la Ciudad de México?**

Mira como foránea yo siempre voy a estar encantada con la escena en la CDMX porque eso no existe en otros lugares, hay lugares tristísimos, en los que los artistas tienen que mudarse para poder lograr algo, por lo menos para perseguir, casi ninguno lo logra, te voy a ser muy honesta, yo conozco 2 proyectos de Baja California que alguna vez funcionaron, o sea que realmente sean famosos, Carla Morrison y Julieta Venegas, Carla Morrison porque tuvo la suerte de que Torreblanca la encontrara en el 2010 o 2012 y no había nadie como ella y por eso funcionó, pero proyectos gigantes que hayan salido de Baja California por lo menos, no, que sean de la escena independiente, no, lo lograron aquí, ellas decidieron mudarse, es muy poco probable que en otros lugares suceda lo que aquí sucede, la gente está acostumbrada a ir a eventos, está acostumbrada a salir de su casa en las tardes, está acostumbrada a pagar por ir a los lugares, en otros lugares eso no existe, mucha gente puede decir que está muy horrible, que está muy cerrada pero para mí es el paraíso.

## Dueño de un foro, Marisol Pacheco

Por Daniela Tzompa Pacheco



**Fecha y lugar de nacimiento:** 20 de abril de 1980 en la CDMX.

**Ocupación:** Coordinadora de desarrollos de proyectos en Pieza, diversos Estudios y Terminal Coyoacán.

**Trabajos anteriores:** Editora en Music Life Magazine en México. Editora en MusicTech Ediciones y Eventos. Asistente de prensa en Ediciones B. Jefa de redacción en la revista de Playboy México.

**Acerca de:** Comunicóloga por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de las UNAM. Se ha dedicado desde hace más de 11 años a difundir el quehacer cultural y del entretenimiento, particularmente la música, a través

del periodismo. Desde el año 2010 es editora de la revista MusicLife.

### ¿Cómo nace Terminal Coyoacán?

Terminal, hasta donde entiendo, nace en el 2015 como una inquietud de la gerente, ósea la dueña, Beatriz Álamo, que ella, además de actriz es locutora y estuvo mucho tiempo en metaradio, bueno no mucho tiempo, como un par de años; le encantó, atendía a muchas bandas independientes, alternativas y se dio la posibilidad de traer eso hacia acá, con eso empezaron, con la radio y después con toda esta idea de tener una plataforma para la producción independiente general: del teatro, el cine, principalmente la música y por eso el concepto de co-working que está pensado para ofrécele un servicio a esa gente, hay muchas semanas de rutas críticas, de logísticas, de coordinación de muchas cosas y es en donde necesitas de estos espacios, entonces esa era un poco la idea, de tener un lugar donde la gente trabaje y desarrolle creativamente, logísticamente y después darles un espacio con un micrófono para exponer sus propuestas y luego ya surgió lo del foro que fue por 2018, para tener un lugar donde montaran cosas, así genérico. De los principales problemas que hemos tenido es que

como tal el uso de suelo aquí es más por el estudio de grabación que hay aquí, es estudio que hay aquí no es como tal Terminal Coyoacán, el estudio es pieza estudio que es un aliado de terminal Coyoacán y que pone la parte técnica desde los equipos hasta el ingeniero, esa es la alianza, la forma en la que colaboran los dos espacios, con el paso del 2018 hicieron algunas cosas, algunas tocadas, aunque insisto muy en el afán de abrirle la puerta a muchos géneros como El Under, porque dentro de lo indie también hay mucho under, hay muchas propuestas que no tienen a veces ni el presupuesto o la capacidad humana para poder alcanzar como el ideal de sus producciones y un poco es ahí donde Bea en este caso quería apuntalarlo con el tema del foro, pero sobre todo para hacer ese como un énfasis de que tienen un lugar donde desarrollen su proyecto, lo ensayas, lo difundes y lo presentes, eso es un poco lo general.

**Desde tu perspectiva, ¿los músicos o artistas indie generan un impacto tanto en el foro y como en sus alrededores?**

Lo que yo he visto al menos es así que si, ósea generan una comunidad desde un principio, en teoría lo primero que deben de entender es que ellos van generando una comunidad natural, un primer acercamiento serán sus amigos ¿no?, gente conocida, la familia y a partir de ahí el esfuerzo viene pues para generar público, porque no es lo mismo que te venga a ver siempre tus amigos y tu familia, a que genuinamente ya venga un público que viene a experimentar eso; entonces ahí la aportación es esa, el acuerdo bueno, por ejemplo aquí, del tiempo que yo llevo que fue muy inusual porque fue ya en la pandemia, hubo un caso de un colectivo que se llama *Colder Concert* (así se llama) y es una productora de conciertos y eventos que aglutina a muchos artistas, aunque sea a menor escala en cuanto a alcance de público por sus redes, pero es una comunidad y haz de cuenta que hacen como un día de *colder concert* en toda la ciudad, entonces son varios artistas, aquí eso es lo que gana, lo que tiene un impacto, que tu jales a tu comunidad, que sepas hacerlo bien y que entiendas que por el uso de una instalación, que no es un bar, es un espacio donde tú les estas poniendo un PA, hay una en ingeniería del audio, la mínima que sea, ósea si implica que técnicamente alguien está operando una consola ya es un ingrediente más porque no te vas a conectar a una bocina y tires tu pista y ya, no, aquí se les da eso, se les hace *soundcheck*, se les presta un *backline*

parcial, ósea todo eso cuesta; entonces bajo esa premisa por eso se les convoca a que ellos aporten, aparte es un lugar muy chiquito, ósea lo debes llenar con 50 personas y los números que tu tengas que hacer para poder cubrir el pago de tus músicos, tus honorarios, la renta o el acuerdo económico que generes con el lugar esa es otra historia por eso tienes que tener un esfuerzo pues interesante más o menos calculado como artista de ese impacto. El impacto que yo veo y la idea que yo me he imaginado, que se las he compartido ha Bea y a Kike, que es la parte de Enrique Zapata, que es la parte de Pieza, la parte de producción, es que este foro se puede convertir en algo que vaya escalonado, es decir, si tú ya empiezas a generar una audiencia que está más allá de tus amigos y tu familia y empieza a venir más gente que se interesa en tu proyecto pues este puede ser un punto de arranque de un esquema donde tú tienes que pagar o lo rentas o te vas a un acuerdo económico no de chelas ni de cena –que pasa en muchos bares- si no de genuinamente de empezar a ganar, ósea hacer una inversión por tu proyecto artístico este puede ser un primer escalón antes de un foro del Tejedor o el bajo circuito, básicamente al teatro del Tejedor le deben caber yo calculo unas 150 personas, un previo a eso que si tu logras mover en una tocada de 50 personas aquí y lo llenes y funcione para ti y hagas muchas cosas, ese es el impacto que nosotros pensamos que es más benéfico o que nutre más a una escena, la posibilidad de no estar solo esperando a ver si caen y que todo el esfuerzo en este sentido sea de los lugares o de los foros, ósea sobre todo me refiero a los foros que hacen esto que te digo que están pensados para que las cosas tengan un nivel de producción, no los bares, eso para mí pienso que tienen otra lógica y otras dinámicas más pesadas por del *cover*, porque si tú piensas en, no sé, el Aztlán, que opera de dos de la tarde a tres de la mañana, eso quiere decir que el Atzalan tiene un flujo de gente como de 10 horas, por eso programa desde la tarde hasta la noche en diferentes escenarios donde te cobran un *cover* apostándole que de ahí va salir para que tú le pagues al músico, salvo excepciones, por lo general funciona así; entonces acá no pasa, o sea es otra dinámica, acá no generamos una barra de alimentos, ósea si se vende alcohol pero no en esa formalidad del concepto de club o ese formato de bar, entonces la idea es que la gente o el músico en este caso pues si le meta como más coco, más tiempo a lo que ya le toca hacer que es la música y tratar de jugar otras variables y que entienda el mismo de que así como va a exigir un honorario los lugares

donde el pretenda tocar pues en algunos le va a tocar invertirle alguna renta o tener acuerdos económicos de porcentajes de horas o de ir escalando a estructuras donde ya vaya a tener un manager y toda una productora que lo apoye y áreas muy especializadas en un eslabón mucho más grande y primero creo que debes generar una comunidad, un público y esa es otra dinámica que no le toca tantos a los lugares pero cuando llegan aquí pues esa es la idea, esa es la aportación darte un lugar bien acondicionado donde tu mueves tú proyecto, donde aproveches eso además y digo aproveches por que hoy tienes que hacer mucha cosa de redes y de cosas que insisto a lo mejor no les deberían tocar pero lo tienen que hacer ellos al iniciar y si ellos aprovechan una tocada donde ya te ponen todo esto pues ya son por que con eso puedes sacar material para por lo menos un semestre, entonces eso es lo que veladamente se pone y lo que pues si, como la aportación que queremos para la gente que está en la independencia y que vaya entendiendo este asunto pues que es de los dos lados porque si no se entiende así pues por eso no trasciende, por eso todo se queda en la cosa de bares, este en una búsqueda constante de ya me agarró discos intolerancia, que son sellos ya de un renombre pero que no son este todavía ni Universal ni todas esas, que tiene un alcance global, pero bueno, acá en concreto es eso, que estas partiendo que el aporte es si tu estética está chida si tu discurso musical es bueno, si tu sonido ya está, si ya hiciste un primer esfuerzo por que sea tu mamá, tu tío, tu primo y dos que por ahí te toparon, eso ya se puede ir generando acá pero si creemos que es una parte de inversión, donde tu valores distinto el ya presentarte en un escenario, porque al final los chingadazos son más grandes.

**Disculpa que te interrumpa, pero justo esto que mencionas me recuerda cuando fui al IndieRocks donde su sonido es espantoso y si estás hasta adelante entiendes al músico, pero por ejemplo yo que me encontraba en medio pues no le entendía mucho, entonces ¿tú piensas que este apoyo tiene que ser de ambos lados?**

Sí, digo, ahí hay muchas cosas, hay otras dinámicas, ósea habría que entender que todos como público y como artistas, como producciones, si habría que tener una exigencia de eso justo, un conocimiento general del por qué, ¿cómo te lo explico? a ver, Por qué cobra el Lunario o bueno cobraba antes de la pandemia y eso te estoy hablando de un

estimado, no me consta porque nunca hice la cotización pero me decían, rentar el lunario te salía como en 150,000 pesos pero solo el cuarto, si querías el servicio de comida, si querías la seguridad ¿sí?, ósea cada uno de esos rubros aumenta el costo, acabo de ir a la arena ciudad de México y es lo mismo, ósea en la arena ciudad de México incluso la producción se puede quedar a dormir a todo dar, les pueden pedir un catering, este la pueden pasar a toda madre, pero todo eso tiene un costo, cada variable que tu agregas y eso, es que ya estás en un venue, en un foro distinto. Pienso que el foro IndieRocks cumple lo que bien decía su editor cuando yo lo conocí, que era IndieRocks era movimiento, nació como una revista y luego ellos ya lo comenzaron a trabajar como un movimiento que es lo que está haciendo Marvin, son una publicación que tiene su festival, en ambos casos (porque estamos en esto del negocio de la comunicación) lo que le atribuye económicamente a esos proyectos editoriales el festival o es el foro y su misión es otra, su misión es seguir haciendo una comunidad creo yo ¿no? Tener un espacio donde haces un bazar y está la *merch* de toda la gente, donde le abres un espacio también a gente que pone comida, venta de alcohol, si hay un esfuerzo por tener un PA, pero no hay un análisis acústico que debería de existir, pero eso lo debería de pedir ni el artista es el público, la verdad es que somos un público como muy “bah”, somos más como de la dinámica de “wow, todo está muy padre y los efectos” y muy poca gente está como clavada de en donde está el sonido spot de un venue, obvio yo también te hablo del lugar donde yo aprendí eso, pero bueno todos deberíamos apostar a que si además por lo que nos cobran por *cover* o de boletos pues si estaría bien que uno de vez en cuando pues exigir eso o una mejor sonorización general que hay en los espacios por eso a lo mejor no le toca tanto al artista porque en este caso el foro IndieRocks cumple otra misión y también hay que sopesarlo desde ese lugar porque si le ha abierto un espacio que bueno ahora mismo él vive latino va a ser días en el foro IndieRocks, veladas en el foro con artistas como Miranda, Amanditita, van a ser como las veladas IndieRocks y esta interesante, por lo regular cuando esto sucede, pues suelen reforzar el equipo, suelen llevar otras consolas, suelen hacer algo más por una experiencia distinta pero bueno si creo que debería de ir más de la parte de eso que decías de ida y vuelta, al músico lo que le toca también es valorar eso o pedirlo, saber pedirlo, así como se ha esmerado en producir *in house* (en su casa) las cosas, la parte ya del escenario o

de entender insisto no solo son ellos es mucha gente, entonces en la manera en que los artistas también agarren la onda de ese lado pues nos vamos a entender más y mejor porque no me vas a estar regañando de porque no llenan un lugar, ósea lo cierto es que si tu no avisaste que tienes una tocada programada desde hace un mes y la avisas un día antes pues como pretender llenar y de eso te estoy diciendo lo más básico, entonces, insisto, si tú quieres ir escalando de tú objetivo que es no sé, hacer una tocada en el lunario en este 2023, tengo que hacer estas otras tocadas, de llenar 50 a 150 he ir tu calando qué onda, este pensamiento no sé si todos lo tengan, yo solo he escuchado a muy poquitos, ósea me ha tocado que viene morritos y traen un desmadre, se sorprender un montón que hay un lugar donde por fin se concentraron para ensayar y eso ya ayuda porque les haces entender por qué cuesta o vale en ese precio, por eso es benéfico para el músico, porque como ya tienes una conciencia de que te va a costar 500 o 600 pesos que cuando eres “estudiahambre” es mucho, los puedes ver al final del ensayo juntando el dinero pero con una carota de radiante porque aprovecharon el tiempo y por primera maldita vez escucharon lo mal que lo hacen por ejemplo, porque no es lo mismo estar dando el guitarrazo y el tamborazo en tu cuarto o en la sala que de pronto contratan un lugar donde se revela demasiado pues –perdón- el cagadero, entonces eso suma en ese sentido y bueno ya hablo de la parte de pieza como el área de ensayos, si un morrito que tiene un proyecto de pronto se da cuenta de que tiene esos problemas y te van a comprar una hora y luego se asoma y dice “a mira tú foro” entonces le empiezas a generar una aspiración porque entonces le empiezas a explicar cómo está la onda y eso solito va escalando pero no siempre es así, ósea te estoy hablando de algo demasiado ideal, yo le llamo evangelización cuando pasa aquí porque es justo eso poder hacerle entender también al artista que las exigencias son de ambas partes, ósea se les ha dicho justo que en este foro es un ciclo spot, tienes que hacer una estrategia diferente porque yo no puedo cacarear tu evento, ósea no vas a ver una pancarta, no hay una marquesina, no dice a fuera Foro Indie Rocks, este no hay balet parking, pero eso tienen un valor que si lo sabes explotar va a ser muy rico porque esa comunidad y público que estas generando te va a ir siguiendo, en resumen es eso, en nuestra aportación con ellos es ver su proyecto y abrirles ese espacio y llegar a un acuerdo económico donde lo renten o acordamos un fi de porcentajes sobre el cover que tu decidas y las tareas serán

de cajón, además de poner el lugar y de poner al personal que va a atender a tu público y a ti tengo una plataforma donde comparto y comunico que vas a venir sin cobrarte más, si el músico busca que hagamos algo más con la base de datos o algo, bueno eso ya es inversión suya.

**Y en este caso, hablando de las canciones y de los artistas ¿tú crees que las canciones que interpretan los artistas *indie* generan un impacto tanto en el foro y como en sus alrededores?**

Creo que a mi generación de pronto le ha costado comprender que hay como una ingenuidad en el discurso, no en la producción o en el diseño de web, antes se sentía como una conexión más directa respecto a los problemas que pasaban en México, hoy creo que lo más independiente está conectado a eso es el movimiento feminista y las cuestiones de género, me refiero a las comunidades LGBT, creo que los discursos y como se vinculan a lo que está pasando en su contexto están más ahí, de manera explícita, hay otros que justo en la mañana platicaba con mis compañeros, porque traemos aquí una discusión del reggaetón no por nosotros sino por el alto mando y hemos estado haciendo un esfuerzo de encontrarle como comunicólogos pues donde están las carnitas de las cosas y hay una razón por la cual el reggaetón es lo que es hoy, por eso está hasta arriba y es porque es el reflejo de una generación completita, tu generación, esas inquietudes que podrían parecer frívolas pero que no lo son porque genuinamente son las inquietudes de esa generación, mi generación discutía sobre salir del closet, tu generación hoy discute sobre si puede ser binaria, es mucho más complejo y eso se traduce en colores o en la estética de los músicos, todo eso es lo que le toca tu generación, es mucho más complejo pero no quiere decir que sea solo frívolo, quiere decir que por eso están conectados y enchufados ustedes, ustedes ya vienen con un manejo y acceso de recursos que si no tienes un criterio, pues vas a hacer un cagadero tarde o temprano, por eso no me parece y pienso que si existe este discurso aunque de manera más explícita y tacita en las letras, en las frases que se usan lo veo más en el feminismo y en el movimiento LGBT, o sea Elsa y Elmar que son un grupo *pop indie* que hablan un montón de eso, entonces creo que si existe pero que de pronto creo que hay una disociación generacional o de un dialogo entre lo políticamente correcto y los



prejuicios que no te permiten decir que no hay problema si tienes gustos diferentes como lo llevo a explicar Santa Sabina o Café Tacuba que son bandas de mi generación y que ahora estas bandas nuevas las retoman y buscan visualizar más estos temas dentro del *rock* o cualquier género *indie*, porque no solo se puede ver en el *rock*, apenas hace poco fuimos a ver un concurso de *jazz* y conocimos a Los Preams que son una banda de Oaxaca que ostenta su lengua originaria para ser improvisación y trillas con instrumentos de viento regionales y lo hacen impecablemente bien, y ahí también está el movimiento de música con lenguas originarias también hay mucho, creo que lo otro está pero está ligado al prejuicio y otras cosas que son más la comunidad de donde se encuentren o al nicho al que te dirijas, pero bueno, a mí me parece que si hay un esfuerzo por los *indie* de tratar de hablar de eso, de temas que no son políticamente correctos, pienso que hasta en los sonideros o en la cumbia, por ejemplo, el son Rompe Pera que es un proyecto mexicano interesante que ha ido creciendo, abrazo una frase que incluso la mandamos a hacer aquí que dice que la cumbia es el nuevo punk, atreves de la cumbia y de todo lo que trae, hay cosas, que no se reducen a un Ángeles Azules, o sea es más que eso, pero es la cumbia y disculpa pero hoy puedo decir que vea más *punketa* la cumbia que el *rock* independiente claro y mira busca esa banda, el son Rompe Pera y te va a llevar al negro Vélez y los colombianos y vas a ver que hay un movimiento interesante independiente, haciendo cosas de comunidad, haciendo bien las cosas de su marketing como proyectos para escalar, ese fenómeno de cumbianchero es importante y ahí está muy claro creo yo esto que te digo.

**En este aspecto de los cambios que hemos visto ¿la ropa, poses e incluso las miradas, son un lenguaje que el artista y los fans usan dentro de la escena *indie*?**

¿Qué si lo creo? Claro que lo creo, que unos lo usen mejor que otros pues ya es otra cosa, ósea justo acaba de pasar de pasar la banda de Erick Novelo que conduce este proyecto que sabemos que se llama Metalópolis podcast, por fin inicio su banda y el sábado que vinimos a la premier de video que dicho sea de paso fue aquí en Terminal, muy correctísimo ellos traían su *merch*, sus playeras, ósea la playera de la banda, la playera del sencillo que tenía un arte y el *sticker* y tanta cosa, gomitas de color rojo, todo eso, claro que te conecta porque además el caso de ellos es de una banda de metal en la

ciudad de México más o menos reciente y que entienden que el contratar a una productora es una inversión fuerte y esa una banda que apenas está lanzando su segundo sencillo, entonces ese tipo de cosas me parece que son importantes, además aprovechar que si tú ya enamoraste a la gente con un video bien hecho la gente se va a querer llevar algo, además si haces negocio y sigues alimentando eso, pues está bien, entonces sí, yo lo he visto mucho, aquí en terminal cuando estuvo Pascourd, y bueno Pas es buenísimo porque hace eso, se trae su litografía, trae cassetts, hace un esfuerzo como bien padre, porque al final de evento se pone a firmar todo eso y es muy lindo porque pues ya conoces el acento chileno, ósea súper amable, y por ejemplo aquí lo que pasa es que tiene un potencial muy interesante esta cosa chiquita del foro de Terminal porque cuando empezaban a venir presencialmente público lo que tocaban y los que aún tocan se sacan de onda porque lo primero que te dicen es “es que me están poniendo atención” y de pronto se hacen unos silencios medio loquillos y pues si porque es tan chiquito el lugar que no te queda de otra que poner atención, al final a eso viniste y eso es algo que se puede quedar como sello del lugar y creo que ese es camino para que también los músicos recuerden que esta padre que les pongan atención, pero bueno también evidencia esto que estas preguntando, claro que existe esa conexión, a eso aspiraríamos, a que esos proyectos me conmuevan, con que me generen algo, con que me trastornen de alguna manera. Claro que la escena independiente lo saben, algunos y lo hace muy muy bien y en ese sentido si te puedo confirmar que luego los más perdidos son los que tienen mejores propuestas y desde luego esas conexiones y vínculos que son los que ayudan a su crecimiento

**Y bueno ya que hablamos de esto de las mercancías ¿cuál crees que sea el aporte que tienen a la cultura juvenil?**

Pues es generar una identidad y una conexión y justo dicen que una de las cosas que se han perdido es que ya no conectas como antes con las cosas y justo poterlo o usarlo pues te vuelve a conectar con tener un grupo al que perteneces, eso claro que ayuda, ósea podemos volver a lo mismo, hay todo un código de vestimenta que usan estas pequeñas comunidades o nichos o como gustes llamarlas que las hacen pertenecer y hoy hay mucha libertad como que los hombres usen falda, los chicos que tienen estos

conflictos sobre su identidad de género se puedan sentir en espacios un poco más seguros o que sepan que hay un referente ahí afuera que les gusta, que les mueve y que los invita a vestirse como quieran y portan lo que quieran porque así lo ven y eso genera una pertenencia, la posibilidad de pertenecer o de sentirte tranquilo porque si Sam Smith se pone un bra pues no va a pasar nada y portar esa playera con orgullo, o sea es decir yo estuve en el regreso de por ejemplo Depeche Mode, portar esas cosas ya te da ese sentido de pertenencia, los club de fans hoy son toda una estrategia, ósea después de tu familia y amigos lo tercero que deberías hacer es agarrarte al primer gran fan que encontraste en la vida y varios músicos lo han hecho, un ejemplo de estos son los de Metallica o incluso hasta Selena ¿no? Por supuesto que genera cosas.

**Y por ejemplo ¿este fanatismo te lleva a comprar cosas, a entrar a un mercado cultural?**

Claro, o sea retomando el ejemplo de Metallica, el presidente del club de fans que se llama Alfredo pues él tiene 4 baterías de Lars y no te habla de lo que le costaron, él te habla de lo que representan y lo que son y justo esto trasciende, ya tienes un lugar donde hablar del grupo o la banda que te gusta, en este caso pues Metallica. Es algo que te lleva a identificarte y lo van a ver ahora en este 8 de marzo o incluso en la marcha gay que tiene un buen de cuestiones simbólicas y de estudio como comunicólogos porque pues ya son un nicho y es interesante que vayas y veas que de los carros alegóricos varios vienen patrocinados, te menciono todo esto como ejemplos, porque son lugares donde te sientes cómodo o atendido, y regreso a Pas, ese día que llevaba su cajita todos escuchamos el suspiro que hizo cuando abrió su cajita y todos fue de “ay que bonito, que lindo” porque ese día traía para todos, desde 20 pesos hasta 200 ya la litografía firmada, que hoy todas esas cosas nos encantan escucharlas en un click pero también nos mama poder verlas y escucharla por medio de un disco, que bueno el disco ha adquirido otro significado, porque es tener contacto con los objetos reales o poder llegar y discutir con un club de fans sobre sus proyectos y eso genera una identidad, una manera de ser en el contexto social en el que estamos.

**En tu opinión ¿cuáles son las condiciones culturales y sociales para la existencia de la escena indie en la CDMX?**

Creo que está, yo lo que pienso es que debe quitarse esta postura de ambos lados, ósea, a ver me refiero a que yo puedo tener la conciencia de que este lugar (Terminal Coyoacán) vale lo que vale, este cualitativa y cuantitativamente eso debe de ser muy claro, la apuesta esta respecto al lugar, este es mi posicionamiento, estas son las bandas que me gustarían, sus proyectos, que haya esa claridad y que también la tenga el músico ¿no? Y creo que ese es el problema, el problema es que en realidad si hay talento, ósea como dice la frase “si hay talento solo falta apoyarlo” ósea si hay talento, pero pongámonos todas las pilas y vayamos elevando el eslabón, la exigencia porque también creo que ha sido muy cómodo esta onda de llegar al bar y echar relajo, pero al momento de irle subiendo pues ya ven que les faltan tablas, que no es lo mismo cantar, hacer tu tributo a Soda en el bar aquí de Coyoacán a que vengas aquí al foro y veas que no jale porque lo primero que te van a decir es “ah chinga pero porque me cobras” y a lo mejor en ese momento caes en cuenta de que tu no estabas cobrando haya, si no que el dueño del lugar te decía “a pues mira aquí salió esto chavo” entonces si no somos conscientes de eso, de ambos lados, pues estamos en un problema, yo creo que es eso, lo que decíamos de aprender a escuchar, a exigir más y saber que exigir, aquí por ejemplo tiene que tener una onda acústica y entonces venir a necear que tus melodías de cumbia o metaleras suenen bien pues lógico que no va a pasar, ósea el lugar no se presta para eso, es planear bien a lo que vienes, no sé a lo mejor un show case, a lo mejor lo aprovecho para hacer una firma de autor, presentar mi video, tomarme una chela y vender mis playeras, pero eso debe de ser una conciencia uno del artista y una reciprocidad de los espacios, porque si creo que también hay actitudes muy gandayas, o sea el bajo circuito donde te piden un seguro súper caro para tocar y han sucedido muchos accidentes ahí, desde que un músico se electrocute, que no haya una consola de iluminación, porque no hay un mínimo de seguridad, si ya estás hablando de un medio donde le cabe más de 1500 personas que está debajo de un puente vehicular, ósea lo que decíamos del IndieRocks, que todos amamos el IndiRocks pero no estaría mal que hiciera unos arreglos en unas cosas, ósea creo que es todo esto y por eso esta tan disparado, porque no hay una lectura pues más realista, ósea entender porque el proyecto no jalo en ciertos lugares y de tener muy claro todo, de ser más formarles, de verdad a la banda le da miedo firmar hojitas, les molesta, porque no estamos acostumbrados a que alguien me

haga responsable de algo y eso es lo que le pasa a la escena independiente en general y por eso insisto que se van agarrando a estas productoras que insisto no son *majors*, si no productora independientes o distribuidoras, estos otros nuevos valores o jugadores más bien de la industria musical gente muy capacitada que tiene una gran experiencia o que la tuvo en *majors* y que habrá quien aprecie su conocimiento y su experiencia para estos que van a ir agarrando con lo que entiendan esto que te mencione porque si no, ni a él le van a pagar, no van a entender porque necesitan un manager o una producción, porque es tiempo y es ser organizado, es comprometerte a una disciplina desde organizarte para todas tus actividades y eso la verdad es que no existe mucho en la escena independiente y los que sobre salen estoy casi segura que -no sé si hubiera un especie de filtro para detectar dónde está la formalidad de la escena- invierten en alguien más que les ayuda y eso es estar ya en otro escalón, porque si no nada más están pues merodeando o no logrando trascender porque su proyecto pues sigo ahí sin que nadie sepa de ellos y justo es eso, tener una formalidad dentro de la misma escena.

**En este aspecto del espacio, ¿en tus palabras a que piensas que suena Terminal Coyoacán?**

Ay que pregunta tan más loca porque no hemos podido resolverlo, es que alternativo es quedarse corto déjame pensar, en una palabra, suena a un concierto en vivo, un blog así de rico creo que puede ser algo de rock mezclado con electro acústico, aunque también puede ser no es un desenchufado de las versiones de la barranca, pero es eso, Terminal suena a un show desenchufado , quizá hasta una tocada de un DJ, Terminal suena un *unplugged* versión amable, donde te la pases tranquilo y hay una ambientación para eso, es un lugar donde puedas volver a escuchar, no ha oír, si no escuchar.

## Ingeniero de sonido, Edgar Gallegos

Por Fátima Dávalos Reséndiz



*“Yo lo primero que hago es poner música y lo último que hago es apagarla. Todo el tiempo estoy escuchando música.”*

Desde niño la música le apasionaba. Envuelto en la electrónica, la música clásica, el jazz y el rock descubrió un mundo y a través de un concierto de la banda Guns N’ Roses junto a sus amigos formó su personalidad. Él es Edgar Gallegos Sandoval, nacido en la Ciudad de México el 22 de julio de 1975, que alejado de la música *pop* y por azares del destino comenzó a trabajar en lo que más le gustaba.

**E:** En realidad mi entrada a ser trabajador de la música se dio de una manera muy fortuita. Yo estudiaba derecho y era un gran estudiante de derecho, me encantaba, pero entré a trabajar y ahí fue cuando dije: “¿Qué es esto? Esto no es para mí”, y lo abandoné. Me faltaba un año para terminar la carrera y dije: “No, si termino de estudiar voy a empezar a trabajar, voy a empezar a ganar lana y no me podré salir jamás.” Entonces renuncié, obviamente mis papás me cortaron el flujo de dinero y me tuve que rascar con mis propias uñas durante dos años.

Ante la situación comenzó a trabajar en muchas cosas: mesero, chofer, jardinero y vendedor de mil cosas, al mismo tiempo continuó yendo a fiestas de música electrónica y es ahí cuando el destino le indicó el sendero a seguir.

**E:** Yo iba a muchas fiestas de música electrónica y en un viaje de ácido, de LSD, vi que el humo con las luces hacía dos manos señalando al DJ y en ese momento sentí que era una señal y lo sentí... sentía que era el universo diciéndome: “Por aquí, por aquí”, y entonces yo dije: “Claro, si soy melómano y lo que más me gusta es esto, pues por qué no ser DJ y hacer música electrónica.” A la semana de eso, vino a mi vida un maestro que

daba clases de música electrónica, productor musical. Empecé a estudiar con él en su *home studio* por Copilco, y ya cuando no tenía que trabajar de otra cosa, empecé a trabajar en el Multiforo Alicia como *staff*, ya después pasé a ser ingeniero.

Es aquí de donde partimos. Edgar desde su formación autodidacta y su profesionalización a base de cursos y diplomados, construyó su habilidad y con el tiempo se consolidó dentro de la industria musical, lo que le permitió trabajar con diversos artistas y bandas como Elefante, Cristian Castro, Jeans, Río Roma, Flans; La Barranta, Descartes a Kant, Liquits, Rastrillos, Austin TV, Las Ultrasónicas y muchos más. Es ahora cuando a través de sus vivencias buscamos acercarnos a lo *indie*, desde la percepción de un ingeniero de sonido.

**Para tener más claro las funciones de un ingeniero de sonido, ¿qué es lo que hace, de qué se encarga?**

**E:** Pues mira, hay muchas áreas. Está obviamente el área del estudio, que hay varias funciones. Está el *tracking* que es el que graba, el trabajo de mezcla, el trabajo de masterización; a veces un mismo ingeniero puede hacer las tres cosas y ahí hay ingenieros que se especializan en cada una de esas cosas. Están los ingenieros de postproducción, que hacen más chamba como de TV, de cine. Estamos los ingenieros en vivo, toda esta rama y dentro de esta rama está los que hacen digamos, en el *argot* se le dice sala y/o monitores: sala es lo que escucha la gente, monitores es lo que escuchan los músicos en el escenario. Está el ingeniero de sistemas que es el que se encarga de optimizar los sistemas de audio, para que se distribuya uniformemente el sonido en todo el lugar.

**Bueno y en toda esta gama de la música, ¿tú cómo entiendes lo *indie*?**

**E:** Bueno, yo lo que entiendo como *indie* es esta vertiente artística que se gestó en los 80's y se dio más en los 90's, y que obviamente tiene sus propias características musicales. Pero más allá de eso, creo que su característica principal es que basan su carrera musical y su carrera artística al margen de las compañías disqueras y por eso se les llama independientes, de ahí el término.

**¿Y cuáles son las características de lo *indie* que tú consideras que son diferentes a la música *pop*?**

**E:** Que el *indie* justo como es marginal, de entrada en sus inicios surgen géneros como el *lo-fi*. No hay tanto dinero y por lo mismo no hay tanta producción, no hay un productor, no hay grandes estudios; entonces esa es una característica en cuanto a sonido y también digamos que como son marginales, también son marginales artísticamente, entonces no recurren a las fórmulas que el *pop* sí recurre. El *pop* es muy de fórmulas, lo que funciona y el *indie* no. Creo que eso es lo que más los diferencia.

**¿En tu trayectoria como ingeniero de sonido, con qué tipo de bandas te relacionas más, con las independientes o con las de *pop*?**

**E:** Pues hoy por hoy, creo que yo soy menos popero. O sea sí, mi carrera me ha llevado a trabajar en *pop*, he llegado a trabajar con bandas que no me gustan. Pero no, justo como yo me formé en el Alicia, mi red de contactos se fue más hacia ese lado, entonces yo creo que sí empecé a hacer trabajo de *pop* pero apenas; de mis 21 años de carrera hace 5 años.

**Y ya que has seguido a muchísimas bandas, artistas, músicos, supongo que su interpretación en el escenario es diferente, va dependiendo del *show* que ellos lleven, ¿cuáles crees que son las diferencias, de esos músicos, al momento de presentarse en foros y en un festival más grande?**

**E:** Pues la diferencia tiene que ver con un compromiso curricular. Obviamente no es el mismo compromiso tocar para 500 personas que para 10,000. Entonces eso hace que obviamente le echen más ganas a los festivales, a las tocadas grandes; los pone más nerviosos y procuran más producción que en un foro más pequeño. En los foros más pequeños no hay eso, pero hay más intimidad, están más relajados y muchas veces tocan mejor por lo mismo.

**Al momento que tú estás ejecutando supongo ves todas las perspectivas, ¿tú cómo ves que es la interacción entre el músico y el artista al momento de un concierto?**



**E:** Es una energía, energía pura. Que va y viene, el músico (no siempre) pero procura dar todo y el público lo recibe, obviamente el público va a escuchar a su grupo favorito, a sus grupos favoritos y sí, es energía.

**¿Esa energía es diferente en un foro y en un festival? ¿Cómo lo describirías?**

**E:** Sí... más bien es la misma energía pero obviamente estamos hablando que una es la energía de 500 personas, que puede ser y es padrísima. Esa misma energía puede ser multiplicada por diez o veinte y sí se siente más todavía.

**¿Cómo describirías ese sentimiento, esas emociones?**

**E:** Es, la verdad, indescriptible. Estamos hablando de que es algo que opera a nivel cuántico, a nivel emocional; imagínate lo que es 10,000, 20,000 personas se estremezcan al mismo tiempo, es una cuestión emocional.

**Sí, me imagino y bueno, estas diferentes bandas supongo que cuando empezaste con ellas han sonado de un modo y tú has potenciado eso, ¿dirías que lo potencias o cómo es?**

**E:** Sí, la labor del ingeniero siempre es potencializar lo que viene en el escenario. Corregir lo que hay que corregir y mejorar lo que hay que mejorar.

**¿Cómo describirías que son los ambientes que crea el sonido para el público?  
¿Cómo se crea ese ambiente en los foros?**

**E:** Pues justo viene desde el escenario, desde los músicos, su ejecución pasando obviamente por el ingeniero que debe saber leer. Un ingeniero es como un mensajero que recibe la carta y se la lleva al público, entonces debes saber obviamente tener el conocimiento musical como para saber cómo debe sonar cada género pero también debes saber cuál es la intención artística, qué es lo que quiere proyectar y ayudar a llevarlo.

**Tú diseñas el sonido, ¿cómo es que tú construyes esa atmósfera para alcanzar la intención que tiene el músico?**

**E:** Pues es una cuestión que parte del conocimiento, de tu sensibilidad y de tu capacidad de traductor artístico-emocional y se aterriza de una forma técnica, al final utilizas tus recursos y tus herramientas técnicas como ingeniero. Eso es las consolas, los ecualizadores, las compuertas, todas esas herramientas tecnológicas.

**¿Este diseño se crea en función de la banda, del estilo musical o del público que asiste?**

**E:** Más bien es a partir justo de la música.

**Entonces cada banda tiene sus requerimientos musicales y sonoros. Tú para conseguir lo que quiere la banda sonoramente tiene que ver el espacio, ¿cómo influye el espacio?**

**E:** Los espacios influyen a través de la física. Los espacios y la relación con el sonido es la acústica, puede ser una relación constructiva en el caso de una sala de conciertos, acondicionada especialmente para eso, como la sala Nezahualcóyotl y... no hay muchas. Y otras es más destructiva donde hay mucho rebote, no hay una acústica dedicada, como que dijeron: "Ay, hagamos conciertos en esta bodega."

**¿Y durante la pandemia se tuvieron que adecuar las condiciones para transmitir estos conciertos en línea? Porque por ejemplo sé que has trabajado con María Daniela y su Sonido Lasser, vi que en pandemia sacó un concierto con Citibanamex, ¿cuál es la diferencia entre trabajar con ella en un escenario y para un concierto en línea?**

**E:** Sí, pues acústicamente es mejor. O sea, siempre un recinto... híjole más del 95% de los lugares tienen una acústica malona, la verdad. Por ejemplo en ese caso, esa vez la hicimos en la casa del *manager* de María Daniela, y las cámaras estaban apuntando hacia la escalera y hacia la cocina, pero del lado de las cámaras no había una pared, estaba como un jardincito, no había mucho sonido que rebotara, no había una demanda de volumen que te afectara o se metiera a los micrófonos, entonces por ejemplo en pandemia casi todas esas transmisiones se hicieron en estudios de grabación y pues sí, por eso la acústica es mejor.

**De acuerdo, y también después de la pandemia, o durante esa transición, ¿cuáles han sido los cambios (sonoramente) que has visto en los foros antes de la pandemia y ahora, qué ha cambiado?**

**E:** Desgraciadamente los foros fueron de los más afectados por la pandemia. Porque digamos que eran lugares que tenían que seguir pagando renta, seguir pagando nóminas, aunque sean a la mitad pero siguieron pagado y pues digamos que no les dio la capacidad económica como para mejorar sus equipos de sonido o sus acústicas. Entonces yo, desgraciadamente, ahora que regreso de la pandemia pues me he topado con que los equipos no sólo son los mismos, sino que están en peores condiciones. Aunque lo que sí ha sucedido es que hay algunos lugares nuevos que obviamente como buenos lugares nuevos, están más dedicados pero sí, eso ha pasado con unos y con otros.

**También debido a la pandemia se han tenido relocalizar en otros lugares algunos foros, ¿tú por qué crees que pasa eso?**

**E:** Yo creo que por una cuestión, por un lado de economía, porque como te digo muchos lugares se vieron super afectados por la pandemia económicamente y tuvieron que moverse a lugares más baratos de renta, y por otro lado también por violencia, la delincuencia también ha sido causa de que cierren muchos lugares, por esta onda del derecho de piso.

**¿En el público has visto una diferencia antes de la pandemia y ahora? ¿Cuáles han sido esos cambios?**

**E:** Sí, yo creo que la gente valoró durante la pandemia los conciertos y los espectáculos, porque sí siento mucha más buena vibra.

**¿Has vuelto al foro Alicia?**

**E:** Sí, he vuelto al foro Alicia justo este año después de muchos, muchos años, fui a trabajar con Descartes a Kant.

**¿Y cómo ha sido la experiencia de regresar?**

**E:** Muy padre, porque el foro Alicia es de esos lugares que han ido creciendo muy poco a poco pero han ido creciendo, no ha decaído. Para que te des una idea, cuando yo llegué, las luces eran botes de leche *Nido* con focos adentro, ahora ya tiene robóticas y consola digital de audio; lo tienen super bien.

**¿Cómo describirías el sonido o las bandas que tocan en el Alicia? ¿Cómo es ese sonido, a qué suenan?**

**E:** Híjole, pues... a *rock indie* [se ríe]. Al final a lo que no es *mainstream*.

**Y tú que has estado en el Alicia y lo conoces mucho, ¿cuáles crees que son las diferencias del público, y en general del lugar, antes a ahora? ¿Cuáles son las diferencias o tiene la misma esencia?**

**E:** No, sí ha cambiado. Pasó de ser un lugar predominante donde el público era predominantemente clase baja a ser pues sí, *hipster*. Ahora ya va incluso mucho extranjero que vive en la Roma, Condesa...

**Tú ves esas transformaciones en el público. Cuando estás trabajando con una banda que es *indie*, ¿tú crees que pasan a ser *mainstream* en algún punto?**

**E:** Sí llega a pasar, pero no sé qué tanto porque hay una línea divisora entre lo que es ser *mainstream* y ser más famoso que antes. Por ejemplo, Las Ultrasónicas que es un grupo de *garage-punk*, pasaron de tocar para sus amigos a estar hace unos meses en el *Rock in Park* en Colombia para 10,000 personas, entonces no sé qué tan *mainstream* dentro de lo *indie* sea eso, pero al final lo que he visto es que bandas como Panteón Rococó que también salió del Alicia, lo que lo vuelve *mainstream* por un lado es el trabajo. Sí les reconozco que es una banda que trabaja mucho por su proyecto, lo asumen y saben que de ahí viven, de ahí viven sus familias, entonces le echan muchas ganas y eso es lo que los tiene donde están.

**¿Pero sonoramente hay un cambio en la música? ¿Se nota un cambio?**

**E:** Sí, yo lo noto porque al final el *mainstream*, digamos que unos de los requisitos esenciales es repetir fórmulas y caer en ese tipo de cosas. Entonces sonoramente lo puedes ver como un sacrificio del artista de no evolucionar de no rascarle, de ya no

moverle porque, “ya no le muevas porque así ya funciona, y nos va bien económicamente y no queremos moverle”. Entonces puede ser eso, o como lo que para muchos es.

**Y tú disfrutas, supongo por tus gustos musicales, ¿disfrutas más hacer un diseño sonoro para lo *indie* que por el *pop*, o es igual?**

**E:** No sí, disfruto más la música que me gusta. Lo demás es trabajo... al final es sonido, es música y se le haya el gustito. Por ejemplo a mí que me choca el reguetón y pues he tenido que hacer reguetón; este año empecé a hacer reguetón y dije “pues bueno...”, o banda, tampoco soy de banda ni ese tipo de música y lo haces; como que no deja de ser música y por lo mismo habrá cositas que tendrán sus chispitas de sabor. Pero en general me gusta hacer lo mío.

**Por último, ¿cómo vives esa música? Lo *indie*...**

**E:** Yo lo vivo desde un nivel emocional e intelectual también. Te puedo hablar de mi banda favorita que es Descartes a Kant, una banda de *rock* duro, o sea no es metal no es *hardcore*... están cargados de mucha onda intelectual, no es nada más el grito por el grito.

**Marzo de 2023.**

## Fan de la escena *indie*, Kyara Pasagali

Por Angel García Ruiz



Kyara Pasagali tiene 29 años de edad y es fan de la música *indie*, el *rock* y el metal. Se mueve dentro de la escena independiente desde el 2013 además de ser parte de un proyecto enfocado en movilizar a bandas independientes.

**¿Por qué te interesan más los artistas *indie* que los *mainstream*?**

Bueno dentro del concepto *mainstream* pues podemos encontrar estas buenas bandas pero lo *underground* siempre ha sido pues otro tipo de hablar no porque acercarse al artista en ese tema los artistas independientes lo que buscan es estar más cerca de su gente para que pues esto sea un impulso para llegar a lo que ellos quieran no a veces los artistas solamente se quieren quedar en lo *underground* y se les respeta pero pues es este eso es lo que te hace como la identidad de tu con el músico no porque es más cerca.

**¿Tú consideras que dentro de esta identidad la música *indie* tiene mayor esencia o un mensaje más profundo dentro de sus letras?**

Claro o sea como todo tiene un enfoque de cultura y amor, entonces eso sí lo podrá considerar así.

**¿Cuál considerarías que es el elemento simbólico más importante para que se construya un músico independiente?**

Yo creo que la vía es que te guste no el que tengas la perseverancia y hacer algo y pues buscar los canales de comunicación ser esa persona con la búsqueda de la del de los canales de comunicación como las redes sociales que son las inmediatas no de ofertar tu música y claro a veces haces lo que te gusta y la puedes difundir pero pues el público también es el que es el que canta no al último pues si te quieres impulsar pues también

tiene algo muy importante los que los receptores que somos los que nos gusta la música, los fans.

**¿A qué crees que se deba a que dentro de la escena independiente se forme una identidad colectiva en los conciertos o en los eventos?**

Se debe a también mucho a la imagen como tú quieres comportar como es la ideología que te transmite la música que escuchas también el outfit que transmites con lo mismo que escuchas bueno yo es lo que siempre lo he visto la primera vez que escuché indie fue Coldplay estamos este yo estaba tratando de tocar la guitarra y mi amiga me quería seguir en el piano entonces más que nada con pues empiezo a escuchar música también vas a formar una identidad de vestimenta entonces yo siempre la he visto así.

**¿Tú dirías que esta identidad se expresa a través de tu forma de vestir tu forma de hablar, interactuar?**

Sí y lo vi este justo ayer fue un evento, una boda y algo que me doy cuenta es que había gente que no les gusta este tipo de música pero había justo una persona que sí estaba como en la plática pero estaba casi igual a mí y le seguí rollo pero no hablaba mucho yo y esa persona estaba igual, de repente hubo el factor de que se fueron a bailar otras personas y nos quedamos mi amiga que me invitó esta persona y nos dijo ah pues yo creo que a ustedes les gusta el *rock* y todo y cambió toda la perspectiva y se abrió a la plática y claro que empezamos a hablar de la música que le gusta me dijo Guns and Roses y bueno no es indie pero pues es música es lo que nos gusta y ya de ahí pues fue la variable de debajo de que de verdad le gusta la música y se fue a lo *underground* o sea ya es cuando sabes si una persona le gusta algo realmente porque ya no está lo mainstream ya está más metido con bandas que pues igual y pueden ser inspirados en los mainstream pero tienen su propia identidad sus letras propias

**¿Cuál considerarías que es el momento en el que un artista conecta con sus fans durante una presentación?**

Bueno con este inmediatez de las redes sociales pues yo creo que desde que el artista anuncia por ejemplo en el 2014 traje a una banda que se llama Artillery y justo

el viernes vinieron de regreso desde hace 8 años la primera vez que vinieron fue el 07/02/2014 con esquizofrenia la empresa de Kimberly y mía y justo uno se emociona cuando saca el *flyer* y lo ves con la reciprocidad del público de los fans alegres porque la banda que les gusta va a venir es el vínculo fan con el artista ya después pues es en el escenario y si tienes la suerte pues de verlos porque en estos shows son muy pequeños no más de 200-300 gentes tienes todavía la posibilidad de que los músicos bajen del escenario se pongan a platicar contigo incluso

**¿Que provoca en ti ver que un músico vaya pues más allá de un espectáculo visual?**

Por ejemplo que se lance de un escenario o cuando interactúa con el público o incluso subiendo a fans al escenario. Bueno pues es muy padre eso porque realmente al artista le interesa su público y bueno somos humanos socialmente necesitamos interactuar unos con otros y claro que este pues te da más ese instinto de fan con el artista de humanidad

**¿Para ti qué es lo que hace un artista en el escenario o fuera de él que provoca que tú sientas que te sientas identificada con él o ella o con la banda?**

Es a veces la letra o puede ser solamente un riff en un tiempo determinado que digas “ay, éste riff le salió súper chido” hasta te puede llegar a acordar de algo como que escuchas esa canción y te puede llevar a regresarte unos años atrás y sentir emociones puede ser las 6 emociones básicas o pueden ser múltiples

**¿Cuál dirías que es tu experiencia o emociones al momento de que usas la *merch* de una banda?**

O sea por ejemplo playeras qué es lo que tú experimentas al momento de portarla. Es como orgullo de lo que te gusta o hasta veces este simplemente sabes que estás haciendo branding de la banda que te gusta porque hay veces que hay bandas que son muy buenas y muy poca gente la conoce entonces la portas y estás con la diciendo *hey vean esta banda* yo creo que sí buscan el logo o se identifican pues buscan el logo no sé yo es yo siento a veces que veo alguna banda y sí me ha tocado puedo ir a un concierto y ay ese logo se ve chido y ya luego busco a la banda y me gusta no sé eh he ido a



conciertos nada más por lo mismo de que digo ay esa banda se ve chida pero realmente a veces no conozco no escuché ni una canción ni nada y me presento el concierto los escucho en vivo y ahí sí me gusta más a veces conocer a una banda en vivo.

**¿Cuándo tú adquieres un producto qué significado tiene para ti adquirirlos y usarlo en tu vida cotidiana?**

Por ejemplo un sticker que lo colocas en algún lugar importante o por ejemplo el momento de hacer traslados en tu trabajo cuando viajas tu portas este tipo de productos qué significado tiene para ti usarlos fuera o sea en otros ambientes fuera de los conciertos. Es identidad, la identidad que me da portar esa playera o ese *stickers* en mi cuaderno o simplemente recordarme igual que hace mucho que no escucho a la banda pero está ahí presente el conmigo que me gusta

**¿Cuál considerarías que es la diferencia entre escuchar a una banda tocar en vivo y escucharla a través de medios digitales como por ejemplo Spotify o YouTube?**

Bueno con esto de que he estado cerca de las bandas haciendo eventos entonces en alguna ocasión me ha tocado ir a verlas grabar y escuchar lo que sacan antes de ser masterizado entonces lo que sacan en crudo a veces no se escucha tan igual como cuando lo sacan en masterizado entonces ahí te das cuenta realmente del el potencial del músico sacando su trabajo en crudo y entonces cuando uno escucha las bandas en vivo y pues en algunas bandas pueden venir 2 guitarristas un baterista y no tienen otra guitarra pero lo simulan en el show ah OK le hicieron un *trigger* así y ya ves que fue un efecto pero te estás dando cuenta en vivo que es lo que trae entonces pues esa es la experiencia que me genera saber de la capacidad de los músicos para ejecutar el instrumento y con los medios tecnológicos hacer la mezcla para que suene cómo se escucha en el máster.

**¿Qué tanto ha influido tu entorno donde vives en tus gustos musicales o el lugar donde naciste qué tanto influyó?**

Bueno influyó mucho que mi papa todos los días ponía Universal Estéreo entonces no como que no era como de que escuchamos otro tipo de estación y la mayoría de la

música era inglés eso fue lo que influyo mucho por eso me gusta diversos géneros musicales y que nos sean pues de índole mexicana no como los gruperos y las rancheras no sé por qué pues sí me sí me gusta no hay de otra parte de mi mamá pero predominaba escuchar varias bandas YY pues me gustó eso es lo que me influyó a buscar o menos como eso de los 11-12 que ya había todavía ya empezó más fácil el internet ya no era cuando conectamos el internet al teléfono y si te llamaban no yo entra la llamada o sea fallaba pero ya no estaba tan tan mal entonces ya había ares que recuerdo que ahí y bajaba la música también había unos chats que podías buscar por país y los me metía con mi amiga y hablamos con chicos como de nuestra edad un poquito más grandes y les preguntábamos de música literalmente nos sentíamos a ese tipo de chats a buscar recomendaciones de música así es como conocemos a varias bandas y no nada más de indie, diversas no me acuerdo que conocí a Rata Blanca hablando con un chavo de Argentina no los conocía y así.

**¿Cuándo tú empezaste a escuchar *indie* qué tanto influyó en tu personalidad al momento de escucharla cambió tu percepción?**

Sí, sí como comento Coldplay fue la primera banda que escuché de *indie* y claro que sí es este lo recuerdo muy bien.

\*Algunas de las preguntas se adaptaron al momento de la entrevista.

## Anexo 3. Diarios de campo

### 1. El Real Under

Por Daniela Tzompa Pacheco

**Tabla 1. Diario de campo El Real Under**

**Fecha de visita:** Sábado 25 de febrero del 2023

**Nombre del lugar:** The Real Under

**Ubicación:** Av. División del Nte. 3003, El Rosedal, Coyoacán, 04330 Ciudad de México, CDMX

**Horario de visita:** 8:00 pm

**Nombre del observador/a:** Daniela Tzompa Pacheco

#	Características	Descripción	Interpretación	Comentarios
1	Identidad de las personas	Las personas vestían ropa de colores oscuros, utilizaba botas de piel color negro, usaban accesorios como cadenas en la ropa o collares con símbolos de cruces y pentágonos; algunas personas tenían tatuajes los cuales eran visibles en sus brazos, pecho, cara, cuello, espalda; muchos de estos tatuajes tenían forma de personas o incluso tenían tatuados símbolos. Algunas personas tienen el cabello pintado con peinados muy llamativos. Muchas	Las personas usaban la ropa como parte de su identidad, es decir, al usar chamarras y botas de piel de color negro dejaban en claro que buscaban llamar la atención, por otro lado, los pantalones y las playeras son una identidad de la escena gótico y dark, Se apropian de los accesorios y los vuelven parte de su identidad, cada parte de su vestuario es fundamental para poder distinguirse de otras escenas, son formas de expresión que van marcando en cada foro o espacio que visiten.	En este foro el ambiente era muy oscuro, pero se sentía una energía explosiva, se podrían sentir las emociones cuando los músicos interpretaban las canciones, en la parte de adelante había fans bailando y de repente se escuchaba uno que otro grito, pero no decían nada en específico. ¿Los músicos logran transmitir su identidad por medio de la vestimenta y esta es imitada por sus fans? ¿Influye el bar para que esta identidad pueda ser expresada de forma libre?

		de las personas eran de la zona pues llegaban caminando o en carro.	Al comenzar el concierto, el bar se encontraba parcialmente vacío, pero fue durante la primera canción que comenzaron a llegar al lugar. Fue aquí donde se pudo distinguir más su identidad pues la expresaban en sus movimientos, su canto y su interacción tanto en el concierto como al final. Los músicos también tenían una identidad que lograba identificar con sus fans, su ropa era de piel, el vocalista vestía una capa larga de color negro, tenía su rostro pintado y su cabello era largo y liso.	
2	Oferta y demanda en el espacio	Fuera del lugar había un puesto de botana, vendía cigarrillos y papas preparadas, dentro del lugar venden solo bebidas alcohólicas y comida, no dejan entrar	Muchas de las personas que llegaban primero pasaban al restaurante antes del comienzo del concierto, su consumo era más en bebidas alcohólicas que en comida, por otro lado,	Se podía distinguir quienes eran las personas que iban por el concierto y las que iban solo a pasar un rato. Los productos que vendía como las tazas y los termos tenían costos muy elevados, afuera

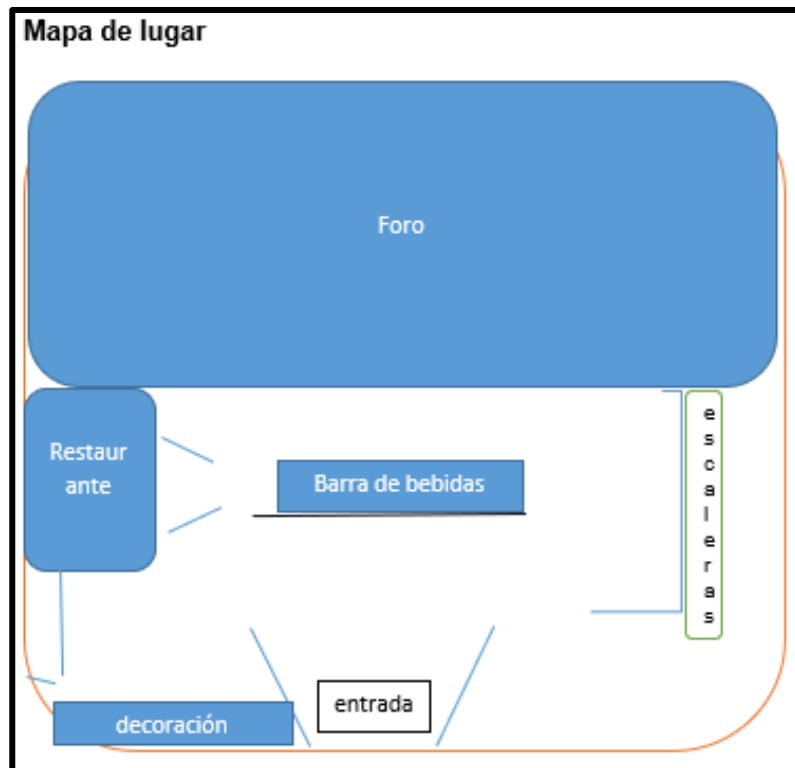
		convivían y disfrutaban; en el concierto se hacían grupos de gente y su energía jalaba a mucha más gente a disfrutar, bailar y cantar, aunque el espacio era algo reducido.	Antes de entrar al restaurante los fans tenían una actitud muy relaja, los pies cerrados o en descanso, sus hombros arriba y las manos siempre en constante movimiento. Tanto el cuerpo de los músicos como el de los fans era muy expresivo, se podía sentir cuando la canción era triste o nostálgica.	
4	Mercancías en el lugar	Los productos que vendían eran tazas que tenían un efecto de color, cuando les pones agua caliente aparece el logo del Real Under. las playeras y los termos solo tienen el logo del real under. algunos de estos productos los hicieron durante la pandemia para poder sobrevivir durante el encierro pues justo estaban por abrir el local que se encuentra en	La cerveza era uno de los productos que más se vendía, por otro lado, no muchos consumieron los productos del bar (tazas, playeras y termos) No había mercancía de los músicos que se presentaron ese día, quizá al ser una parte restaurante no se permite tanto la venta de productos. Cuando hay festivales o exhibiciones si existe una venta de mercancía, es aquí donde aparece un	¿Por qué no había tanta mercancía de los artistas? ¿Por qué los costos se elevan tanto cuando no existe mucha demanda de estos?

		<p>División del Norte, estos productos los exhiben en la barra o en unas vitrinas pequeñas.</p> <p>La cerveza es muy barata por la zona donde se encuentra, las demás bebidas si tienen un costo más elevado por lo cual lo que más se consume es la cerveza.</p>	<p>intercambio de productos, pero estos eventos suceden cada cierto tiempo y por lo regular es en sábado.</p>	
5	Escenografía, paisaje sonoro y visual	<p>El lugar tiene cortinas negras, un ataúd y un sarcófago, en unas vitrinas había cráneos y en algunas zonas del techo colgaban esqueletos, las luces eran rojas, azules y verdes, había candelabros que se encontraban en el restaurante. Para entrar al foro se sube unas escaleras, este se encuentra iluminado con luces rojas y azules y van cambiando conforme el</p>	<p>El paisaje visual lo tenía completamente los adornos que se encontraban tanto en el restaurante como en el foro, las luces creaban un ambiente muy gótico y <u>underground</u>. La escenografía del concierto tenía cortinas negras, en algunas zonas de las paredes estaban pintadas con dibujos de caricatura. Antes del concierto el ambiente se encontraba ambientado con música gótica y <u>dark</u>, pero su sonido a veces era muy</p>	<p>Las calaveras que colgaban del techo le dan un toque único, además los colores permiten que uno se sienta parte de esa escena, algo que note es que si vas en viernes la música que ponen a veces llega a ser mainstream y no es el ambiente no es tan potente como un sábado.</p>

		<p>músico interpreta sus canciones. El sonido del lugar era muy feo, rebotaba, las bocinas estaban colocadas mal y en algunas ocasiones los micrófonos fallaban.</p>	<p>malo, la escenografía del lugar era muy <u>under</u>, es decir, sus colores eran a veces muy oscuros, pero ambientaba mucho el lugar. También el balcón que se encuentra en el segundo piso permite que haya convivencia, este solo lo abren cuando no hay concierto o es una tocada pequeña. El paisaje visual es uno de los puntos más fuertes del Real <u>Under</u>.</p>	
6	Discurso, interacción	<p>El discurso es una mezcla de gótico y <u>dark</u>, las bandas que se presentaron tocaban canciones a veces muy tristes pero los <u>Dj's</u> creaban un ambiente y discurso un poco más ameno, se presentaron 3 bandas, de las cuales dos eran muy conocidas, su discurso era muy</p>	<p>Aquí se podían distinguir una mezcla de discursos, muchos de ellos se expresaban en el lenguaje y en su ropa, fue como ir cambiando de escenario y con esto de público, cada músico dejó un ambiente y una interacción, el público respondía a las canciones y disfrutaban de cada parte del concierto, aunque el lugar no</p>	

	<p>nostálgico y triste, las canciones tenían mensajes muy profundos y creaban una interacción con su público muy amena, la gente que iba a verlos disfrutaba mucho de las canciones, este discurso lograba llegar hasta la gente que se encontraba en la planta baja del lugar.</p> <p>Al ser 3 bandas y 3 <u>Dj's</u> diferentes el discurso iba cambiando, se notaba en la gente que subía a escuchar y ver las interpretaciones de los artistas, cuando termino el show el ambiente seguía por estos <u>Dj's</u> que permitían una interacción con la gente</p>	<p>es muy grande permite una convivencia.</p> <p>A pesar de ser tantos discursos en un solo lugar pude notar que estos no se mezclan y que puedes ir notando cada uno de ellos, estos discursos comienzan tanto en el restaurante y terminan en el primer piso, donde se encuentra el foro El evento termino a las 2:00 am.</p>	
--	--	---	--

**Fuente:** Elaboración propia.





## 2. Pinche Gringo BBQ, Warehouse

Por Dulce Azucena Arana Martínez y Daniela Tzompa Pacheco

**Tabla 2.** Diario de campo Pinche Gringo BBQ Warehouse

**Fecha de visita:** 11 de diciembre del 2022

**Nombre del lugar:** Pinche gringo BBQ

**Ubicación:** Lago Iseo 296, Anáhuac I secc, Miguel Hidalgo, 11320 Ciudad de México.

**Horario de visita:** 12:00 pm a 4:00 pm

**Nombre del observador/a:** Dulce Azucena Arana Martínez y Daniela Tzompa Pacheco

#	Características	Descripción	Interpretación	Comentarios
1	Identidad de las personas	<p>El evento tuvo un horario de 11 am a 8:00 pm.</p> <p>Las personas iban vestidas en su mayoría de negro. El rango de edad observado fue de 18 a 30 años. En su mayoría los asistentes eran mujeres.</p> <p>Las mujeres iban con faldas de cuadros, medias, camisas negras, botas de agujetas, maquillajes oscuros, sombras negras, moradas.</p> <p>Los hombres iban vestidos de negro, con cadenas en sus pantalones, el cabello largo abundaba, botas y vans en su mayoría.</p> <p>Las demás personas iban vestidas de forma casual, pantalones de mezclilla, tenis y sudaderas.</p>	<p>La intención de que haya sido en un horario temprano aunque los conciertos empezaban a las 12:00 pm fue porque era un punto de reunión para fans y músicos indie, para vender su mercancía y convivir un poco con ellos, para dar autógrafos, tomarse fotos y tener contacto físico.</p> <p>La vestimenta de los asistentes daba a entender que venían de las periferias de la Ciudad, la mayoría llegaba caminando del metro más cercano.</p> <p>Como había varias presentaciones de diferentes artistas no se definió un estilo entre los asistentes, era una mezcla de géneros, lo que los unía era apoyar a sus artistas independientes.</p>	<p>La fila al inicio del evento era larga, de hecho esperaban los de seguridad a que se desocuparan los stand o saliera gente para volver a meter a más gente, la gente del staff no esperaban que llegara tanta gente.</p>

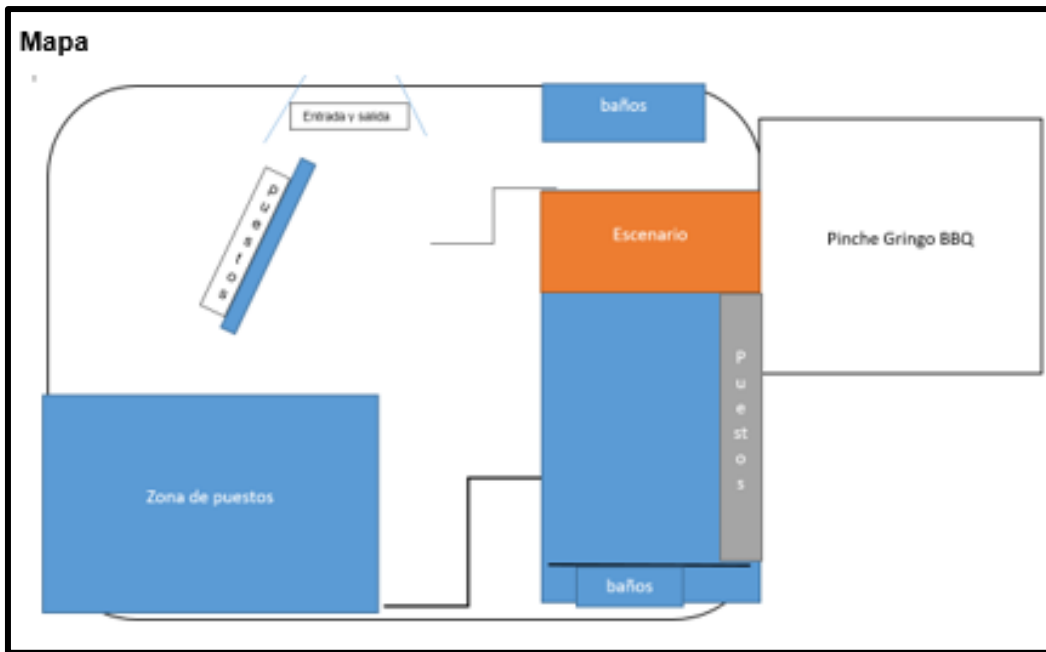
2	Oferta y demanda en el espacio	No se podía ingresar con comida al lugar, había una mesa en la entrada en la que se tenían que dejar las botellas de agua y los alimentos que llevaban en la mochila, la estancia en el bazar era libre, en los stands de los artistas había sudaderas, camisas, posters, pines, stickers y discos de los artistas autografiadas, dentro del establecimiento había un área de comida en la que vendían papas, refrescos y cigarros, en el foro en donde se estaban llevando a cabo los conciertos había una barra en la que vendían cerveza y refrescos, el precio no era tan alto sino más bien accesible.	En la zona que rodea al establecimiento no hay nada que se pueda comprar para comer pero es justo para que se consuma dentro del lugar, no hay reingreso, si nos salimos teníamos que volver a formarnos y eso era darle la vuelta a la cuadra porque mucha gente quería entrar. La comida y bebida que vendían no era cara sino accesible a comparación de otros foros.	El área de comida estaba prácticamente vacía, por la hora en la que era, muchos optan por estar una o dos horas aproximadamente dentro del bazar y después salir y buscar algo que comer.
3	Actitudes, poses, cuerpo	La actitud de los asistentes era muy apresurada, andaban dando vueltas en los stands viendo qué comprar, qué dinámicas había, formándose	En la parte de arriba donde se encontraba el escenario había una terraza que conectaba el foro y la parte de atrás en donde había más stands, en esta no se	Había un señor con botas y sombrero con un stand repartiendo sus tarjetas aunque muchos no estaban interesados en ese tipo de música.

		<p>en las filas que había para tomarse fotos con sus cantantes favoritas, intercambiar unas palabras con ellos y un abrazo.</p> <p>Las personas que querían ver el show de los que estaban en el programa subían al foro y se abrían espacio entre los demás asistentes para poder estar casi en el escenario, no había vallas para separar este de los fans, el cuerpo de los presentes era muy libre, como si estuvieran en un lugar que realmente conocían.</p> <p>En cuanto a los músicos se les veía nerviosos pero emocionados de la atención, había veces que unos stands estaban llenos y otros no, o viceversa dependiendo de lo atractivo visualmente que resultaba o si el artista era medianamente famoso.</p>	<p>podía estar más que caminar para poder cruzar, pues había chicos del staff que advertían que la terraza se podía caer si había muchas personas ahí.</p> <p>Como era un lugar en el que se convocó a fans de diferentes músicos era difícil concretar un estilo, había varios a los que les gustaba el anime, iban caracterizados incluso.</p> <p>Los músicos estaban interesados en repartir sus stickers con sus redes sociales y sus canales de <del>spotify</del> y <del>youtube</del>, su ropa era muy llamativa y conforme a la música que tocaban.</p>	
4	Mercancías en el lugar	<p>Como el bazar era un apoyo "aparentemente" había aproximadamente unos 35 stands, en los que se encontraban los artículos personalizados de los</p>	<p>Las ganancias obtenidas en el bazar iban para la producción de los artistas, en el que artistas independientes es muy difícil que se remunere su trabajo por</p>	<p>Algo que se me hizo interesante fue la actividad que tenían un grupo llamado <del>Random</del> V en el que había una maquinita en la que se ingresaba una moneda de 10 pesos en la que salía una</p>

		cantantes, tanto sudaderas, camisas, lapiceros, <del>stickers</del> , pines, posters, era un conjunto de bandas en el que se exhibía su mercancía para promocionarse, para su difusión y para darse a conocer.	lo que estos eventos ayudan a la difusión y la economía.	bolita, dentro de esta bolita había un papelito para saber qué premio te habías ganado, un poster, una sudadera o un <del>sticker</del> .
5	Escenografía, paisaje sonoro y visual	Cada artista podía decorar su stand como quisiera, <del>de acuerdo a</del> los colores que los representaban, en el foro era una iluminación poco manejada, el sonido se escuchaba muy saturado pues no había en sí un equipo profesional. No había una valla para dividir el escenario y el espacio con los fans. Cada cantante debía de llevar su equipo y colocarlo en un máximo de 10 minutos sin tener una prueba de audio antes.	Como era un evento libre no había tanto dinero destinado a la producción, una buena iluminación, un buen audio, las presentaciones de cada músico iban de los 2o a 30 minutos sin un ensayo previo por lo que el paisaje sonoro era pésimo.	
6	Discurso, interacción	La interacción de los artistas con sus fans era más íntima, más cercana, en una parte, una banda llamada <del>Joliette</del> en su concierto mencionaba que apoyaran a los artistas pues sin ellos no serían nada.	Los artistas comprenden que sin los fans ellos no tendrían un público, un apoyo. Las fotos que se tomaban en el bazar las subían a redes sociales justo para que hubiese más difusión tanto del artista como de su música.	

		Había una hermandad entre fan y cantante. Al bajarse del escenario los cantantes se tomaban fotos con los asistentes mientras que parte del staff (que ellos mismos traían) desmontaban el equipo para darle paso al otro artista		
--	--	--	--	--

Elaboración propia: Azucena Arana, Fátima Dávalos, Angel García y Daniela Tzompa.



### 3. Foro Indie Rocks!

Percepción 3.1. Dulce Azucena Arana Martínez

**Tabla 3.1** Diario de campo Foro Indie Rocks!

Tabla 3.1 Diario de campo Foro Indie Rocks!				
Fecha de visita: 23 de febrero del 2023				
Nombre del lugar: Foro Indie Rocks!				
Ubicación: Zacatecas 39, Roma Nte., Cuauhtémoc, 06700 Ciudad de México, CDMX				
Horario de visita: 7:30 a 11:30 pm				
Nombre del observador/a: Dulce Azucena Arana Martínez				
#	Características	Descripción	Interpretación	Comentarios
1	Identidad de las personas	<p>El concierto fue de un hombre llamado Christian Jean, tuvo como invitados a Esteman, Ximena Sariñana y Leonardo de Lozanne, artistas indie que han llegado a ser reconocidos en México.</p> <p>Su presentación tuvo por nombre Amor Fati.</p> <p>Las personas que asistieron al concierto tenían alrededor de 18 a 30 años.</p> <p>La mayoría eran mujeres.</p> <p>Su vestimenta en la mayoría de los casos era casual, blusas, jeans (en su mayoría oscuros y medianamente desgarrados) botas de colores oscuros y un factor repetitivo; chamarras de piel.</p>	<p>Ya que el cantante (Christian Jean) viene de una banda e inicia su proyecto como solista, la mayoría de los asistentes eran mujeres, se observó que los hombres que estaban eran porque acompañaban a su pareja y algunos porque realmente les gustara y cantaban sus canciones.</p> <p>Dado el género del artista y la zona se observó que la gran mayoría de los asistentes eran de clase media o media alta.</p> <p>Su ropa era media rockera.</p>	<p>Antes de comenzar el concierto había una puerta del lado izquierdo de la entrada general, cada que se abría entraba alguien del staff o a mi parecer familia del cantante ya que durante el concierto se observó a esas mismas personas en el área VIP con la diferencia que se veían aburridos y no se sabían las canciones.</p>



		<p>En los hombres era casi igual la vestimenta solo que en sudaderas o cazadoras el color era verde o café y en el calzado era común ver tenis Nike.</p> <p>Los asistentes en su mayoría llegaron en Uber y muy pocos caminando, algunos otros en coche particular.</p>		
2	Oferta y demanda en el espacio	<p>En la entrada del foro había un stand con muy pocos objetos entre ellos sudaderas, camisas, bolsas, stickers y encendedores, no eran propios del evento.</p> <p>En el área de comida había 2 cajas en donde vendían cerveza, Stella, Corona y Victoria, refrescos como Coca Cola, manzanita, Sprite en lata y papas saladas era lo que vendían con un precio elevado (a cada producto le aumentaban hasta tres veces su valor real)</p>	<p>Como era la primera presentación como solista del cantante era de esperar que aún no tuviera merch para el público y que las cosas del stand eran de conciertos pasados.</p> <p>Las cosas estaban caras por la zona y al entrar tenías que tirar tu comida o agua si es que traías por lo que después de casi 5 horas te es inevitable comprar algo de tomar o comer.</p>	

3

Actitudes, poses, cuerpo

Las actitudes de las personas eran un poco altaneras, la mayoría estaba con su celular grabando. El cantante y los músicos estaban concentrados en lo que hacían que no se interesaban en las reacciones del público. Al entrar al foro pedían el boleto, decía que no había reingreso ni área para fumar, pasamos al pasillo a una revisión, de bolsas y en general para poder ingresar. Al principio de la observación estábamos a un lado de los sanitarios, en punto de las 9:00 pm comenzaron los chillidos para que el cantante saliera, los gritos se escuchaban eufóricos sobre todo de las mujeres, las personas a mi alrededor gritaban frases como "Te amo" "hazme un hijo" (hombres incluidos) cuando salió Ximena Sariñana (al parecer era la persona que esperaban ver) hubo un grito al lado de mí que decía "Canta la de

Se reitera la idea de que los artistas indie son de clase media alta, con matices hipsters, únicos y diferentes. La mayoría de personas esperaban que los artistas invitados tuvieran más participación y no sólo una canción, simplemente subieron al escenario y en seguida bajaron, se escuchaban comentarios como "saliendo Sariñana si quieres nos vamos" o "Esperaba que Esteman cantara una canción" Investigando sobre el cantante, supe que antes estaba en una banda llamada Reyno desde hace casi 10 años, ha compartido escenario con ~~Zoe~~ por lo que ubiqué que al señor al que le pedían fotos y autógrafos era el productor de ~~zoe~~. ~~Phil Vinal~~ Al final del concierto, una media hora después Christian rondaba el pasillo y muchos querían tomarse fotos con él aunque ya iba de salida.

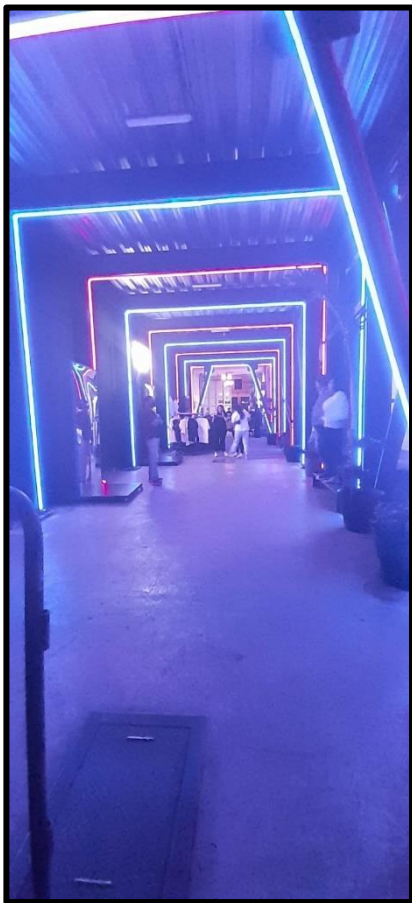
Aunque estaba prohibido fumar había chicos con vapor, tabaco o mota. Prácticamente les valían los letreros que decían Prohibido fumar o la advertencia que daban en la entrada.



		<p>Amarte duele" su presentación fue muy sosa, Christian empezó a cantar y a media canción salió ella, los gritos se elevaron, casi al final del concierto empezó a oler a marihuana la zona en la que estaba por lo que se escuchaba "Rolen" "Rolen x1, x2, etc".</p> <p>Al final del concierto había un señor de edad avanzada a la que muchos le pedían foros.</p>		
4	Mercancías en el lugar	<p>En el stand no había merch del cantante, había de conciertos pasados pero nada que pudiera llevar de recuerdo en el que había ido a ese concierto</p>	<p>El artista es nuevo por lo que aún no tiene una merch oficial o algo que lo identifique.</p>	<p>Muy caros sus productos, una bolsa del Avándaro rondaba los \$250</p>
5	Escenografía, paisaje sonoro y visual	<p>Cuando Ximena subió al escenario su audio falló en varias ocasiones.</p> <p>El audio se escuchaba de vez en cuando saturado y lo tranquilo de las letras de artista no ayudaban mucho, pues había ocasiones en las que no se le entendía.</p> <p>Había un juego de luces rojas muy interesantes en</p>	<p>Lo que más llamaba la atención en esta presentación eran las luces, pude observar que al principio era un juego de luces azul y en los coros cambiaba a luz roja. Cuando los invitados salían bajaban las luces y hacían el cambio rápido.</p>	

		<p>las que simulaba una cárcel o una red láser que abrían en un ángulo de 90° al escenario. Así como 3 cazuelas dirigidas hacia el escenario acompañadas de lámparas con luces Neón.</p>		
6	Discurso, interacción	<p>A pesar de los múltiples gritos hacia el cantante, este no hacía caso, ni siquiera volteaba hacia el escenario sino estaba con la cabeza hacia abajo mirando su guitarra, no había una interacción con el público</p> <p>La mayoría de las canciones eran de amor y unas dos o tres de desamor, las parejas que estaban alrededor comenzaban a abrazarse o besarse.</p>	<p>Aunque el cantante ya rebasa los 30 años y tiene experiencia en los escenarios no había interacción con su público, más allá de un comentario agradeciendo el que hayan ido pero al ser su primer concierto como solista se entendía su nerviosismo y que evadía el contacto visual en la mayoría de las veces, no había un performance de cuerpo sino de luces.</p>	
Fuente: Elaboración propia.				







**Tabla 3.2. Diario de campo Foro Indie Rocks!**

**Fecha de visita:** 23 de febrero de 2023

**Nombre del lugar:** Foro Indie Rocks!

**Ubicación:** Zacatecas 39, Roma Nte. Cuauhtémoc, 06700, México, CDMX.

**Horario de visita:** 20:00 – 23:30

**Nombre del observador/a:** Fátima Dávalos Reséndiz

**Características para tomar en cuenta durante la observación:** Identidad, oferta y demanda en el espacio, actitudes; poses, cuerpo, mercancías en el lugar, escenografía; paisaje sonoro y visual, discurso e interacción.

Observación realizada	Interpretación de la observación
<p>El jueves 23 de febrero de 2023, asistí a un concierto en el Foro Indie Rocks! Aunque en el lugar estaría con dos de mis compañeras de trabajo, por mi cuenta he intervenido el lugar. Durante el viaje, las calles alrededor del espacio eran tranquilas y transitadas; el ruido provenía de la Av. Cuauhtémoc y por supuesto del recinto. La hora de mi llegada a la puerta fue a las 20:00.</p> <p>Crucé la calle donde la gente estaba reunida mientras fumaban un cigarro y esperaban a otras personas. En la fachada pintada de blanco había letreros que anunciaban los eventos generales del foro, arriba de la puerta doble de metal, unas letras negras que resaltaban por las luces amarillas que había con ellas. Abrí en el celular el correo con mi boleto digital para así poder entrar, me acerqué a un señor, guardia de seguridad que pidió mi identificación para dejarme pasar. Después un hombre joven pidió mi boleto digital, escanearon el código QR y me pusieron un sello que aseguró mi entrada.</p> <p>En la primera parte del lugar las paredes estaban pintadas de blanco y a la derecha un mural de un</p>	<p>La siguiente interpretación parte de las características específicas que se delimitaron previo a la realización de la observación participante; de manera que se relacionará con el diario de campo del lugar observado.</p> <p>Primero que nada, antes de entrar al recinto percibí un ambiente distinto entre la calle y el foro; la calle era natural mientras que el foro era artificial. Visualmente este estaba adornado de luces led de colores y por tanto, daba la sensación de entrar a otra dimensión. Esto aunado a su sonoridad y por la hora, el Foro Indie Rocks! podría ser descrito como "futurista" y al mismo tiempo, nostálgico pues la iluminación era cambiante y combinada entre colores neón, con luces amarillas, sutiles, cálidas que quedaban con el mobiliario de madera. Lo cual tiene un valor estético relacionado con la lógica de clase, ya que el material de las mesas y la calidez de la iluminación nos habla implícitamente de un estatus conservador y nostálgico que juega y se funde con el estilo de las luces de colores.</p> <p>Por otro lado, para que exista una identidad, debe haber un lugar. El lugar es el espacio-tiempo donde la subcultura</p>

extraterrestre con un sombrero y un cigarro. Al seguir caminando había un segundo control de seguridad donde revisaron mis pertenencias; bajo la luz led de color roja y azul que alumbraban el camino por recorrer. En esa revisión, en caso de haber traído cosas no permitidas (como botellas de agua, *tuppers*, termos o comida) debía dejarlas en una caja naranja que estaba en la mesa de plástico a mi derecha, en la cual ya había diversas pertenencias: cascos y botellas. Como no tenía ningún objeto de ese estilo, entonces pasé y la experiencia me inundó.

Las luces que enmarcaban geoméricamente una especie de pasillo me guiaron. Desde mi visión, a la izquierda una salida de emergencia del escenario, luego dos traveses en cruz y enseguida la entrada "oficial" al escenario. A mi derecha un espejo distorsionado como de feria, a lado un mueble de madera donde una joven veía su celular y cuidaba las diversas mercancías; playeras principalmente de color blanco y negro, pero con diseños coloridos: naranja, amarillo, verde, rosa, azul. *Stickers*, pines, bolsas de tela y encendedores. La venta en el lugar era relativamente abundante. En el *stand* los precios variaban dependiendo de lo que se adquiría y la personas veían las cosas pero pocas compraban.

A un lado del mueble estaba otro espejo distorsionado alumbrado por un cartel neón de la marca que en ese momento colaboraba con el lugar: *Clipper reusable*, encendedores con contenedor para marihuana. A su lado, otro espejo del mismo estilo con un letrero apagado que decía "tacos". Es después de este que las luces de colores

se reúne y permite que exista una escena. Una vez conformada la escena entonces hablamos de territorio, ya que el lugar físico se ha apropiado con base en el *habitus* de las personas dentro de ese campo y que en consecuencia, tienen un capital cultural similar que es, lo que los une.

Ahora bien, si la identidad se ve a través de la subcultura donde un grupo de personas construyen su propio imaginario con base en ciertas normas y valores, y se ve reflejado en las poses, los gestos, la ropa, el estilo y la jerga, entonces podemos decir que en el Foro Indie Rocks! se concentra una subcultura marcada por el estilo que son parte de la cultura juvenil, pues al hablar de cultura juvenil no es precisamente por la edad sino por el estilo que imponen en el momento colectivo. Es decir que la identidad de las personas en este espacio está en el patrón repetitivo de la ropa en que usan las personas que asistieron al concierto, en la jerga donde mutuamente se entendían. Además de los grupos individuales que se formaban entre amigos o incluso entre nuevas gentes.

Asimismo en la subcultura hay un sistema de apropiación simbólica donde además de los comportamientos, acciones, gestos y conversaciones que son compartidas en espacios similares a las creencias de los demás miembros, hay manifestaciones que otorgan al sujeto un sello particular de su propio estilo y por ende, motivan a la producción de objetos culturales. Estos objetos culturales al reproducirse se vuelven mercancías que son consumidas por los propios miembros y que a su vez, dotan de distinción porque forman parte de cierto grupo y no de

<p>se acabaron y se amplió el lugar. Es ahí cuando me reuní con mis compañeras y el lugar se volvió oscuro, aunque la luz tenue alcanzaba a iluminar un poco. Caminando hacia ellas vi unas escaleras sin acceso pero que llevaban a un balcón dentro del lugar y este balcón a otro más arriba; no había nada en los niveles sólo eran balcones con escaleras y barandales.</p> <p>La iluminación del espacio era debido a seis focos redondos y pequeños, de color amarillo iluminaban las seis mesas y asientos de madera que comprometían la intimidad y la colectividad, pues las mesas eran grandes y las bancas largas; en ese momento había poca gente consumiendo bebidas. Cabe destacar que en esta zona las personas estaban esparcidas y por apariencia, la mayoría parecían estar entre los 20 y los 30 años de edad, aunque algunos pocos parecían estar entre los 16 y 19 años. Estos individuos iban en su mayoría en pareja o en grupo, pero algunas otras con sus papás o solos.</p> <p>Ahora bien, frente a los lugares estaba la barra dividida en tres ventanillas y éstas a su vez por un cristal, entonces decidimos comprar algo para beber. La lista de bebidas estaba pegado a una ventanilla: cervezas nacionales, cervezas artesanales; alcohol: gin, vodka, tequila, whisky; "bebidas refrescantes" (o sea refrescos); papas en vaso, picantes, naturales, de queso, con o sin salsa pero el mayor consumo en el espacio eran las bebidas.</p> <p>La mayoría de la gente tenía cerveza clara u oscura en un vaso de plástico transparente del tamaño de 20 oz (que es casi un litro); por otro lado, si se vendía alcohol preparado o sea, un "cóctel", usualmente era en un vaso</p>	<p>otros; aunque en sí mismo interviene el gusto pues en ello hay diversidad que incluye y no excluye.</p> <p>Si entendemos este proceso desde la oferta y la demanda, vista como la variedad de mercancías (estampas, playeras, carteles, botones, etc.) que se ofrecen al público indie y el deseo que los miembros de la subcultura tienen para adquirirlos, entonces en este espacio observado la demanda es mínima. Es decir, de acuerdo con el diario de campo, las personas no consumían los objetos culturales que fueron creados para el concierto acorde al artista que se presentó, a pesar de que había variedad.</p> <p>Al momento de hablar de discurso partiendo de un concierto, existen dos tipos: el que se dice y el que se canta. En esta ocasión, enfocándonos en el que se canta, la estructura de una canción se compone de introducción, estrofas, estribillos, puentes; que a su vez siguen un ritmo y una armonía. Aunque en lo indie esta estructura puede ser alterada ya que depende del sentido y propósito de la época y la intención que la banda en cuestión le dé.</p> <p>En el concierto que presencié, las canciones tenían un ritmo tranquilo y la armonía se vinculaba con emociones de amor y desamor pues era el tema principal; asimismo, aun cuando el artista sea "indie" por ser un proyecto fuera de una <i>major</i>, el vocalista viene de un proyecto <i>mainstream</i> y por tanto, sigue la estructura de las canciones pop (aunque en una revisión de sus audiovisuales, tienen una estética diferente a los videos pop, y el indie es concebido y relacionado con los colores y la tipografía "vintage").</p>
--	---

<p>como de 7 oz, aunque también se podía pedir con el vaso más grande al igual que los refrescos. Asimismo, si se pedía una botana, la cantidad era servida en alguna de las dos opciones de vasos. Yo al decidir qué tomaría, entre jugo de piña y manzana, elegí vodka con <i>Sprite</i>; pedí y el joven hombre me dio un <i>ticket</i>, pasé a una segunda ventanilla para que mi bebida fuera preparada y en ese lapso un dinosaurio me observaba pidiendo un <i>tip</i> mientras en el refrigerador leía: <i>Stone Rex</i>; rápido me entregaron la bebida. Al buscar a mis acompañantes, noté una tercera fila de asientos (del mismo estilo que las primeras) donde ellas estaban sentadas.</p> <p>Esta fila se ubicaba tras tres columnas y por ende, era la zona con menos luz. Sentada y mirando de frente, al fondo las luces neón del inicio y atrás un pasillo sin puerta que conectaba los baños de hombre y de mujer. Los baños tenían una luz corrida, débil y cálida: tres para hombre y tres para mujeres que eran marcados por un símbolo: círculo-rectángulo, círculo-triángulo y enfrente de todos ellos, los lavamanos con espejos. Los sanitarios conectaban con el escenario, donde ya una multitud se concentraba en un concierto que se escuchaba con fuerza, aunque no lo suficiente para opacar los murmullos de quienes platicaban en la zona de comida y bebida.</p> <p>Ya eran las 20:30 cuando decidimos adentrarnos al recinto donde tocaba la banda telonera. Regresamos a donde las luces led en la entrada y subimos unas mini escaleras negras de metal para entrar por la puerta "oficial" del foro; frente a nosotros los tres ingenieros que</p>	<p>Es en la interacción que podemos ver el intercambio y el desenvolvimiento de la subcultura, pues las personas de un mismo campo comparten valores y culturas similares lo que provoca un mismo discurso, dado que se tiene un capital cultural parecido o bien un <i>habitus</i> incorporado. De ese modo, creo que durante toda mi estadía en el lugar, coincidía con una interacción posible ya que estaban más o menos en la misma sintonía; de ahí que al momento de convivir con otros se comprendían entre sí (por ejemplo, al momento de escuchar las conversación y el uso del lenguaje) y al sonar de la música se creaba un sentimiento igualitario.</p> <p>El espectáculo permite la imitación y la experiencia del hombre para construir su propio mundo y actuar de un modo. El artista a través de la expresividad que da y emana al momento de hablar e interactuar con el público permite que este construya su propia visión de él y de sí mismos. La presentación del músico (la forma de vestir, de actuar, de hablar, de caminar; los accesorios, etc.) ante el público habla de sí mismo y transmite un discurso de quién es, cuál es su visión del mundo. Este influye en los demás individuos, de ahí que la mayoría de las personas llevaran un estilo de camisa similar, usaran lentes de sol o incluso un mismo corte de cabello o estilo de bigote o barba; en el momento del espectáculo imitaran en cierta medida la pose del cantante (por ejemplo, algunos no se movían así como el cantante en su interpretación).</p> <p>Es por parte del público que se genera una experiencia que en conjunto desata emociones y motivaciones; se crea una montaña rusa que genera potencias distintas en el</p>
---	--

controlaban las luces y el sonido del recinto; después, el público.

En cuanto al lugar era chico y estaba dividido en dos: planta baja y planta alta. El suelo era liso, de cemento y sin pintar. No había asientos en la parte de abajo, a diferencia del balcón de arriba. Al inicio permanecí al fondo a la derecha y noté que las paredes decoradas por cruces y vitrales estilo renacentista eran opacadas por las múltiples luces de colores azul y verde. Sin embargo, ya era la última canción de la banda abridora y al terminar se encendieron las luces generales. Estas luces alumbraban ligeramente el espacio (porque eran focos iguales a los de la entrada: circulares, pequeños y amarillos); pero anunciaban el cambio de escenografía y con ello, mi movimiento y separación de mis acompañantes.

Desde el otro lado del lugar, es decir a la izquierda me metí entre la gente hasta llegar en medio. En el escenario los miembros del *staff*, vestidos de negro y con luces en sus cabezas entraron inmediatamente al escenario y comenzaron a recoger cables y guitarras que sustituyeron por otros. Al mismo tiempo, colocaron luces en el fondo como parte de la escenografía: seis luces led con ocho pequeños focos divididos en cuatro columnas y tres luces circulares de luz cálida. Estas acompañaban a los reflectores del escenario: dos blancas que iluminaban el centro del escenario y en cada esquina otras dos, separadas por un reflector con movimiento y a un lado una hexagonal; el patrón se repitió hasta llenar el rectángulo marcado por una pequeña puerta que lleva a un cuarto de donde sale el artista, una pared donde están las luces de

espectador y en consecuencia, se entrelazan entre sí para tener un momento en comunidad. Por ejemplo, al momento de corear las canciones, gritar comentarios al artista y que otros lo siguieran; al aplaudir en una canción, bailar en sintonía, son consecuencia de una relación igualitaria dada por la experiencia única del espectáculo. Es la experiencia vívida bajo una misma visión del mundo construida desde el músico y extendida a la subcultura.

También el factor iluminación que parecía ser parte de los músicos porque iban al ritmo de las canciones son parte de la experiencia que se da al espectador y que esta a su vez, disfruta y aprovecha para crear su propia vivencia que en un momento posterior integra a su concepción del mundo.

Por otra parte, en el momento en que algunas personas simplemente ignoraban o no estaban atentamente con el músico o bien, se apartaban de los demás para estar en redes sociodigitales nos habla de cómo adoptan el lugar, el territorio donde están. Para aquellos quienes durante todo el evento siguieron a los artistas (que fue la mayoría) es evidente que son parte del lugar porque en él generan su identidad y se reflejan en los modos de vestir, de caminar, de ser. En cambio, para aquellos que están pero no desenvuelven su cuerpo o su voz, se vuelve un "no lugar". Ya que los "no lugares" consiste en vivir el presente y no apropiarlo; en ese sentido, entonces el espacio donde estas personas medio ignoraban el momento, se mediatiza con otros elementos que no se relacionan con el individuo como es las redes sociodigitales o bien, en el caso del balcón, la convivencia con otros en el mismo sitio.



fondo, otro cuarto donde se almacenan los cables e instrumentos necesarios para el *staff* y una valla que separa al público del escenario un poco elevado.

Una vez el *staff* terminó con las luces, los encargados de las consolas empezaron a hacer pruebas y jugaban con las luces que emocionaban al público; una vez puestos los instrumentos se probó el sonido. A propósito de los instrumentos musicales, estos estaban distribuidos en el escenario de diferente manera.

De izquierda a derecha, la batería blanca era alumbrada por debajo con una fila de luz led amarilla; en el centro una guitarra *Gibson* y enfrente de ella un micrófono. Desde mi sitio a la derecha, un bajo de la misma marca en un soporte junto a un teclado mediano de color rojo. Mientras tanto, al mirar arriba a la derecha detrás de un vitral se veían los movimientos de algunas personas platicando. Del otro lado, parte del balcón de madera donde ya estaban unas cuantas personas viendo el escenario con serenidad.

En la espera de que comenzara, las personas que me rodeaban estaban en su mundo. Una pareja de novios jóvenes a mi derecha (ella delante de él y tomando del mismo vaso), conversaban sobre temas de la vida cotidiana: estudiaban Enfermería. La mujer delante de mí, de brazos cruzados navegaba en sus redes sociodigitales; detrás de mí una pareja de amigas hablando de sus relaciones pasadas y después hicieron crítica a los *outfits* de la gente presente. A la izquierda se encontraba un joven solitario, recargado en la pared mientras esperaba y observaba el lugar. Enfrente de él un hombre con gorra en

su celular y a su lado, una pareja donde la chica observaba al escenario y él leía un *manga* en el celular.

Minutos después, todo parecía listo para comenzar el concierto pues se apagaron las luces por completo e inmediatamente una luz roja poco a poco se intensificó según iban entrando los músicos; el público comenzó a gritar. Cuando la luz permitió ver por completo el escenario ya estaban tres personas anunciando su ejercicio a desarrollar: el baterista de cabello rubio, corto, bigote pequeño y patillas largas sonreía y destacaba con su suéter blanco con rosa pastel y mangas y cuello azul pastel. El bajista llevaba una camisa de color verde pastel con un diseño de águila que al estar abierta hacía ver que debajo llevaba una playera negra sin mangas; su cabello rubio y ondulado caía en sus hombros y viendo hacia abajo se distinguía por su abundante bigote. Por su parte, el cantante/guitarrista de cabello corto, castaño y barba completa perfilada y difuminada, combinaba con su camisa negra y toques de *animal print* de leopardo; la usaba medio abierta luciendo su pelo en pecho, adornado con una cadena plateada que hacía juego con las gafas oscuras que usaba.

En cuanto al público, en la parte de adelante se encontraban, a decir por su energía, la personas más fanáticas del artista, pues de ahí abundaban los saltos y la emoción, así como en la parte de en medio, donde si bien había personas que estáticamente observaban, cantaban las canciones con energía; estas dos zonas no se comparaban con la parte de atrás, donde por secciones (derecha o izquierda) percibía diferente emoción que en su

mayoría era silenciosa y quieta. Ahora, durante el desarrollo del concierto, se vendían cervezas que una señorita llevaba en una caja de madera pintada de blanco. Ella desde el fondo hasta el inicio pedía permiso y la ofrecía, pero la vendimia era mayor en la parte de atrás; esta era pagada en efectivo o bien, con tarjeta pues la señorita mientras tenía los billetes acomodados entre los dedos, en su cangurera negra llevaba una terminal de tamaño pequeño.

Con respecto a los músicos en la puesta en escena, tenían una energía y actitud diferente, no eran uno en conjunto. El baterista se veía entusiasmado y ensimismado tocando. El bajista constantemente echaba el cuerpo hacia el cantante, entonces lo veía de perfil así como en las canciones donde tocó el teclado, que de acuerdo con su posición era viendo hacia dentro del escenario. En cambio, el cantante salió y enseguida tomó la guitarra, saludó al público con un gesto, probó el micrófono complementando su saludo y comenzó a cantar. Con movimientos ligeros del cuerpo estuvo la mayor parte del tiempo y el vocalista en la primera hora no mostró sus ojos y de vez en cuando sonreía.

Sin embargo, la interacción por parte del músico con el público era mínima. Es decir, si bien el público reaccionó con emoción, expresándolo a través de las palabras y los gritos como: "hazme un hijo", "te amo", "estás bien guapo", el cantante/guitarrista sonreía ligeramente y continuaba con su hacer. Mientras tanto el baterista y el bajista medio reían hacia el público y seguían tocando. Así, el cantante interpretó canción tras canción, sin hablar por el micrófono

más allá de la música. De pronto anunció a uno de sus dos invitados: un hombre alto y delgado de cabello largo y barba completa, retomaron la música tipo disco y entró; alzó las manos en forma de saludo, y continuó la canción. Los movimientos de este eran suaves, al ritmo de la canción. Al finalizar, inmediatamente el invitado volvió a alzar las manos, las juntó en agradecimiento y caminó hasta la salida del escenario. Entonces el *show* prosiguió con los tres personajes del inicio.

Es después de un par de canciones que durante una canción, repentinamente salió su segunda invitada, una mujer reconocida con quien interpretó una canción de amor; no hubo una presentación formal como el primer invitado. Al finalizar ella sólo sonrió, agradeció al público y salió del escenario para que continuara la banda. Cabe señalar que después de haber aparecido cada invitado, algunas personas se iban; incluso una pareja de amigas le dijo a la otra que cuando dijera ya se podían ir. Asimismo, en cuanto al discurso expresado en las canciones la mayoría trataron sobre amor y la melodía era calmada; muy pocas pero una que otra se fundía en guitarras más estridentes. Después de 45 minutos me moví del primer lugar donde estaba. Caminé entre las personas hasta el centro pero más atrás y desde ahí continué observando el concierto.

En todo ello, mientras estos personajes desarrollaban su actuación el juego de luces no cesaba de bailar. Primero, las luces circulares y cálidas alumbraba a cada uno, como si los personajes tuvieran una sol alrededor de su cabeza; las luces en columna alumbraban a ritmo de la canción al

igual que los reflectores que en ocasiones enfocaban en el vocalista con una luz blanca tenue; y a su vez luces rojas a los costados que salían de la pared y se movían al ritmo de la canción, compensando la inmovilidad del vocalista que en ocasiones parecía ser una extensión de él, pues se movían al ritmo de la melodía o la letra de la canción. Era un juego visual que se desplazaba en todo el recinto y formaba parte de cada individuo en el lugar. No obstante, algunas personas ignoraban todo ello y navegaban por redes sociodigitales para publicar o transmitir en vivo desde el lugar donde estaban.

Luego de un par de canciones los tres artistas salieron del escenario y nuevamente me moví hacia enfrente pero a la derecha. Decidí entrar al sanitario que estaba vacío. A los pocos minutos, el vocalista salió nuevamente ya sin lentes y con una guitarra acústica; era el comienzo del final. Las luces estroboscópicas desaparecieron quedando simplemente la luz cálida y los reflectores de luz blanca de arriba. El ambiente del lugar se relajó y fue acompañado por la música ahora tranquila. Las canciones motivaron al público a la calma. Las parejas se abrazaban y se besaban, otros movían las manos lentamente de un lado a otro y un par de jóvenes cerraban los ojos mientras escuchaban la canción y bailaban.

De pronto, una chica pidió permiso para ir al sanitario que estaba a un lado de mí y que por cierto, no tenían un olor agradable a pesar de que sí estaban limpios. Fue ahí que miré hacia arriba y observé la otra parte del balcón; había asientos donde las personas constantemente se sentaban

y tenían una plática a pesar de la música; de repente volteaban a ver al escenario.

Después hubo un último invitado sorpresa que nuevamente entusiasmó al público y liberó el ambiente de lo acústico para regresar a la fuerza led. Ya para finalizar, el vocalista más sonriente presentó al baterista y el bajista quienes al escuchar su nombre sonrieron y en conjunto procedieron a tocar una última canción que fundió a todo el recinto en un aplauso y sentimiento de felicidad igualitario. Al tocar el último acorde, salieron del escenario.

Inmediatamente las personas fueron desalojando el lugar, las luces se prendieron por completo y el *staff* comenzó a recoger el escenario. Mientras unos salían con prisa, otros con calma se quedaban platicando, se tomaban fotos y otros más se acercaron al *staff* para pedir las plumillas restantes y el *set-list* de la noche; una chica me preguntó pero pronto se habían agotado todos. Al acercarme pude visualizar mejor cómo era el balcón de madera oscura que era iluminada por pequeños focos y que conectaba con el segundo balcón que desde afuera se veía; me acerqué a las escaleras sin embargo, no fue posible subir pues no estaba permitido.

A las 23:00 salí por la puerta que daba al primer pasillo que ahora estaba lleno. Las personas convivían en diferentes grupos; la forma de hablar de la mayoría era una mezcla de dos idiomas: inglés y español, pues en ocasiones hacían referencia a ciertos objetos o momentos en inglés: *cool, nice, outfit, omg, merch, sticker, pins...* el tono entre amigos denotaba emoción, felicidad pero también era atenuada y con risa alta.

Los rostros de las personas me cautivaron pues me parecieron curiosas. En cuanto a los hombres, algunos con cabello corto pero un poco despeinado y mucho otros de cabello hasta los hombros; los más grandes tenían barba completa y perfilada, medianamente abundante, mientras que los más jóvenes no tenían un solo pelo en el rostro o si lo tenían, entonces eran bigotes abundantes. En el caso de las mujeres su cabello era largo o medio y suelto; ellas tenían un maquillaje en tonos brillantes y *nudes*. Los accesorios como collares, anillos o pulseras completaban el vestuario de algunas que en los ojos colocaron perlas a su delineado.

Después me reuní con mis acompañantes que estaban en una de las mesas sentadas, comiendo papas. La mesa era la primera de la primera fila al fondo y era compartida con otras personas. Es entonces que mientras platicábamos de nuestra experiencia, yo veía a las personas presentes porque el lugar estaba muy lleno ya y bebían mientras platicaban.

En cuanto a su vestimenta, abundaban las camisas con algún decorado y en colores pastel, negro y blanco. Los pantalones eran de mezclilla azul, negra o de estilo formal negro. Algunas mujeres iban de faldas de mezclilla negra, blanca cortas y pegadas, usaban *tops* cortos, blusas o camisas en tonos pastel, negro o blanco. Los zapatos de las personas eran diversos; tenis marca *Nike* y *Vans* de colores blancos, negros o con detalles: mosaico de ajedrez o colores. Otros llevaban botas de todo tipo: vaqueras, "punketas" o casuales, de color negro o café claro, de textura plástica, gamuza o brillantes. También para

abrigarse llevaban chamarras negras tipo piel, abrigos largos o *blazers*. Muchos llevaban mochilas pequeñas, bolsas de tela o bolsas largas. También algunos de ellos llevaban gafas oscuras tipo *Ray-Ban* o bien lentes para la vista, de armazón redondo o cuadrado. Esto acompañaba a la manera de caminar de estas gentes que era tranquila, con el cuerpo erguido. Algunos con la bebida en la mano y otra en la bolsa, pero si no había bebida entonces ambas en la bolsa. En un momento dado cuando se desocupó una mesa, las tres nos cambiamos a esa y frente a nosotras otra mesa con tres personas platicando.

Con el tiempo el espacio comenzó a desalojarse; a lo lejos vi al artista tomándose fotos y las tres nos dirigimos a él y así como otros pocos, nos tomamos una foto; él inmediatamente salió del lugar, entonces sin más nosotras también. Algunas personas esperaban por su taxi de aplicación, otros iban caminando y otros estaban con el bajista y el baterista conviviendo mientras su equipo subía los instrumentos a una camioneta. Ya a las 23:30 cada una tomó su camino, finalizando así un día de concierto en el Foro Indie Rocks!

**Comentarios generales:**

-Llegó un punto en el que me sentí parte del lugar, como si me poseyera el espíritu de las personas que alentaba a mi ser a actuar de una manera símil: la foto en el espejo, la forma de posar, de caminar.

-También hubo un momento en que me quedé viendo sólo hacia el escenario y veía al cantante/guitarrista; al no moverse tanto y llevar lentes oscuros sentí que él tenía pena y que por esa razón no quitaba sus gafas y sólo se dedicaba a tocar y ver hacia abajo al tocar la guitarra cuando no cantaba, casi como el *shoegaze*, pero sin usar pedales para la lira.

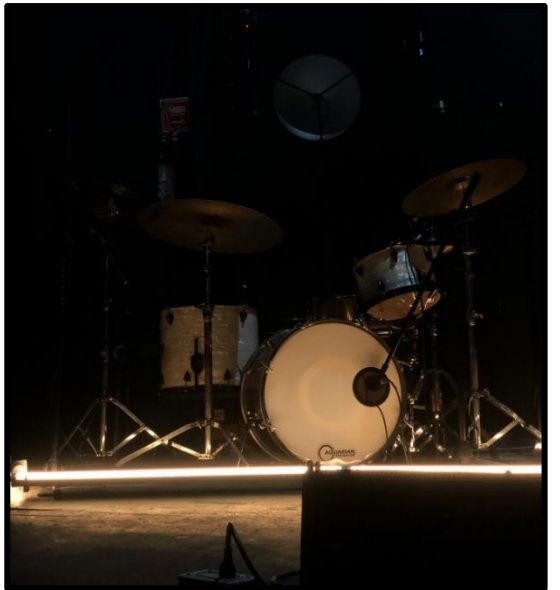
-Su segunda invitada creo que al ser un artista popular no necesitó presentación porque ya es conocida (*mainstream*) era algo obvio; algunos iban sólo por los invitados y después se iban. Algunos incluso le decían a su acompañante "ya si quieres podemos irnos, cuando tú me digas".

-Los baños a mi parecer eran bastante limpios, a comparación de otros *venues* donde, de verdad, es imposible usarlos.

-En general creo que el lugar es muy geométrico desde la entrada hasta el acomodo de los objetos en el escenario.

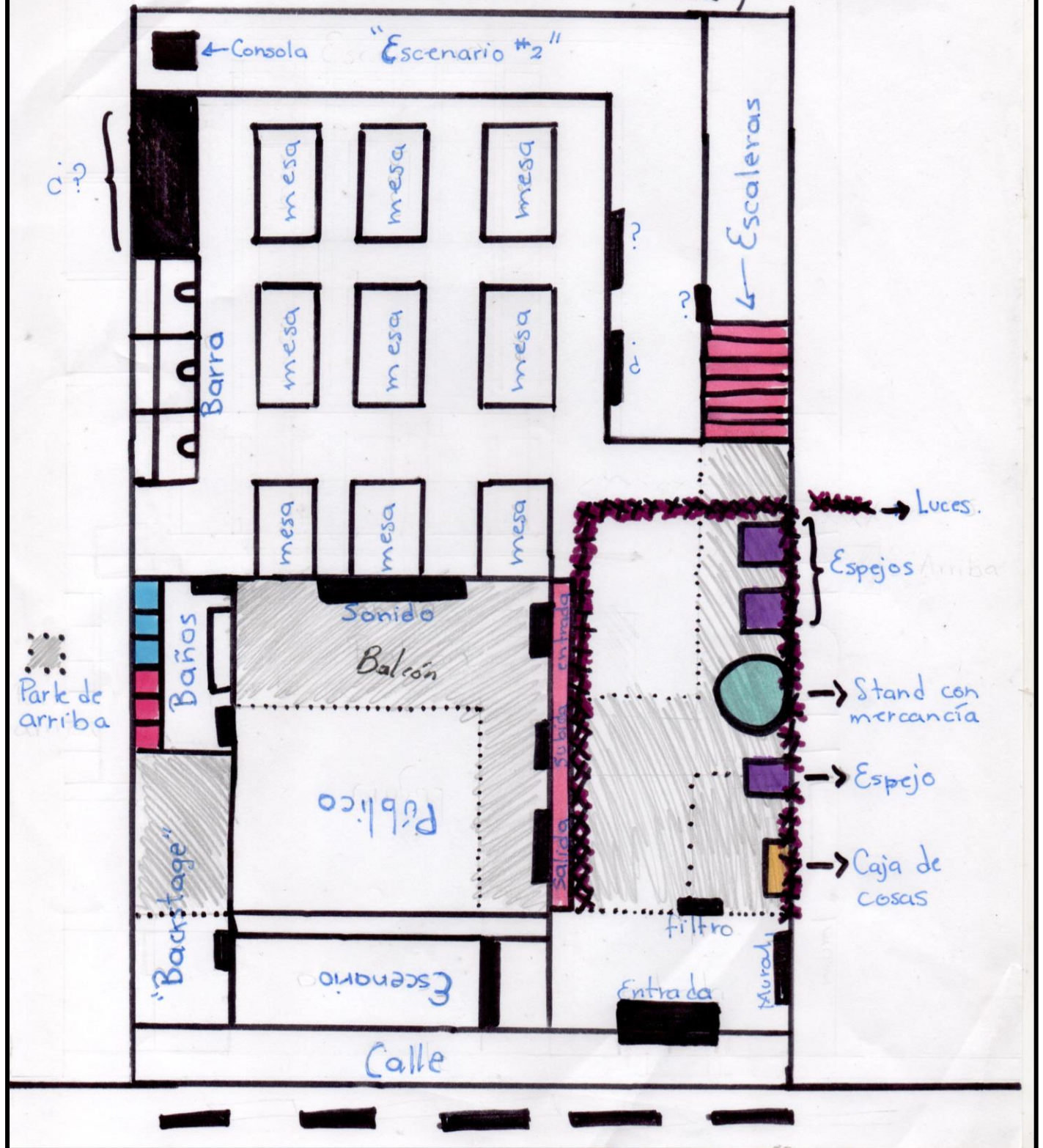
**Fuente:** Elaboración propia.





# PLANO DEL INDIE ROCKS!

Fátima Dávalos :)





Percepción 3.3. Daniela Tzompa Pacheco

**Tabla 3.3. Diario de campo Indie Rocks!**

**Fecha de visita:** Jueves 23 de febrero del 2023

**Nombre del lugar:** Foro indie Rocks

**Ubicación:** Zacatecas 39, Roma Nte., Cuauhtémoc, 06700 Ciudad de México, CDMX

**Horario de visita:** 7:30 pm

**Nombre del observador/a:** Daniela Tzompa Pacheco

#	Características	Descripción	Interpretación	Comentarios
1	Identidad de las personas	Las personas que llegaban al foro vestían ropa con colores pastel, su actitud en un inicio era de superioridad, como si fueran únicos en ese lugar. Dentro del foro su actitud cambiaba por una más alegre, convivían y se relajaban. Cada gesto y pose era una identidad que solo se reflejaba dentro del foro, había gente que llevaba playeras de artistas indie y las combinaban con accesorios muy mainstream.	Por la zona donde se encuentra este foro puedo deducir que la gente creaba una identidad un poco fresca, algo como lo que encontrarías en los bares de Coyoacán, pero tenían un estilo muy indie pues combinaban playeras de músicos indie con blazer o chamarras de piel, su estilo era único y combinaba mucho con los colores del local. La identidad de las personas también está en su lenguaje y su forma de expresarse, en el concierto cantaban y posaban en algunas canciones, sacaron la marihuana para poder prenderse más, vestían con ropas únicas como playeras de David Bowie, <u>My</u> Chemical romance, Paramore, etc. Esta ropa la combinaban con pantalones negros o de mezclilla, sus tenis eran Nike o	Mucha de la gente vestía con colores pastel, ¿Es por la zona? ¿Por el artista? ¿Por la música? O ¿Por el día? ¿En que influye esa vestimenta?

			utilizaban botas, en otras palabras, ellos vestían como <del>Rockeritos</del> .	
2	Oferta y demanda en el espacio	<p>Afuera del foro habían varios puestos que vendían desde dulces hasta cigarros, uno de estos puestos vendía elotes y esquites, dentro del foro habían dos tiendas, la primera era venta de mercancía en general, esta estaba colocada casi a la entrada, la segunda tienda estaba al final del local, en donde se encontraban unas mesas para que la gente se sentará y disfrutará sus bebidas y comida antes del evento, en esta tienda vendían bebidas alcohólicas y también botana, al ingresar al foro no podías entrar con alimentos o bebidas. Cuando comenzó el concierto y en su transcurso, vendían cerveza, es decir, unas chicas iban pasando con una charola vendiendo cerveza tanto clara como oscura.</p>	<p>Dentro de la oferta y la demanda del espacio existían muchos objetos que se vendían; los vendedores ambulantes son un ejemplo de cómo existe otra oferta de productos, pues podemos interpretar que estos estaban ahí para la gente que aún no ingresaba o estaba esperando y poder consumir algo antes de entrar al foro. Por otro lado, la mercancía que se vende dentro del local no es del artista que se presenta, esta mercancía representa varias épocas de la música indie, desde encendedores hasta bolsas y playeras con logos como el festival de <del>Avandaro</del> o artistas indie que pasaron por ese foro o son importantes para la música indie.</p> <p>La bebida y botana que se vendía dentro del lugar tiene costos muy elevados, pero a pesar del costo son muy vendidos, la cerveza es una de las más vendidas junto con un vaso con papas, ese local se</p>	<p>Algo que llamó mucho mi atención fue que durante el concierto varias chicas pasaban entre la gente vendiendo cerveza y muchos compraban, creo que esto lo hacen para que el ambiente se eleve más.</p> <p>También venden afuera del local esquites y elotes, esto es interesante pues muchos compran antes de entrar al foro. La venta de cigarros solo es afuera del foro, al preguntar al personal me comentan que ellos no pueden vender cigarros, además ya no se puede fumar por las nuevas disposiciones legales, pero lo curioso es que dentro del local venden encendedores, estos tienen varios costos: 30\$ el más sencillo hasta 200\$ el de lujo.</p> <p>¿Por qué solo hay mercancía del foro y no del artista que va a tocar? ¿Por qué la gente consume muy poco de esta mercancía?</p>

			<p>encontraba decorado con objetos únicos, en la barra hay un dinosaurio de juguete que adorna, en las paredes había posters o carteles pegados que anunciaban el festival de <del>Avandaro</del> o de algunos artistas. Las mesas y sillas son importantes dentro del lugar, pues permiten la convivencia antes, durante y después del concierto, muchos de ellos se sientan ahí para platicar o inclusive para conocer más gente mientras un mesero se acerca con sus bebidas y botanas.</p>	
3	Actitudes, poses, cuerpo	<p>La gente que entraba al local se podía percibir tranquila, relajada, su cuerpo siempre estaba en descanso, sus hombros abajo y su mirada tranquila, disfrutando del lugar y sus amigos, las manos siempre en movimiento, ya sea para hablar o para beber. El artista tenía una pose de tranquilidad, de conquista, es decir, sus hombros estaban relajados pero firmes, su mirada era serena y alegre, su cuerpo</p>	<p>Por sus poses, miradas, gestos o su forma de hablar, puedo decir que la gente que estaba ese día en el lugar era gente muy tranquila, iban a disfrutar y convivir, algunos conocían a los artistas que se iban a presentar, otros solo estaban ahí para pasar el rato un viernes por la noche. En el concierto la gente cantaba y brincaba, pero no bailaba, había incluso parejas que se abrazan o besaban cuando una canción era muy romántica. Los músicos no tenían alguna pose en particular</p>	<p>En el concierto encontré 3 parejas que me llamarón mucho la atención: la primera fue una que bailaba y gritaba a cada rato, ambos conocían al artista, bebieron durante todo el concierto, su actitud se contagiaba pues en algún momento llegue a bailar con ellos, la segunda pareja fue más tranquila, el caballero era el que conocía al artista la chica no, ella solo iba por Ximena Sariñana, su pose era muy relajada, todo el tiempo abrazados y besándose, en varias ocasiones incluso se</p>

		<p>esta recto, ambos pies separados sin inclinarse para ningún lado, en el escenario no tenía ninguna pose en particular, estas expresiones y actitud es imitado por su grupo de fans.</p>	<p>arriba del escenario, se movían muy poco, al interpretar sus gestos faciales cambiaban de acuerdo al tema de la canción, si la canción era de amor, su mirada era soñadora, sus pies estaban firmes en el escenario, su cuerpo daba una sensación como de apertura, de felicidad, pero si la canción era de desamor, su mirada se volvía triste, sus pies se cerraban y su cuerpo se inclinaba hacia la izquierda al cantar. Estas reacciones eran imitadas por su público.</p>	<p>recargaban en mí, el chico siempre cuidaba a su novia, ya sea con su cuerpo o sus brazos, esto lo hacía para que al pasar junto a ellos no golpearan a su novia, no pude durar mucho tiempo a su lado pues me comenzó a dar sueño; la última pareja tenía de todo un poco, eran prendidas pero muy expresivos entre ellos, bailaban pero también había momentos en los que se relajaban y se abrazaban, ellos solo esperaron a que Ximena Sariñana cantara, no conocían al músico principal, al terminar la presentación de Ximena con el músico la pareja se retiró, yo los seguí pues me dio curiosidad lo que iban a hacer, los encontré en el área de comida con sus amigos, pidieron unas cervezas y botana, estuvieron ahí alrededor de 20 minutos, después se retiraron de local.</p>
4	Mercancías en el lugar	<p>La mercancía es muy poca pero tiene imágenes de algunos eventos importantes dentro de la música indie; los encendedores y pines son muy llamativos, hay unos</p>	<p>Los logos, las imágenes, las formas que tienen algunos objetos solo se pueden encontrar en ese local, sus precios son algo elevados, esto se puede interpretar por la zona donde se encuentra el foro. El</p>	<p>Tengo que mencionar que ese día yo compré un encendedor de \$30, tiene una combi con los colores pastel, esta combi representa no solo el transporte de la ciudad, también representa el transporte de muchos músicos</p>

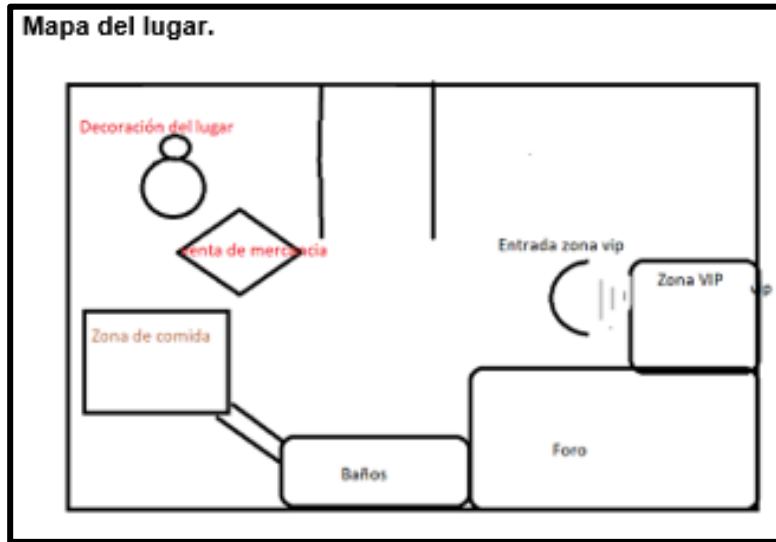
		<p>encendedores que los podemos llamar de lujo, su costo es de \$200 vienen en una caja de metal con el encendedor de metal color negro, tiene un repuesto de gas para cuando se termine el que tiene integrado; los pines tienen diferentes costos el más económico es de \$45 y el más costoso es de \$150, son de metal y tienen varias figuras que son logos o figuras de algunas caricaturas, pero esta no es la única mercancía que venden, tienen playeras con diferentes dibujo y nombres, también hay bolsas de mano con el logo del festival de <del>Avandaro</del>, también venden unas mariconeras, son unisex y su costo es de \$350.</p>	<p>material de las playeras es de algodón, las tallas son grandes y algunos tienen la letra de canciones o la foto de algunos artistas. Ese día no vi a mucha gente comprar mercancía, se acercaban a preguntar, pero casi no compraban. Mucha de esa mercancía tenía imágenes que podrían traer cierta nostalgia, la bolsa del festival de <del>Avandaro</del> me recordó a una plástica con mi prima donde ella pudo ir a ver ese festival. Estos objetos crean eso, una nostalgia que al adquirirlos forman parte de tu identidad y los vuelves únicos al portarlos en estos foros. Estos objetos se vuelven importantes y se unen a un mercado cultural dentro de esa zona, pues no es el único foro por la zona y la mercancía aunque no es la misma también adquiere otro significado, dando paso a una autenticidad que es parte de la escena indie.</p>	<p>indie, no es coincidencia que vendan este tipo de encendedores, este encendedor es para mí parte de mi identidad dentro de la escena pues es recordar épocas donde existían más foros y la escena era más grande y su fuerza generaba ideologías que permitían un grado de libertad en una cultura tan dominante.</p>
5	Escenografía, paisaje sonoro y visual	<p>La escenografía del lugar fueron luces, su <del>performativa</del> era completamente las luces que se colocaron, dieron vista y crearon un ambiente</p>	<p>Muchas de las luces que se ocuparon eran efectos tipo laser, estos iban girando y alumbrando a todo el público, en un momento dado estas luces se colocaron de un modo</p>	<p>Muchos de los gritos que se escucharon en el concierto fueron los que prendieron más el ambiente, pues Cristian jamás respondió o hizo algún gesto por esos gritos, solamente agradecía</p>

6	Discurso, interacción	<p>El discurso era de amor, de fidelidad, de amistad, de convivencia tanto las canciones como las pláticas de las personas, en el concierto fueron solo 3 canciones de desamor, pero no un amor cruel y toxico, eran más una despedida, el adiós que nadie quiere decir. Su discurso se transmitía al público, la interacción era sana, no había casi baile, muchos cantaban esas canciones con las que se sentían identificados y cuando lo hacían sus miradas cambiaban, eran otras, levantaban el celular para poder tener un recuerdo de ese momento.</p> <p>La interacción en la zona de comida era muy relajada, casi como si estuvieras en un bar o un restaurante familiar. El discurso es muy diferente a otros foros en lo que he estado.</p>	<p>Quizá fuera por el día o por la presentación pero su discurso era muy amoroso, habían muchas parejas en el lugar, esto provocaba que se diera un ambiente de mucha amistad, por otro lado, el discurso que tienen las canciones de Cristian es completamente de amor, de vivir esa pasión con intensidad y este reflejaba en su público, aquí está un ejemplo de <u>como</u> el discurso se imita y se lleva al público y este la transforma en su propio lenguaje y se relaciona con más gente que piensa similar a ellos.</p> <p>La interacción era muy alegre, había gente que ya se conocían, pero también había gente que buscaba conocer, era padre ver como muchos se relejaban tanto en el escenario como en la zona de alimentos, en un momento dado, un chico que estaba enfrente de mi llamó a una amiga por video llamada, alcance a escuchar que le dedicaba esa canción y que esperaba volver a verla pronto, ella disfruto de esa canción en vivo gracias a esa video llamada, fue un gesto único en</p>	
---	-----------------------	---	--	--



		<p>alegre, eran luces blancas de luz cálida, rojo y azul, estas iban prendiendo conforme Cristian cantaba, había unas luces tipo cazuela que se encontraban al fondo del escenario, estas daban un impacto más fuerte en ciertos momentos del evento, eran acompañadas por luces led de color azul y morado, cuando la canción era movida estas prendían de acuerdo al ritmo que llevará la canción. El paisaje sonoro del público era espectacular, gritos como "Cristian te amo" o "Cristian hazme un hijo" se podían escuchar entre canción y canción, muchos de ellos gritaban de tal manera que tu terminabas gritando con ellos, por otro lado, cuando Cristian interpretaba una canción muchos gritaban o cantaban con él, el ambiente iba variando de acuerdo a la canción y con ellos el paisaje sonoro.</p>	<p>que parecía que Cristian estaba en una tipo jaula, se sentía que el mismo se atrapaba en esa canción como si le fuera difícil salir o era incluso como una barrera con su público, este efecto solo lo utilizaron en algunas canciones, por otro lado, las luces fueron la parte vital dentro de su presentación, puesto que Cristian no se movía de un lugar, por lo cual, las luces siempre estuvieron en movimiento para que el concierto no cayera. El público siempre gritaba, ya sea su amor por el artista o frases que hacían reír, pero este ambiente solo estaba en medio de todo el público. Existía otro paisaje sonoro, este se encontraba en la cafetería, donde la gente estaba platicando con amigos, se escuchaba de fondo la música del concierto y a uno que otro cantando en las mesas.</p>	<p>por acompañarlo, por otra parte, el sonido del foro era horrible, las bocinas se encontraban mal colocadas lo que provocaba que el sonido rebotara y casi no se entendiera, también en la presentación de Ximena su micrófono dejó de funcionar por lo que solo se escuchaban las voces que las acompañaban. El paisaje sonoro del foro era completamente del público, dieron muestras de cariño por los artistas y creaban esa explosión de alegría en el concierto.</p>
--	--	---	--	--

### Mapa del lugar.



# Bibliografía

---

---

---

- Agúndez, J. R. *Glamorous indie rock & roll: hacia una concepción alternativa del desencanto en la música pop*. México: Regiones, 2022.
- Agustín, José. *El hotel de los corazones solitarios*. Estados Unidos: Penguin Random House, 2018.
- Alcoberro, Ramón. *Nota sobre los no lugares*. 2022.  
[http://www.alcoberro.info/assets/01auge01no\\_lugares.pdf](http://www.alcoberro.info/assets/01auge01no_lugares.pdf)
- Alex B. "La historia del Shoegaze en 5 capítulos" en *Sound & Vision*, 2020.  
<https://svmusica.com/2020/03/11/la-historia-del-shoegaze-en-5-capitulos-capitulos/>
- Andrade, Pedro G. *Composición del género indie rock, a través del análisis estético y musical de la banda The Smiths*, Cuenca: Universidad de la Cuenca, 2018.
- Arce, Tania. "Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles: ¿homogenización o diferenciación?" en *Revista Argentina de Sociología*, vol. 6, núm. 11., 257-271, 2008. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26911765013>
- Aristóteles. *La Poética*. 1989.  
[https://www.ugr.es/~encinas/Docencia/Aristoteles\\_Poetica.pdf](https://www.ugr.es/~encinas/Docencia/Aristoteles_Poetica.pdf)
- Arraiza, Ludim. *Estructura general para construir canciones*. 2011.  
[https://www.academia.edu/37291455/ESTRUCTURA\\_GENERAL\\_PARA\\_ESCRIBIR\\_CANCIONES?source=swp\\_share](https://www.academia.edu/37291455/ESTRUCTURA_GENERAL_PARA_ESCRIBIR_CANCIONES?source=swp_share)
- Augé, Marc. *Los "no lugares": Espacios de anonimato, una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- Baudrillard, Jean. "La moral de los objetos" en *Los objetos: Comunicaciones*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1971.
- *Crítica de la economía política del signo*, México: Siglo XXI Editores, 1974.
- Benjamín, Walter. "Desempacando mi biblioteca" en *Senderos*, vol. 5 núm. 24. Colombia: Universidad Estatal de Pensilvania, 1992.
- "El arte en la época de su reproducción mecánica" en *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- Blánquez, Javier y Freire, Juan Manuel. *Teen Spirit, De viaje por el pop independiente*. Barcelona: Literatura Random House, 2004.
- Boix, Ornela. *Identificaciones y vinculaciones: Una propuesta de intersección para analizar la música indie de la Ciudad de la Plata, Argentina*. Argentina: CEIC, 2017.  
<https://doi.org/10.1387/pceic.17889>

Bourdieu, Pierre. "Algunas propiedades de los campos", en *Sociología y Cultura*, núm. 11, 52-65. Barcelona: Anagrama, 1990.

Bourdieu, Pierre y Passeron Jean-Claude. *La reproducción: Elementos para una teoría de la enseñanza*. Barcelona: Fontamara, 1996.

Bourdieu, Pierre. "Los tres estados del capital cultural" en *Revista del Departamento de Sociología*. Traducción de Monique Landesmann, vol. 2, núm. 5, 11-17. UAM – Azcapotzalco, 1987. <https://www.uv.mx/mie/files/2012/10/lostreestadodelcc.pdf>

— *Bosquejo de una teoría de la práctica*. Buenos Aires: Prometeo, 2012.

— *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.

— *La distinción, Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998.

Brunotts, Kate. "¿Qué es un verso en una canción?" en *EMastered*, 2021. <https://emastered.com/es/blog/what-is-a-verse-in-a-song>

Busch, Robbie y Kirby Jonathan. *Rock covers: 750 album covers that made history*. Köln: Taschen, 2022.

Cabrelles, Ma. Soledad. "El paisaje sonoro: una experiencia basada en la percepción del entorno acústico cotidiano" en *Revista de Folklore*, t. 26<sup>a</sup>, núm. 302, 49-56, 2006. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcv7196>

Calvo, Kerman y Bejarano, Ester. "Creatividad, autonomía y autenticidad, un estudio de los músicos indie en España" en *Revista de Ciencias Sociales*, vol. 8, núm. 1., 2020. <https://doi.org/10.17502/m.rcs.v8i1.333>

Cantú, Domingo. "El Chopo' y su gran apoyo al rock mexicano" en *Rock en México*, 2020. <https://www.rockenmexico.com/venues/el-chopo-y-su-gran-apoyo-al-rock-mexicano/>

— "Culebra Réconds y su influencia en el Rock en México" en *Rock En México*, 2022. <https://www.rockenmexico.com/historias/culebra-records-y-su-influencia-en-el-rock-en-mexico/>

— "Rock Urbano; historias de la gran ciudad" en *Rock en México*, 2020. <https://www.rockenmexico.com/historias/rock-urbano-historias-de-la-gran-ciudad/>

Carlos B.R. *Nuestra educación musical*. 2015. <https://carlosasecas.medium.com/nuestra-educaci%C3%B3n-musical-175685cacef8>

Cassini, Sabrina. "Comunidades en cultura. El caso del Club Cultural Matienzo (CABA) y la Red Activista Fora do Eixo (Brasil)" en *Un mundo de sensaciones, sensibilidades e imaginarios en producciones y consumos culturales argentinos del siglo XXI*, ed. 1, 193-

214. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Gino Germani, 2018.  
[http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20180419040801/Un\\_Mundo\\_de\\_sensacion\\_es.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20180419040801/Un_Mundo_de_sensacion_es.pdf)
- Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets, 2007.
- Chimal, Carlos. *Crines: otras lecturas del rock*. México: Era, 1994.
- Christian Jones. *Niños entrevistan a Morrissey y a Johnny Marr [The Smiths]*. 2022.  
[https://www.youtube.com/watch?v=qrqHkFRBYoo&ab\\_channel=ChristianJones](https://www.youtube.com/watch?v=qrqHkFRBYoo&ab_channel=ChristianJones)
- Cornejo, Fernando. *Ensamblés sónicos, flexibles y mutantes. Estilos de vida en la escena de la música indie*. México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2008.
- Coupland, Douglas. *Generación X*. México: Punto de Lectura, 2000.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Durán, Ricardo. "Joan Jett: feminismo, poderío y rock & roll" en *Rolling Stone en Español*, 2022. <https://es.rollingstone.com/joan-jett-feminismo-poderio-y-rock-roll/>
- Encyclopaedia Herder. *Definición de Aprehensión*. 2017.  
<https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Aprehensi%C3%B3n>
- Estrada, Tere. *Sirenas al ataque: historia de las mujeres rockeras mexicanas*. México: Océano, 2008.
- Feixa, Carles. "De las bandas a las culturas juveniles" en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* V, núm. 15, 139-170. 1994.  
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31601507>
- *El reloj de arena. Culturas juveniles en México*. México: Causa Joven, 1998.
- Fisher, Mark. "Para tu displacer: la alta cultura del gótico" en *K-Punk. Volumen 2. Escritos reunidos e inéditos*. Buenos Aires: Caja Negra, 2020.
- Fontelles, Vincent. "La canción" en *Didáctica de la Música*. Valencia: Universidad de Valencia, 2018.  
<https://mobiroderic.uv.es/bitstream/handle/10550/67718/LA%20CANCIÓN%20-%202018.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Foro Internacional de Danza Contemporánea y Artes del Movimiento. *Performática*. 2016.  
[http://www.performatica.org/philosophy\\_esp.php#:~:text=Entonces%2C%20el%20s](http://www.performatica.org/philosophy_esp.php#:~:text=Entonces%2C%20el%20s)

[ignificado%20que%20podemos,la%20transformaci%C3%B3n%20y%20el%20cambio](#)

Foucault, Michel. *El orden del discurso*. México: Tusquets, 1970.

Gallego, Juan Ramón. "Do It Yourself, Cultura y Tecnología" en *Revista Icono14*, núm. 13, 278-291. Madrid: Comunicación y nuevas tecnologías, 2009.

[https://www.academia.edu/1860059/Do\\_it\\_yourself\\_Cultura\\_y\\_tecnolog%C3%ADa](https://www.academia.edu/1860059/Do_it_yourself_Cultura_y_tecnolog%C3%ADa)

Gámez, Carles. "Sex: Así nació el punk y el escándalo" en *El País*, 2014.

[https://smoda.elpais.com/moda/sex-asi-nacio-el-escandalo/#:~:text=Hace%20cuarenta%20a%C3%B1os%20la%20pareja,reclamo%20un%20nombre%20provocador%3A%20Sex](https://smoda.elpais.com/moda/sex-asi-nacio-el-punk-y-el-escandalo/#:~:text=Hace%20cuarenta%20a%C3%B1os%20la%20pareja,reclamo%20un%20nombre%20provocador%3A%20Sex)

Gil, Ángeles y Pascal, Ma. Ángeles. "Subculturas juveniles: identidad, idolatrías y nuevas tendencias" en *Jóvenes: ídolos mediáticos y nuevos valores*, núm. 96 197-213, S/F. [https://www.injuve.es/sites/default/files/Revista96\\_11.pdf](https://www.injuve.es/sites/default/files/Revista96_11.pdf)

Gioia, Ted. *Canciones de amor*. Madrid: Turner, 2016.

— *La música una historia subversiva*. Madrid: Turner, 2020.

Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1981.

— *Relaciones en público: Microestudios del orden público*. Madrid: Alianza, 1979.

— *Ritual de interacción*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.

González, Davis. "La música como texto, el indie como subcultura: Un acercamiento, desde la Teoría subcultural, a la Escena Indie en México a partir del análisis de dos revistas: Marvin e Indie Rocks!" en *Maestría en Ciencias Sociales y Humanidades*. México: UAM, Cuajimalpa, 2019.

[https://www.academia.edu/5624006/LA\\_MUSICA\\_COMO\\_TEXTO\\_EL\\_INDIE\\_COMO\\_SUBCULTURA\\_Un\\_acercamiento\\_desde\\_la\\_Teoria\\_subcultural\\_a\\_la\\_Escena\\_Indie\\_en\\_Mexico\\_a\\_partir\\_del\\_analisis\\_de\\_dos\\_revistas\\_Marvin\\_e\\_Indie\\_Rocks](https://www.academia.edu/5624006/LA_MUSICA_COMO_TEXTO_EL_INDIE_COMO_SUBCULTURA_Un_acercamiento_desde_la_Teoria_subcultural_a_la_Escena_Indie_en_Mexico_a_partir_del_analisis_de_dos_revistas_Marvin_e_Indie_Rocks)

Guerrero, Gerson y Reyes, Francisco. *Armas de control: La construcción de la escena de música hardcore en la Ciudad de México*. México: UAM - Xochimilco, 2018.

Gutiérrez, Alicia. *Bourdieu y las prácticas sociales*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 1997.

Heredia, Fabiola. "Introduciendo escenas musicales" en *Etcétera, Revista del Área de Ciencias Sociales del CIFYH*, núm. 1., Córdoba: UNC. 2017.

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/etcetera/article/view/22670>



Hernández, Cristina. “Cuando lo alternativo se vuelve ‘mainstream’” en *Angle*, 2021. <https://www.ub.edu/revistaangle/2021/05/11/cuando-lo-alternativo-se-vuelve-mainstream/>

Jimena O. “La efervescencia colectiva: los beneficios sociales de los rituales” en *Pijamasurf*, 2014. <https://pijamasurf.com/2014/09/la-efervescencia-colectiva-los-beneficios-sociales-de-los-rituales/#:~:text=La%20efervescencia%20colectiva%20es%20un,grupo%20alrededor%20de%20un%20ritual.>

Julià, Ignacio. *Geografía del Rock*, Valencia: La Máscara, 1997.

Lambertucci, Constanza. “Avándaro, 12 horas que marcaron la cima y la caída del rock mexicano” en *El País*, 2021. <https://elpais.com/mexico/2021-09-11/avandaro-12-horas-que-marcaron-la-cima-y-la-caida-del-rock-mexicano.html>

Lizarazo, Diego. “Mukarovský: la semiótica de la recepción” en *La fruición fílmica, estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*. México: UAM – Xochimilco, 2004.

Márquez, Israel. *La música popular en el siglo XXI: otras voces, otros ámbitos*. España: Editorial Milenio, 2014.

Martel, Frédéric. *Cultura Mainstream: Cómo nacen los fenómenos de masas*. Madrid: Taurus, 2011.

Martínez, Julio. *¡Arde la calle! Emo, punk, indi y otras subculturas en México*. México: Mondadori, 2012.

Martínez, Laura. “Primera etapa, Rock ‘n’ Roll mimético. De 1958 a la década de los sesentas” en *Música y cultura alternativa. Hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales del s. XX*. Editado por Laura Martínez-Hernández, 35-42. Editorial Académica Española, 2018.

— “Segunda etapa, Rock Contracultural. De la segunda mitad de los setenta a 1971” en *Música y cultura alternativa. Hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales del s. XX*. Editado por Laura Martínez-Hernández, 43-48. Editorial Académica Española, 2018.

Mayer, Otto. *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*, México: Colegio de México, 1996.

Menéndez, Bernardo. *Una breve historia del Britpop, el movimiento que sacudió al rock británico*. 2021. <https://indiehoj.com/indieayer/una-breve-historia-del-britpop-el-movimiento-que-sacudio-el-rock-britanico/>



- Monsiváis, Carlos. *Amor perdido*, México: Era, 1977.
- Monterrosa, María del Ángel. *Escena de música oscura de la Ciudad de México y radio pública: trazos del pasado y actualidad*. México: Universidad Autónoma de México, 2019.
- Mukarovský, Jan. *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- Música: La historia visual definitiva*, Londres: Dorling Kindersley Ltd., 2014.
- Negus, Keith. *La cultura, la industria y la matriz de la salsa: el negocio de la música en Estados Unidos y la producción de la música latina*. Inglaterra: Centro de Investigación sobre Comunicación Masiva, 1998.
- Olivares, Juan José. “El Tutti Frutti, el único lugar subterráneo en México” en *La Jornada*, 2018. <https://www.jornada.com.mx/2018/03/22/espectaculos/a08n1esp>
- Pacheco, Armando. “¿Conoces el rock urbano?” en *Rockerosvip*, 2016. <https://www.rockerosvip.com/entrevista/2016/1/10/rock-urbano#:~:text=El%20Rock%20Urbano%2C%20surgi%C3%B3%20principalmente,su%20origen%20pobre%20y%20marginal>
- Paredes, José L. y Blanc, Enrique. “Rock mexicano, breve recuento del siglo XX”, en *La música en México: panorama del siglo XX*, coordinado por Aurelio Téllez. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Polyphonic. *Riot Grrrl: The '90s Movement that Redefined Punk*. 2018. [https://www.youtube.com/watch?v=tAbhaguKARw&t=233s&ab\\_channel=Polyphonic](https://www.youtube.com/watch?v=tAbhaguKARw&t=233s&ab_channel=Polyphonic)
- Porras, Marco. *De la profundidad a la superficie: relato mínimo del rock alternativo*, México: UAM – Xochimilco, 2013.
- . *Estética y política del videoclip de Rock Alternativo*, México: UAM – Xochimilco, 2021.
- Pujol, Iván. *Sonotopia: El espacio sonoro como productor del espacio urbano*. México: UAM – Azcapotzalco, 2016.
- Redacción. “Daniel Johnston, Cult Singer-Songwriter, Dead at 58” en *Rolling Stone*, 2019. <https://www.rollingstone.com/music/music-news/daniel-johnston-dead-883161/>
- Reynolds, Simon. *Después del Rock: Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*, Buenos Aires: Caja Negra, 2010.
- . *Postpunk: Romper todo y empezar de nuevo*, Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- Rockermann, Kristin. “Interview: Daniel Johnston” en *Pitchfork*, 2008. <https://web.archive.org/web/20071026001816/http://www.pitchforkmedia.com/article/feature/31391-interview-daniel-johnston>

- Schafer, Murray. *Voices of Tyranny, Temples of Silence*: Canada: Arcana Editions, 1993.
- Seca, Jean-Marie. *Los músicos underground*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Segre, Cesare. “La teoría de la recepción de Mukarovsky y la estética del fragmento” en *Cuadernos de Filología Italiana*, núm. 8., 11-18. Italia: Universidad de Pavia, 2001.
- Seven Ages of Rock*. UK: BBC Worldwide/USA: VH1 Classics, 2007.
- Stanislavski, Constantin. *Preparación del Actor*. 1936. <https://escueladeruso.com/wp-content/uploads/2015/09/Stanslavski-Konstantin-Preparacion-Del-Actor.pdf>
- Thompson, Dave. *Alternative Rock: Third Ear – The Essential Listening Companion*. Estados Unidos: Miller Freeman Books, 2000.
- Thompson, John B. *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México: UAM – Xochimilco, 1993.
- Torres, Cristian. “La gran reconversión de la industria de la música en Internet. Nuevas tecnologías, nuevos negocios, nuevos actores, nuevos conflictos”, en *Telos*, núm. 97, 114-123. Madrid: Fundación Telefónica, 2014.  
<http://telos.fundaciontelefonica.com/seccion=1268&idioma=es ES&id=2014042309580003&activo=6.do>
- Triggs, Teal. “Scissors and glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic” en *Journal of Design History Society*, vol. 19, núm. 1., 69-74. Inglaterra: Universidad de Oxford, 2006. <https://cpb-us-e1.wpmucdn.com/sites.psu.edu/dist/d/36177/files/2016/05/Triggs-Scissors-and-Glue-Zines-Excerpt.pdf>
- Tula, Fernando. “La individuación: a la luz de las nociones de forma y de información” en *Redes*, vol. 20 núm. 38., 199-208. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2014.
- Turner, Víctor. “La antropología del performance” en *Antropología del ritual*. México: INAH, 2008.
- Urteaga, Maritza. “Chavas activas punks: la virginidad sacudida” en *Estudios Sociológicos XIV*, núm. 40, 97-118. México: Colegio de México, 1996.  
<https://estudiossociologicos.colmex.mx/index.php/es/article/download/848/848>
- “De los jipitecas a los punketas: Rock y juventud mexicana desde 1968” en *Movimientos juveniles en América Latina: Pachucos, malandros, punketas*. Editado por Ariel España, 35-64. España: Ariel Editorial, 2002.
- “Flores de Asfalto” en *JOVENes*. México: Centro de Investigación y Estudios sobre Juventud (Causa Joven), 1996.

— *Formas de agregación juvenil en Jóvenes: una evaluación del conocimiento. La investigación sobre juventud en México, 1986-1999.* México: Instituto Mexicano de la Juventud, 2000.

— *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano.* Colección Jóvenes, No. 3. México: CONACULTA. 2000.

Varona, Celia. “Cuando el underground se convierte en trendy: de producto alternativo a producto de masas” en *Menzig*, 2019. <https://www.menzig.es/a/indie-trap-underground-mainstream/>

Vázquez, Felipe. “Significación de los objetos: el diseño como instrumento del consumo” en *Actas de Diseño 15*, 35-40. Buenos Aires: Universidad de Palermo, 2013.

*When albums ruled the world.* UK: BBC, 2013.

Xirau, Ramón. *Introducción a la historia de la filosofía.* México: UNAM, 2011.

Zamarrón, Esteban. “Historia del Rock Alternativo” en *Revista Something New*, 2017. <https://issuu.com/estebanzamarron/docs/revista>