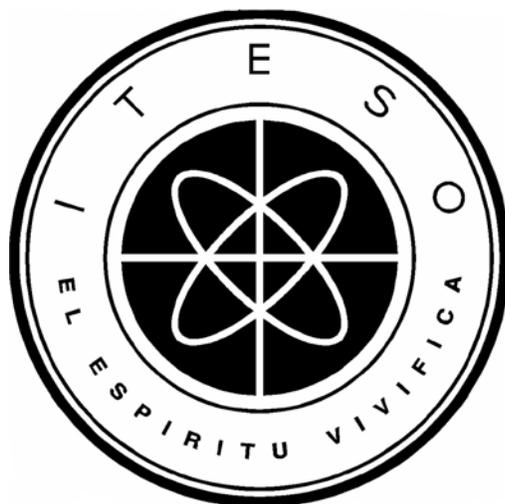


INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS SUPERIORES DE OCCIDENTE

Reconocimiento de Validez Oficial de Estudios de Nivel Superior según Acuerdo Secretarial
15018, publicado en el Diario Oficial de la Federación el 29 de noviembre de 1976



Departamento de Estudios Socioculturales

Maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura

Ensamblés sónicos, flexibles y mutantes

Estilos de vida en la escena de la música *indie*

Lic. Fernando Cornejo Hernández

Asesora: Dra. María Eugenia Suárez de Garay

Tlaquepaque, Jalisco. Abril de 2008

Este trabajo no hubiese sido posible sin la participación, tanto en mi vida académica como en mi vida social, de las siguientes personas, a quienes agradezco profundamente:

Al Doctor Ramiro Caballero Hoyos, por haberme abierto las puertas al mundo de la investigación, y por su confianza y motivación para ingresar a este programa de maestría.

A la Doctora María Eugenia Sánchez de Garay, por su invaluable acompañamiento y dedicación en el asesoramiento de esta tesis, así como por su entrañable amistad.

A la Doctora Cecilia Cervantes Barba, en quien he encontrado un ejemplo de rigurosidad académica, y por su confianza, amistad y apoyo que me ha brindado en esta institución.

A la Doctora Rossana Reguillo, quien me brindó una extraordinaria guía de autores que apuntalan este trabajo, así como por sus observaciones y enseñanzas.

A mis padres, por su apoyo y amistad.

A mis amigos, que de alguna u otra forma apoyaron y aportaron a este trabajo de investigación, principalmente: Darío Garrido, Claudia Islas, Paola Garibi, Horacio Espinoza, Augusto Gómez, Rocío Hermsillo, Christofer Estrada, Roy Gómez, Jaquelin Garza, Pepe Siordia y René Rosales.

A los entrevistados, por su confianza.

Y a todos los que viven la festividad sonora como una práctica constitutiva de sus estilos de vida.

A todos ellos, gracias.

Índice

Introducción	8
Parte I	
Capítulo I	
Entramado conceptual	11
• Introducción	11
• Sociedad contemporánea	11
• La escena de la música <i>indie</i>	16
• Estilos de vida	18
• <i>Prácticas</i>	20
• <i>El gusto</i>	21
• <i>El consumo</i>	21
• <i>El espacio</i>	23
• <i>El tiempo</i>	24
• Sociedades estético-afectivas	25
• Identidad	29
• Precisando	32
Capítulo II	
Estrategia metodológica	34
• Punto de partida: la pregunta de investigación y los supuestos	34
• Diseño	35
• Delimitaciones	36
• <i>Actores</i>	37
• Universo de análisis	41
• Instrumentalizando las técnicas	41
• Modelo de análisis	43
• La entrevista	44
• Trabajo de campo	45
• <i>Los contactos, las entrevistas</i>	45
• <i>Otras escenas. La necesidad del extrañamiento</i>	49
Capítulo III	
La escena <i>indie</i>: una caracterización necesaria	51
El <i>indie</i> , punto de partida y punto de llegada	51
• El mercado actual de la música: más allá de las disqueras	52
• La escena: breve historia	55
• Definir lo <i>indie</i>	57
• Ser <i>indie</i> : las recompensas, los desencantos	62
El marco espacio-temporal	65

• El espacio	65
• El tiempo	69

Parte II

Capítulo IV

Ser, hacer y parecer. De prácticas y roles en la escena	72
• En el principio fue la música... ..	72
• Trayectorias	75
• La delgada línea de los roles y las actuaciones	82
• Ganarse la vida, o cómo ser <i>indie</i> sin morir en el intento	93

Capítulo V

Consumir y producir	95
Consumir	95
• Música: diversidad y cantidad	96
• Conseguir lo que se consume, consumir para consumir	102
• Medios locales de información	106
Producir	109
• Los productos de la escena	109
• Economía independiente	115
Otros consumos	116
• Alcohol y drogas	116

Capítulo VI

Socioestética. Fondo y forma de la escena	121
• La música, más que una pasión	122
• La socialización en el espacio	128
• La moda, cuestión de estilo y de sentido	135

Conclusiones	143
• Reflexiones de salida	143
• Los estilos de vida: dinámicas de interdependencia	144
• La necesaria resignificación del contexto	147
• El marco, el paisaje: relación simbiótica	149

Bibliografía	152
---------------------------	-----

Anexos	161
---------------------	-----

Soy de los que tienen nostalgia del futuro, no del pasado.

Renato Ortiz

Creo que la aspiración a la totalidad es una aspiración a la verdad y que el reconocimiento de la imposibilidad de la totalidad es una verdad muy importante.

Edgar Morin

Introducción

Estas palabras aquí articuladas son como frágiles castillos de arena que se levantan en busca de un universo de explicaciones posibles de ese *algo* denominado realidad. Como toda construcción, está levantada con los materiales tenidos a mano, pero también está expuesta a todas las inclemencias del tiempo. Y hace mal tiempo. O quizá un tiempo perfecto, un tiempo para ver la resistencia y la solidez de este armatoste que apuesta por la objetividad imposible de la subjetividad. Pero este castillo no es sólo de arena, sino de música. Por eso, mientras escribo esto que ahora alguien lee, la música suena, y es de esta forma y no de otra que cada grano de arena toma su lugar para sonar como lenguaje. Y es así, mientras el sol ha caído ya y las nubes pueblan el cielo, que las palabras buscan la articulación y la sonoridad que dé cuenta de nuevas formas de construir certezas en un mundo que ya no será mañana el mismo, nunca más, nunca jamás.

Pero toda historia tiene principio sólo cuando se dibuja su final. Y esta historia lo tiene en los tinteros del tiempo. Era yo otro y era otro el mundo, y no sabía que en mi casa tendría los elementos para construir esa parte que ahora soy y que jamás pensé ser, y que ahora que veo hacia atrás, hacia los recuerdos que constituyen lo que llamamos pasado, sólo puedo pensar en esa consola *Stromber carlson* en la que mi padre ponía sus acetatos y subía el volumen. Y entonces pasaba eso que marcaría el futuro que ahora habito: mi corazón latía tan fuerte y tan rápido como la música. Era el ritmo vital, el ritmo de mi corazón.

Elegí mi música como elegí mi destino. Siempre hubo amigos que ayudaron a transitar de una sonoridad a otra, de una forma de sentir y de vivir a otra. Lo mejor sin duda había sido salir de algunas trincheras musicales bajo las que me parapetaba en busca de un purismo identitario, un purismo de estilo que comenzó a mostrarse como decadente, absurdo y anacrónico. Y algún día, después de prenderle fuego a las embarcaciones de mi pasado, llegué a Guadalajara como naufrago que busca nuevos horizontes de futuro. Ningún camino es fácil, pero nunca quise que lo fuera. Y así fue como poco a poco nuevos amigos me

acercaron a un nuevo escenario de fiestas y de música, y fue ahí donde este trabajo comenzó a tomar forma, como un embrión, un cigoto, y ahora ya un infante que patalea en busca de la seguridad de sus primeros pasos.

Este trabajo es, pues, sobre música, sobre cómo las personas socializan y se identifican en torno a ella. Pero es más que eso. Este trabajo apuesta por hacer evidente las profundas transformaciones sociales que impregnan cada palmo de nuestra realidad, permanentemente cambiando, mutando, hibridándose, fragmentándose, renovándose, diluyéndose. ¿Cómo se construyen las seguridades, las certezas, en un mundo en el que se exige ser siempre otro? ¿Cómo avanzar, como dar un paso hacia delante, cuando no hay un piso firme bajo nuestros pies? ¿O será que ese piso desaparece tan rápido que la única solución es avanzar sin tregua, sin reposo, sin descanso?

Nada mejor para evidenciar estos cambios que abordar una escena musical que apuesta por ser de avanzada y que debe parte de su existencia y desarrollo a las reconfiguraciones que se han experimentado en las formas de producción, distribución y consumo en el mercado de la música. Esto ha supuesto que la llamada escena *indie* que aquí se estudia esté conformada por un gusto ecléctico, flexible, móvil y mutante, lo que representa un reto para su aprehensión, pues la música es un elemento importante en la constitución de ciertos estilos de vida, de ciertas prácticas constituidas por un gusto compartido.

Pero la exigencia de este trabajo es doble: no sólo como el trabajo de investigación que representa, sino por la necesidad permanente de mantener una vigilancia epistemológica sobre tal investigación al ser yo de cierta forma un miembro activo de ella, viéndome implicado en la organización de fiestas, y como ambientador sonoro. Creo que lo he logrado. Ahora falta ver si este castillo de palabras resiste el vendaval y cumple con su función de contener este entramado de ideas, reflexiones y articulaciones entre la realidad y las construcciones teóricas.

El horizonte está allá adelante. El futuro apuesta a convertirse en presente y el presente en pasado.

Parte I

Capítulo I

Entramado conceptual

Introducción

La imaginación es la facultad que fomenta y acentúa la individualidad, la originalidad y diversidad.

Luis Racionero

Pensemos: ¿cómo llamar al mundo en el que vivimos? Más aún, ¿cómo comprender los fenómenos que en él se suscitan? ¿Es posible realizar este ejercicio? ¿Es posible formular un marco a través del cual *ver* ciertas cosas, *comprender* ciertos hechos en particular? ¿Y qué dejamos fuera? ¿Es por lo menos un buen cuadro, algo que dé cuenta de la totalidad del paisaje, la estética como concepción (¿percepción?) de la “verdad”, arte supremo que conjuntaría el sentido con la razón, lo ético con lo estético? ¿Y qué hacer con un mundo en movimiento? ¿No corremos la suerte de encontrarnos con una realidad difusa, imposible de aprehender? Queda claro que las preguntas no se agotan aquí, pero plantean al menos el reto y el compromiso que implica la investigación en las ciencias sociales. Este capítulo que aquí sigue es un esfuerzo de construir una mirada a través de la cuál construiremos a su vez nuestro objeto de estudio. Es, pues, un esfuerzo que tiene como fin último el acercamiento a la comprensión de los otros que también somos nosotros.

Sociedad contemporánea

La modernidad-mundo sólo se realiza cuando se ‘localiza’, y confiere sentido al comportamiento y conducta de los individuos

Renato Ortiz

En la actualidad diversos autores han propuesto una variedad de nombres para denominar los cambios experimentados en las sociedades modernas durante los últimos cincuenta años, como el de posmodernidad (Lyotard), modernidad

reflexiva (Beck), modernidad tardía, segunda modernidad, modernidad de la modernidad, por mencionar tan sólo algunos de ellos. Pero hay uno que, en la lógica de este trabajo, nos ayudará a entender nuestro objeto de estudio, y es el planteado por Zygmunt Bauman con el nombre de *modernidad líquida*. La metáfora no es gratuita, ya que “los fluidos, por así decirlo, no se fijan al espacio ni se atan al tiempo” (2004: 8), y esa es, para Bauman, la característica que marca a las sociedades contemporáneas.

Para este autor la modernidad desde un principio tuvo la intención de *emancipar* a los individuos de su pasado, de sus lealtades y de sus convicciones, principalmente a través de *derretir los sólidos* representados en las tradiciones.¹ Sin embargo en un primer momento la sociedad moderna posibilitó ciertas seguridades con la creación de instituciones a través de la figura del Estado, mismas que se han ido desmoronado poco a poco, al grado de que éstas han dejado de cumplir con sus funciones delegando sus responsabilidades a los individuos. Emancipación e individualización son entonces dos fenómenos que junto con los cambios experimentados en las concepciones del tiempo y del espacio definen la modernidad, mismos que en la modernidad líquida se han venido radicalizando, pues “poco a poco predomina el espacio global en un tiempo principalmente presente” (Ianni, 2002: 61).²

La modernidad, entonces, va acompañada de otro fenómeno que es indisociable y que conocemos con el nombre de *globalización*.³ La globalización

¹ Este es un punto de encuentro entre varios autores, y que Ulrich Beck, retomando a Giddens, Wallerstein y T. Roszak, resume diciendo que al perderse las certezas que brindaba la sociedad industrial el individuo debe de buscarse otras, por lo que “la individualización y la globalización son, de hecho, dos caras del mismo proceso de modernización reflexiva” (Beck, 1994, p. 29).

² Para ilustrar este cambio, podemos decir que “a partir del siglo VI, las campanas de las iglesias habían dividido el día en sus unidades religiosas; a comienzos de la Edad Media los benedictinos dieron un paso importante al instituir el repique de campanas para distinguir las horas de trabajo de las horas de comida, así como las horas para la oración”, y más tarde “los relojes mecánicos reemplazaron las campanas, y, a mediados del siglo XVIII, los relojes de bolsillo estaban ya muy difundidos. La hora matemática exacta podía saberse al margen del lugar en que se encontrara una persona. Ya no importaba que estuviera cerca de una iglesia o en un lugar desde el que pudiera oír las campanadas; así, el tiempo dejó de depender del espacio” (Sennett, 2000: 36-37).

³ Martín Barbero (1999) expone su preocupación en torno a cómo estudiar la “globalización” sin convertirnos en “intelectuales orgánicos” del proyecto neoliberal. Aunque acertada su observación al grado de decidir incluirla en esta nota, es importante señalar que este trabajo no tiene por fin cuestionar estos *procesos* ni las desigualdades que generan, sino dar cuenta de un fenómeno particular que ayuda a entender la generación y/o construcción de estilos de vida en un contexto en particular. Por otro lado, Renato Ortiz (2003) plantea la

es un fenómeno de interconexión e interdependencia a escala planetaria en los ámbitos de lo político, lo económico, lo social y lo cultural y que se da de manera desigual y diferenciada entre las distintas sociedades, marcando así sus posibilidades de desarrollo. Sin embargo es conveniente y acertada la reflexión de Daniel Mato, quien propone que no hay una sola globalización, sino varias, por lo que cree necesario remplazar el término “globalización” por el de “procesos de globalización”. Dice al respecto:

La expresión *procesos de globalización* nos sirve para designar de manera genérica a los numerosos procesos que resultan de las interrelaciones que establecen entre sí actores sociales a lo ancho y largo del globo y que producen *globalización*, es decir, interrelaciones complejas de alcance crecientemente planetario (Mato, 2005: 150).

Estos *procesos de globalización* han sido posibles por el desarrollo de diversas tecnologías que han permitido interconectar e interrelacionar a las distintas sociedades. A través de una multiplicidad de flujos “los mensajes, los símbolos, en fin, la cultura, circulan libremente en redes desconectadas de este o aquel lugar” (Ortiz, 1996: 63). En ese sentido Martín Barbero escribe que “una mirada crítica, pero desde dentro, nos asegura que el actual desarrollo tecnológico está transformando tanto la imagen mental del mundo que habitamos como las coordenadas de experiencia sensible” (1999: 32), aunque indica que eso no significa una “sumisión automática”, pues ciertamente siempre existen resistencias a dichas transformaciones.

A través de estas redes, y debido a la capacidad de compra, el tiempo libre y el abaratamiento de algunos productos en distintas sociedades, tanto de los países industrializados como los llamados en vías de desarrollo, los mercados de los llamados bienes culturales⁴ han crecido de manera importante, según mencionan Lourdes Arizpe y Guiomar Alonso (2005), recalcando que estos bienes sirven, en consonancia con lo dicho por Martín Barbero con respecto al desarrollo

utilización del término “mundialización” para describir la globalización de la cultura, dejando entonces el término de “globalización” para las esferas económica y tecnológica.

⁴ Más adelante se plantea lo poco afortunado que resulta la utilización del término, si bien sirve para designar cierto tipo de mercancías.

tecnológico, para construir una nueva visión del mundo. Para estos autores, esto ha generado lo que llaman una “paradoja global”, pues las nuevas tecnologías audiovisuales y de telecomunicaciones, al no tener fronteras, están propiciando que los consumidores individuales creen nuevas comunidades a escala global basadas principalmente en sus consumos.

Si bien los intercambios son desiguales no son unidireccionales, por lo que no debe creerse que las sociedades marchan hacia la homogeneización, pues, como señala Ana María Spadafora (1999), tanto centro como periferia son mutua y simultáneamente alcanzados, y los distintos puntos de encuentro o de cruzamiento son escenarios para la disputa y la negociación. Podemos decir entonces que “lo que debemos reivindicar para tratar de comprenderlo es el hecho de que el mundo contemporáneo está ya unificado y continúa siendo plural, el hecho de que los mundos que lo constituyen son heterogéneos aunque estén relacionados entre sí” (Augé, 2006: 124), pues, como escribe García Canclini, “lo que suele llamarse globalización se presenta como un conjunto de procesos de homogeneización y, a la vez, de fraccionamiento articulado del mundo, que reordenan las diferencias y las desigualdades sin suprimirlas” (2005a: 48-49).

Por tanto estos *mundos* no son inmutables, y aunque ciertamente por una parte mantienen y hasta en ocasiones radicalizan sus diferencias, también tienden a *diluir* otras.⁵ Este proceso puede ser entendido a través del concepto de hibridación, el cual es entendido por Néstor García Canclini (2005b) como los “*procesos socioculturales en los que las estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras,*

⁵ Esto puede ser ilustrado con lo dicho por Berger y Luckmann, quienes escriben que “la modernidad entraña un aumento cuantitativo y cualitativo de la pluralización. Las causas estructurales de este hecho son ampliamente conocidas: el crecimiento demográfico, la migración y, como fenómeno asociado, la urbanización; la pluralización, en el sentido físico y demográfico; la economía de mercado y la industrialización que agrupan al azar a personas de los tipos más disímiles y las obligan a interrelacionarse en forma razonablemente pacífica; el imperio del derecho y la democracia, que proporcionan garantías institucionales para esta coexistencia pacífica. Los medios de comunicación masiva exhiben de manera constante y enfática una pluralidad de formas de vida y de pensamiento: tanto por medio de material impreso, al que la población tiene fácil acceso debido a la escolaridad obligatoria, como por los medios de difusión electrónicos modernos (1997: 74).

objetos y prácticas".⁶ A su vez Pam Nilan y Carles Feixa entienden el término de "hibridación" (hybridity) como la "creatividad cultural, la realización de algo nuevo a través de la combinación de cosas y modelos existentes" (2006: 1).

Por un lado, hibridación es un proceso de interacción cultural entre lo local y lo global, lo hegemónico y lo subalterno, el centro y la periferia. Por otro lado, hibridación es un proceso de transacciones culturales que refleja cómo las culturales globales están asimiladas en lo local, y cómo las culturas no occidentales impactan sobre occidente (Feixa y Nilan, 2006: 2).

Y agregan que "la conexión entre 'hibridación', 'mundos plurales' y 'globalización' nos recuerda que, en la sociedad de la información, las identidades generacionales están des-localizadas" (2006: 3). Es por ello que Renato Ortiz (2002) plantea utilizar el concepto de "desterritorialización" para comprender mejor los procesos del mundo contemporáneo, pues a través de él podemos dar cuenta, en primer lugar, del dislocamiento (quiebre) entre el espacio y el medio físico al que estaba sujeto, y en segundo, de la reterritorialización de ese espacio, traduciéndolo así a su dimensión social y, por ende, localizable.⁷

Vemos entonces la pertinencia del uso de la metáfora empleada por Bauman sobre la sociedad contemporánea, pues a través de ella podemos comprender los procesos de globalización que se llevan a escala planetaria gracias a la multiplicidad de flujos, entre otras cosas, de los llamados bienes culturales, mismos que son desterritorializados de sus contextos para ser reterritorializados en otros, produciendo fenómenos de hibridación cultural. Y todo ello mutando permanentemente, sin posibilidad de fijarse en el tiempo y en el espacio, justamente como los líquidos. Y por supuesto que la música está expuesta a estos fenómenos, y por tanto se convierte en un flujo cuya circulación

⁶ Las cursivas son del autor, quien prefiere este término sobre otros como mestizaje o sincretismo, ya que permite abarcar diversas mezclas interculturales. Ahora, como "prácticas discretas" se refiere a las prácticas relativamente estables en un tiempo que han sido producto de otras hibridaciones.

⁷ En consonancia con Ortiz, Arjun Appadurai ha escrito que "tan rápido como las fuerzas de las distintas metrópolis logran penetrar otras sociedades, muy pronto son aclimatadas y nacionalizadas de diversas maneras: esto vale tanto para los estilos musicales o constructivos como para la ciencia, el terrorismo, los espectáculos o las constituciones" (2001: 45).

atraviesa fronteras, océanos, continentes y culturas, reconfigurando su *sentido* y el de los actores involucradas en ella.

La escena de la música *indie*

La música está sin duda sometida a los flujos de las redes globales de comunicación, lo que también indica que suele estar en un continuo proceso de desterritorialización y reterritorialización. El concepto de la música *indie*, que es pieza clave en este estudio, está asociado con el de música independiente, y suele ser usado en variedad de ocasiones sin una diferenciación real. Sin embargo si bien el *indie* proviene de *independent* no significan lo mismo ni se refieren particularmente a los mismos fenómenos.

Por música independiente se entiende toda música producida al margen de las *majors* o grandes compañías disqueras, que son las que a través del tiempo han controlado el mercado musical. En este sentido el término abarcaría todo tipo de sellos llamados independientes, desde los de música *punk*, los de metal o los de música folclórica, por mencionar algunos géneros. En cambio el *indie*, en este caso, tiene la peculiaridad de definir una gama amplia de estilos musicales, muchos de ellos *híbridos*, con ciertas características específicas que tienen que ver sobre todo con una “actitud”. Para Javier Blánquez y Juan Manuel Freire, coordinadores del libro *Teen Spirit* sobre pop independiente, dicen que:

El adjetivo de "independiente", tan discutido como útil en el contexto de la música popular moderna, indica algunas características que cualquier clase de arte debería de perseguir a toda costa: la autonomía, el rechazo al canon establecido, la libertad de construir nuevos marcos en los que desarrollar formas de expresión todavía desconocidas. Si existe un móvil detrás de lo que entendemos por "indie", ese es el del inconformismo, la voluntad de hacer de la vivencia del arte algo más personal y puro que el tradicional círculo mercantil de la industria del ocio y la cultura: la fabricación y el posterior consumo de la obra acabada (2004: 11).

Estos autores agregan que la música independiente no está precisamente en contra del *mainstream*, representado por la grandes disqueras como BMG, Sony, Capitol, EMI, o Warner, por mencionar sólo algunas, sino que “se presenta como una opción más sincera”. Los orígenes de este tipo de disqueras lo ubican con el

surgimiento del punk,⁸ a mediados de los años 70, ya que este movimiento cambió los “valores” de la música popular, viendo que con pocos recursos, al margen de las grandes disqueras, y sin presencia en los medios como la radio, se podía hacer “temblar al sistema”, y concluyen que más que un sonido particular o una actitud concreta, la principal característica de esta música es la de un “estado mental”. Así entonces frases provenientes del punk como *do it yourself*, en el sentido de ser autogestivos, concuerdan en la filosofía de estas compañías.

Digamos entonces que la música independiente, con los preceptos mencionados en el párrafo anterior, es de alguna forma la *madre* de la música *indie*, la cual nace como tal a mediados de la década de los ochenta en los Estados Unidos con grupos como *Beat Happening*, quienes siguiendo la filosofía del *do it yourself* crearon un sonido que no se ajustaba a las modas y estilos imperantes de la música independiente, haciendo simplemente música por el placer de hacer música (Freire, 2004).

Podríamos resumir las características que definen a la música *indie*, en contraposición de lo producido por las *majors*, con los adjetivos de “personalidad, autonomía, honestidad” (Blánquez, 2004: 406). Por música *indie* entenderemos entonces, más que un género en específico, una actitud que englobe los adjetivos mencionados, pero también una tendencia hacia la hibridación de distintos géneros provenientes principalmente del rock y de la música electrónica, así como de una posibilidad limitada en cuanto a recursos, ya sea para componer, producir o difundir, los cuáles suelen ser siempre más restringidos.

Por supuesto que para que esta música sea *visible* tiene que contar con espacios de circulación. Para Rossana Reguillo “la circulación puede ser entendida como el espacio simbólico imaginario que permite el encuentro entre una actividad de producción y un acto de reconocimiento” (1995: 47). Agrega también que mientras los actores tengan mayores espacios de circulación tendrán mayores probabilidades de imponer sus visiones del mundo. Defino entonces el

⁸ El punk es un movimiento musical que tiene su origen a mediados de los setenta en los barrios pobres de Inglaterra, y que retoma bases rítmicas de los orígenes del rock. Los padres de este movimiento son Los Sex pistols en el Reino Unido y Los Ramones en los Estados Unidos.

espacio de circulación como la *posibilidad* de encuentro entre el individuo y la obra, pero sin que necesariamente tenga que haber un reconocimiento.

Aunque este objeto de estudio tiene que ver con el consumo y/o producción de cierto tipo de música independiente, lo que aquí se analiza tiene que ver con lo que he decidido llamar la escena de la música *indie*. Por escena *indie* entiendo la existencia de actores, prácticas y espacios que son posibilitados en buena medida por el consumo y/o producción de diversas corrientes musicales de corte ecléctico e híbrido provenientes principalmente de disqueras independientes, ya sean estas locales, nacionales o internacionales. Los géneros musicales son entonces de lo más diverso, pero nunca, o quizá en muy raras ocasiones, serán géneros “periféricos”, los cuales, por su especialización, son consumidos casi exclusivamente por actores que no se permiten disfrutar o apreciar otros estilos musicales que no se parezcan a lo que regularmente escuchan.⁹

Estilos de vida

Entender cómo alrededor de la escena de la música *indie* se construyen multiplicidad de relaciones sociales y configuraciones del mundo plantea la necesidad de trabajar con un concepto como el de estilos de vida. Este concepto permite estudiar a grupos heterogéneos reunidos en torno a ciertas prácticas posibilitadas por gustos compartidos. Los estilos de vida tienen su origen en el desarrollo del arte del siglo XX que, gracias a los medios de comunicación y al consumo posibilitado por el crecimiento de las economías, fueron permeando la vida cotidiana de los individuos principalmente en las grandes urbes (Rodríguez, 1997).

Un estilo de vida, nos dice Anthony Giddens “puede definirse como un conjunto de prácticas más o menos integrado que un individuo adopta no sólo porque satisfacen necesidades utilitarias, sino porque dan forma material a una crónica concreta de la identidad del yo” (1997: 106). Como ya se ha mencionado líneas arriba, uno de los proyectos de la modernidad ha sido el de la emancipación

⁹ Dentro de la música independiente, estos géneros “periféricos” serían como el *metal*, sobre todo en su versión más pesada como el *black metal*, el *punk* con pronunciado carácter ideológico, el *reggae*, el *psicodelic trance*, por poner tan sólo algunos ejemplos.

del individuo de sus tradiciones, delegándole la responsabilidad de quién y cómo ser. Por tanto hay en los estilos de vida una necesidad de construirse, por lo que “...en las condiciones de la modernidad reciente todos nosotros nos atenemos a estilos de vida, pero además en cierto sentido, nos vemos forzados a hacerlo (no tenemos más elección que elegir)” (1997: 106). Así que elegimos, y por tanto asumimos esa responsabilidad de crearnos una estética y un modo de ser.

La expresión ‘estilos de vida’ (...) en la cultura de consumo contemporánea denota individualidad, expresión personal y autoconciencia estilística. El cuerpo, la vestimenta, el habla, los entretenimientos de tiempo libre, las preferencias en materia de comidas y bebidas, la casa, el automóvil, los lugares elegidos para las vacaciones, etc., pueden considerarse indicadores del carácter individual del gusto y el sentido del estilo del propietario o consumidor (Featherstone, 1991: 142).

No debe creerse sin embargo que los individuos por sí solos construyen sus estilos de vida, sino que estos están sometidos a presiones de grupo, a modelos de rol, así como a circunstancias socio-económicas (Giddens, 1997). Es, finalmente, una construcción social. Para Bourdieu (2003), este concepto está ligado a clases sociales, lo cual no es del todo útil por lo menos para este estudio, ya que en el caso de la escena de la música *indie* las clases sociales no son del todo determinantes como categoría de análisis al presentarse un carácter más transclasista.¹⁰ Más conveniente resulta lo esbozado por Mike Featherstone, quien dice que “nos encaminamos a una sociedad sin grupos de status fijos, donde ha quedado atrás la adopción de estilos de vida (manifiestos en la elección de la vestimenta, las actividades de tiempo libre, los bienes de consumo, las disposiciones del cuerpo) que estén ligados a grupos específicos” (1991: 142).

Giddens (1997) menciona también que los estilos de vida son prácticas hechas rutina, lo mismo que Bourdieu (1997), quien las define con su concepto de

¹⁰ Con ello no se niega el poder del concepto, pero en este caso resulta menos productivo con respecto al fenómeno que aquí se estudia. Aún así no quisiera dejar de lado lo dicho por Bourdieu, quien escribe que “negar la existencia de las clases, como se ha empeñado en hacerlo la tradición conservadora en nombre de unos argumentos que no son todos ni siempre absurdos (cualquier investigación de buena fe tropezará con ellos por el camino), es en última instancia negar la existencia de diferencias, y de principios de diferenciación” (1997: 24). Más adelante, sin embargo, dice que las clases sociales no existen como tal, sino sólo como un espacio social, un espacio de diferencias que no está dado, sino que es necesario construir.

habitus.¹¹ Ahora bien, nos centraremos en cuatro aspectos para entender los estilos de vida, que son: las prácticas, el gusto, los consumos, los espacios y el tiempo.

Prácticas

Martín Barbero define las prácticas sociales en tres dimensiones: de socialidad, ritualidad y tecnicidad. Con respecto a la primera, es la que da pie a que los individuos rediseñen el orden en el que están insertos, al mismo tiempo corresponde también a sus negociaciones con el poder y las instituciones. “Lo que en la socialidad se afirma es la multiplicidad de modos y sentidos en que la colectividad se hace y se recrea, la diversidad y polisemia de la interacción social” (1990: 12).

Pero para que estas interacciones o intercambios puedan ser duraderos necesitan tomar *forma*, por lo que la ritualidad tiene que ver con la posibilidad de repetición y operabilidad de las prácticas. “Al religar la acción a los ritmos del tiempo y los ejes del espacio, la ritualidad pone reglas al juego de la significación introduciendo gramaticalidad y haciendo así posible la *expresión* del sentido” (1990: 12). Por último estaría la tecnicidad, que para Martín Barbero es un “organizador perceptivo”, pues “la tecnicidad será en las prácticas sociales aquella dimensión que articula la innovación a la discursividad. Pues más que objetos adquiribles o actividades especializadas la tecnicidad es parte fundamental del *diseño* de nuevas prácticas, más que artefacto es ‘competencia del lenguaje’” (1990: 13).

De igual forma es posible catalogar las prácticas sociales de tres maneras diferentes y que tienen que ver con el *decir*, con el *hacer* y con el *pensar*. En realidad la definición de cada una de estas tres categorías se desprende de su mismo nombre, por lo que las prácticas del decir se refieren a lo que los actores dicen que son y dicen que hacen, las del hacer a las acciones con significado que los actores en realidad hacen en sus interacciones, mientras que las del pensar se

¹¹ “El *habitus* es ese principio generador y unificador que retraduce las características intrínsecas y relacionales de una posición en un estilo de vida unitario, es decir un conjunto unitario de elecciones de personas, de bienes y de prácticas” (Bourdieu, 1997: 19).

basan en lo que los actores piensan sobre lo que hacen y en cómo estos configuran su mundo.

El Gusto

Es a través del gusto que tomamos nuestras decisiones sobre qué estilo de vida adoptar. Para Bourdieu el gusto es la “propensión y aptitud para la apropiación (material y/o simbólica) de una clase determinada de objetos o de prácticas enclasadadas y enclasantes, es la fórmula generadora que se encuentra en la base del estilo de vida” (2003: 172-173), y que, por su intención expresiva inherente, posibilita la distinción con respecto a otros proyectos y visiones de vida, pues “los gustos (esto es, las preferencias manifestadas) son la afirmación práctica de una diferencia inevitable” (2003: 53). Así por ejemplo “los bienes se utilizan para mostrar la distinción entre privado y público, o entre viejo y joven, entre superior e inferior, entre *insider* y *outsider*” (Douglas, 1998: 78).

Los gustos no son individuales, sino que son contruidos en nuestras interacciones sociales, y en particular dentro de los grupos de pertenencia, por lo que Mary Douglas (1998) señala que los patrones estandarizados de los gustos son lo que los investigadores de mercado llaman estilos de vida. Esta autora también propone que para comprender mejor los gustos es necesario ver sus oposiciones, esto es, lo que no gusta, lo que resulta desagradable o feo.

Consumo

Los gustos, que son los que determinan en gran medida los estilos de vida, son objetivados en el consumo de los individuos. De ahí su pertinencia por conceptualizarlo. Así, para Douglas e Isherwood, intentando conjuntar trabajos provenientes de la economía y la antropología, “el consumo es, por antonomasia, la arena en donde la cultura es motivo de disputas y remodelaciones” (1990: 72). De igual forma ven al consumo como una forma ritual de dar sentido al flujo de los acontecimientos, para poder así “construir un universo inteligible” con las mercancías que se eligen. Además de ello es en el consumo de bienes donde se hace evidente la cultura de los consumidores y de la sociedad en donde se

desarrollan, ya que hace patente ciertos modelos de discriminación y selección. Opinan también que “el consumo es un proceso activo en el cual todas las categorías sociales son continuamente redefinidas” (1990: 83). Y agregan:

El objetivo dominante del consumidor debería ser, en términos generales, demandar información acerca de su cambiante escenario cultural. Esto puede sonar demasiado sencillo, pero el proceso no se limita a una mera obtención de información, sino que se extiende a un interés por su control. Si una persona está fuera de cualquier posición de control, otras podrán entonces manipular el tablero a su antojo, en forma tal que los registros de la primera resultarán obsoletos y el significado se evaporará en medio del estrépito (Douglas e Isherwood, 1990: 111).

En la misma línea, Néstor García Canclini escribe que “consumir es participar en un escenario de disputas por aquello que la sociedad produce y por las maneras de usarlo” (1995: 60), y define el consumo como “el conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos” (1993: 24), mientras que para Baudrillard “el consumo es una actividad de manipulación sistemática de signos” (2004: 224).

Sin embargo hay quienes catalogan cierto tipo de consumo como cultural. García Canclini lo define como “el conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica” (1993: 34). Estos bienes simbólicos deben su valor no por las necesidades que satisfagan, sino por ser escasos, lo que hace que no todos puedan tenerlos (1995). Sin embargo creo que aunque este término sirva para catalogar cierto tipo de productos, es en realidad poco afortunado. Recorro nuevamente a Daniel Mato para aclarar esta cuestión, quien dice que

Toda modalidad de consumo es cultural, es decir, simbólicamente significativa y contextualmente relativa: responde a un sentido común o a un sistema de representaciones compartido entre las personas de ciertos grupos sociales o poblaciones humanas, y también y de manera convergente todo consumo reproduce o construye ese sentido común, o bien contribuye a cuestionarlo y producir otros alternativos. El carácter ‘cultural’ de las prácticas de consumo no depende de *qué* se consume, sino de *cómo*” (2005: 157).

Subrayo lo dicho por Matto sobre la necesidad de analizar no solamente *qué* se consume, sino *cómo*, pues introduce la capacidad diferenciadora en el uso más que en el producto. Por su parte Mary Douglas pone énfasis en señalar que el consumo no es una mera elección individual, sino que es social, y que las elecciones que se hacen tienen que ver con el tipo de sociedad que se quiere. Para Martín Barbero, en cambio, los mercados de masa han traído la racionalización del consumo, que se manifiesta en la acelerada obsolescencia “no sólo de productos sino de estilos de vida y de moda, y hasta de las ideas y los valores” (1999: 35).

Hay, pues, en el consumo, una constante reconfiguración de los valores sociales, pues dicha práctica está sometida a una economía de mercado que privilegia la obsolescencia y el cambio de manera cada vez más acelerada, y que sin embargo se erige en gran parte de las sociedades contemporáneas como un importante fuente para la creación de sentido de las prácticas sociales.

Espacio

Es en los espacios donde se llevan a cabo las prácticas y donde se materializan y objetivan los estilos de vida. Para definirlo es importante hacer una distinción entre espacio y lugar. Para Martín-Barbero (1999) el lugar es nuestro anclaje principal, corporeidad de lo cotidiano y materialización de la acción, mientras que para Michel De Certeau es “el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia (...). Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad” (1996: 129).

En cuanto al espacio, Manuel Castells (2000) ha escrito que no es un reflejo de la sociedad, sino que es la sociedad misma. Por su parte, para Amalia Signorelli “el espacio se define en relación a la seres humanos que lo usan, que lo disfrutan, que se mueven en su interior, que lo recorren y lo dominan. En ese sentido la definición más satisfactoria es la que considera el espacio como un recurso” (1999, p. 53).

A diferencia de Signorelli, quien ve el concepto de *recurso* como la posibilidad de poder disponer e intervenir por parte de un autor consciente para conseguir un fin, Alicia Lindon (2000) entiende el recurso para comprender principalmente un atributo del espacio, que sería el movimiento. En ese sentido De Certeau ha escrito que “el espacio es un cruzamiento de movi­lidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan” (1996: 129). De Certeau puntualiza diciendo que el espacio es el lugar practicado. En el mismo sentido Castells opina que “en un nivel general, hemos de definir lo que es el espacio desde el punto de vista de las prácticas sociales; luego debemos identificar la especificidad histórica de las prácticas sociales” (2000: 445). Puntualizando, se podría decir que el espacio puede ser entendido, entonces, como la geografía dinámica de las prácticas sociales.

Tiempo

Si con la modernidad se establecen las condiciones para que el tiempo tenga historia (Bauman, 2004), con la modernidad líquida el tiempo sufre un *colapso* en el que el pasado y el futuro ceden ante la hegemonía de un presente más *elástico* y, paradójicamente, cada vez más efímero. Parece entonces que el presente es una suma de instantes que nacen y mueren en el momento, pues “la duración deja de ser un valor y se convierte en un defecto”, ya que “el advenimiento de la instantaneidad lleva a la cultura y a la ética humanas a un territorio inexplorado, donde la mayoría de los hábitos aprendidos para enfrentar la vida han perdido toda utilidad y sentido” (Bauman, 2004: 137), lo que crea una exigencia de estar en una constante y perpetua renovación.

Pero el tiempo no sólo atenta contra el mismo tiempo, sino contra el espacio, pues “la instantaneidad borra definitivamente la realidad de las distancias” (Virilio, 1999: 18) y, hay que agregar, la de los hechos. Y si nada es lo suficientemente importante para que dure, la realidad corre el riesgo de ser difusa y superficial, pues el tiempo contemporáneo parece no permitir profundizar en absolutamente nada.

Se puede definir el tiempo entonces en relación a la duración de las prácticas sociales, duración que es significativa para los sujetos dentro de sus marcos socioculturales.

Sociedades estético-afectivas (Socioestética)

Los estilos de vida han sido posibles por diversos factores, y entre ellos está que la modernidad, como ya he mencionado, ha dejado la responsabilidad al individuo de construirse, y al radicalizarse la modernidad ésta ha puesto a los individuos, entre otras cosas, todo un mercado basado en parte en la estética promovida desde la música, y en general desde el arte, para que sobre esto se construyan los estilos de vida y las identidades o identificaciones de los individuos. Podemos decir entonces que los estilos de vida están estrechamente ligados, amalgamados, con una estética cotidiana, a la que Katya Mandoki (2006) ha denominado como “prosaica”.

Eso es la Prosaica: sencillamente, la estética cotidiana. Esta pervivencia de la estética se expresa de mil maneras, desde nuestra forma de vivir, en el lenguaje y el porte, el modo de ataviarse y comer, de rendir culto a deidades o a personalidades, de legitimar el poder, ostentar el triunfo o recordar a los muertos; pero el papel primordial que la estética tiene en nuestra vida cotidiana se ejerce en la construcción y presentación de las identidades sociales (Mandoki, 2006: 9).

Esa separación entre la estética, relacionada durante mucho tiempo con el arte, y lo cotidiano, es, en palabras de Raymond Williams, una falacia, pues “el contraste entre arte y realidad puede verse, en definitiva, como un falso dilema” (2003: 33). De igual forma la estética no se agota en la forma, sino que da sentido a lo que se hace, por lo que se constituye como *fondo*. Por tanto, “la conexión de la dimensión estética o de su categoría de lo bello con la experiencia del individuo como experiencia social es lo ‘sensitivo’, ‘lo emocional’” (Rodríguez, 1997: 127). Si la estética incide en las emociones, es posible entonces trabajar con el concepto de *ethos*, que significa un “sistema culturalmente organizado de las emociones” (Bateson, citado en Le Breton, 1998: 118). Las emociones son, según Le Breton, una forma de reconocerse en una comunidad y de vivir y experimentar de manera

similar ante una misma situación.¹² Estas sensibilidades y emociones están construidas en torno a los grupos de pertenencia como a los gustos de los diversos actores de la escena. Sin embargo no es pertinente para esta investigación el término de *neo-tribalismo* esbozado por Michel Maffesoli (2004), en el que da una prioridad a las comunidades afectivas sobre los individuos, pues el individualismo sigue siendo una constante en gran parte de los grupos sociales, y en particular de este que aquí se estudia. Sin embargo escribe que

...esta tendencia afectual es un *aura* que nos empapa, pero que puede expresarse de manera puntual y efímera. También esto forma parte de su aspecto cruel (...). Según los intereses del momento, y según los gustos y las ocasiones, la implicación pasional va a conducir hacia tal o cual grupo, o tal o cual actividad. Llamé a esto 'unicidad' de la comunidad, o una especie de unión punteada, lo cual, naturalmente, induce a la adhesión y la discrepancia, la atracción y la repulsión, y por ende, no está libre de todo tipo de desgarramientos y conflictos (2004: 224).

¿Cómo nominar entonces a estos grupos reunidos en torno a ciertos gustos? Marc Augé utiliza el término "mundo" en vez del de "clase", y dice que este término puede utilizarse "para designar a colectividades que comparten una actividad y además algunos hábitos, algunas referencias y algunos valores" (Augé, 2006: 124). Aunque es un concepto muy poderoso que sirve para entender las conexiones translocales que establecen los individuos gracias al consumo, es igualmente certero lo esbozado por Paulo Virno (2003), quien retoma el concepto formulado por Spinoza sobre la *multitud*, el cual expresa la pluralidad de los individuos sociales insertos en colectividades, pues:

...ya no se puede hablar más, razonablemente, de comunidades sustanciales. Hoy, cada impetuosa innovación no sacude formas de vida tradicionales y repetitivas, sino que interviene sobre individuos ya habituados a no tener más costumbres y hábitos sólidos, acostumbrados a los cambios repentinos, expuestos a lo insólito y a lo imprevisto. Seres que día a día se tienen que enfrentar con una realidad en permanente cambio y renovación (Virno, 2003: 31).

¹² Eduardo Bericat ha escrito que "seguir prescindiendo de las emociones no constituye sólo un lamentable olvido, constituye un verdadero suicidio, una renuncia deliberada a la legítima aspiración por lograr explicaciones completas de la realidad y de los procesos sociales" (2000: 151).

Por tanto, Virno propone denominar “multitud” al conjunto de “individuos sociales” (2003: 82). En ese sentido Bauman apunta que

...el aspecto más notable del acto de desaparición de las antiguas seguridades es la nueva fragilidad de los vínculos humanos. El carácter quebradizo y transitorio de los vínculos puede ser el precio inevitable que debemos pagar por el *derecho* individual de perseguir objetivos individuales, pero al mismo tiempo es un formidable obstáculo para perseguir esos objetivos *efectivamente*... y para reunir el coraje necesario para hacerlo (2004: 181).

Por su parte, Marc Augé pone el acento en el impacto que los medios de comunicación tienen, pues, dice, “ninguna retórica de intermediación protege ya al individuo contra un enfrentamiento directo con el conjunto informal del planeta, o lo que viene a ser lo mismo, con la imagen vertiginosa de su soledad” (2006: 130). Más allá de la certeza que pueda tener esta última cita, lo cierto es que el individuo experimenta día a día, y en gran medida a través de los medios de comunicación, el vértigo de vivir en un mundo globalizado y en constante mutación. Es por ello que la búsqueda de grupos a los cuales pertenecer y que brinden las seguridades perdidas pareciera ser una necesidad urgente (Hobsbawn, en Bauman, 2004), pero a la vez irrealizable, pues “es improbable que se resuelva alguna vez la disputa entre seguridad y libertad, como la disputa entre comunidad e individualidad” (Bauman, 2003: 11), y recordemos, una vez más, que la individualidad es una de las grandes creaciones de la modernidad.

Los vínculos sociales tienden entonces a tener un carácter frágil y flexible, en donde la estética jugaría un papel importante en la conformación de ciertos *estilos* en torno a los cuales se reunirían y distinguirían distintos grupos sociales. “El estilo sería la forma como interaccionan los individuos en las sociedades de consumo mediatizadas, la dimensión creativa de estos con la que conforman y formalizan estética y simbólicamente su entorno de relaciones sociales” (Rodríguez, 1997: 200). Sin embargo los estilos creados a partir del consumo estético no son inmutables, sino que responden tanto a los intereses individuales de quienes los adoptan, tanto como a los grupos de pertenencia a los que el individuo esté adscrito. En ese sentido se puede rescatar lo escrito por Carles

Feixa sobre las culturas juveniles, que puede servir de pauta para entender el fenómeno que aquí se estudia.

Las culturas juveniles no son homogéneas ni estáticas: las fronteras son laxas y los intercambios entre los diversos estilos, numerosos. Los jóvenes no acostumbran a identificarse siempre con un mismo estilo, sino que reciben influencias de varios, y a menudo construyen un estilo propio. Todo ello depende de los gustos estéticos y musicales, pero también de los grupos primarios con los que el joven se relaciona (Feixa, 1998: 87).

Esto nos lleva a plantearnos el hecho de que los individuos son, en términos de Antonio Guerrero (2003) “simpatizantes nómadas” tanto en sus gustos como en sus grupos identitarios, por lo que este autor propone hablar de una “adopción flexible del estilo”. Si la música es uno de los ejes principales para la adopción de ciertos estilos vida, y si, como se ha visto, este consumo es en términos generales ecléctico, estos estilos tenderán a no ser sólidos, sino líquidos, flexibles, cambiantes, pero siempre dentro de ciertos marcos determinados en la misma interacción social, y que tiene que ver tanto por las identificaciones como por las distinciones que genera.

Para Erving Goffman (2004) es posible analizar en los sujetos sociales tanto sus fachadas como sus roles, los cuales van de alguna forma entrelazados. Los roles serían una especie de modelos interiorizados de actitudes y conductas (Marc y Picard: 1992), los cuales se definen en la interacción (Marc y Picard, 1992; Schutz: 1995), y que suelen tener una fachada preestablecida socialmente. Para Goffman “la fachada (...) es la dotación expresiva de tipo corriente empleada intencional o conscientemente por el individuo durante su actuación” (2004: 34). Así que estas categorías ayudarían a ver cómo los sujetos de esta escena adoptan ciertas fachadas de acuerdo con los roles que juegan dentro de esta escena.

Estos roles y fachadas son posibles sólo en los espacios de interacción, por lo que para ahondar en el estudio de estas sociedades estético-afectivas se trabajará con el concepto de proxémica, que permitirá observar cómo se comportan los individuos en sus interacciones sociales y en su utilización del espacio. El concepto de proxémica, elaborado por Edward T. Hall (2003), se

refiere al “empleo que el hombre hace del espacio, que es una elaboración especializada de la cultura” (2006: 6), por lo que la proxémica tiene que ver con el estudio de la percepción, uso y significación que se hace de éste, según plantea Alejandro Grimson (2001), citando el trabajo de Hall.

El estudio del cuerpo y del estilo, ligados también a los roles y las fachadas, puede concretarse por otro lado a través del estudio de la moda o el *fashion* referente al vestido, pues “la ubicua naturaleza del vestido parece apuntar al hecho de que la ropa o los adornos son uno de los medios mediante los cuales los cuerpos se vuelven sociales y adquieren sentido e identidad” (Entwistle, 2002: 20), además de que la moda no sólo proporciona un *estilo* particular, o una estética, sino también, según Joanne Entwistle, produce ideas estéticas. Fondo y forma nuevamente de la mano, por lo que estas categorías serán útiles para comprender la dinámica de determinados grupos sociales de nuestro mundo siempre en transición hacia los parajes desconocidos e inciertos del futuro.

Identidad

¿A dónde lleva el despejar las interrogantes sobre el estilo de vida y de los grupos estético-afectivos? ¿Qué significa para los actores agruparse o identificarse con sus semejantes en un “nosotros” que los diferencia de los “otros”, de los “diferentes”, cualquiera que estos sean? Esto lleva a plantear como final de camino para este trabajo el concepto de identidad. ¿Pero qué es eso de la identidad? Para Bauman “la idea de ‘identidad’ nació de la crisis de pertenencia” (2005: 49-50), misma que se genera cuando los individuos comienzan a perder sus referentes comunitarios ante la dilución de las fronteras, lo que los ha llevado a tener que construir certezas sobre quién se es, en contraposición de lo que no se es en un mundo en el que el cambio se ha vuelto una constante. Si antes la identidad estaba dada por sentada, ahora se ha vuelto algo que es necesario construir.

Para Gilberto Giménez, quien apunta que la identidad es la cultura intersubjetiva, “el concepto de identidad implica los siguientes elementos: (1) la permanencia en el tiempo de un sujeto de acción (2) concebido como una *unidad*

con límites (3) que lo distinguen de todos los demás sujetos, (4) aunque también se requiere el reconocimiento de estos últimos” (s/d: 9). Y agrega que

la identidad de una persona contiene elementos de los “socialmente compartido”, resultante de la pertenencia a grupos y otros colectivos, y de lo “individualmente único”. Los elementos colectivos destacan las semejanzas, mientras que los individuales enfatizan las diferencias, pero ambos se conjuntan para constituir la identidad única, aunque multidimensional, del sujeto individual (s/d: 10).

En consonancia con Giménez, José Manuel Valenzuela (2000) apunta que la identidad se construye en las relaciones que se establecen entre lo individual y lo social en un determinado contexto histórico, por lo que se puede agregar que al complejizarse los procesos sociales las posibilidades para las adscripciones identitarias se han multiplicado. La identidad entonces es vivida no como algo dado, sino como un proceso (Frith, 1996), un proyecto (Gleizer, 1997), que a fin de cuentas puede verse como un experimento interminable (Bauman, 2005). Por tanto la búsqueda de identidad es la búsqueda de seguridad, lo que la vuelve una necesidad urgente ante un mundo que no cesa de cambiar a un ritmo cada vez más acelerado y que lo vuelve hasta cierto punto incierto. Sin embargo la identidad sufre cada vez más de fragmentaciones, fracturas y contradicciones (Hall, 1996), por lo que se vuelve una tarea significativamente compleja.

Esto de alguna forma ha traído como consecuencia algo que apunta Ulrich Beck, y que es que la identidad “ha sustituido la lógica de ‘esto o lo otro’ por la lógica inclusiva del ‘no sólo, sino también’” (2005: 13), esto es, que los sujetos no pueden construir su identidad sólo con un grupo de pertenencia, sino en todos y cada uno de sus grupos, y mientras más grupos se tengan más existe la posibilidad de fragmentaciones, fracturas y contradicciones como apunta Stuart Hall. Y si a ello le agregamos que, al vivir en una sociedad de consumo, donde el cambio incesante y la obsolescencia son dos fenómenos que van de la mano, construir la identidad, mantenerla y renovarla con cierta coherencia implica un trabajo arduo e interminable, que necesita de referentes relativamente estables para poder tomar forma.

Y es aquí donde entrarían los estilos de vida, pues de alguna forma brindan los parámetros necesarios –aunque no precisamente estables- para crear ciertas adscripciones identitarias en contraposición de otras. En ese sentido, Gilberto Giménez apunta que los estilos de vida “son indicios de identidad” (s/d: 12), mientras que Marcela Gleizer escribe que los estilos de vida brindan elementos necesarios para construir la identidad dentro del marco de las sociedades complejas:

En el repertorio cultural de las sociedades complejas contemporáneas, hay *estructuras de reducción de complejidad* que facilitan a los individuos la toma de decisiones ante la pluralidad de opciones que la complejidad supone, a partir de las cuales es posible dar sentido a la experiencia y dotar de contenido a la propia identidad. Definimos tales estructuras como aquellas que satisfacen las siguientes características: 1) estructuran campos de certeza que permiten seleccionar cursos de acción; 2) circunscriben un horizonte en el cual dotar de sentido a la selección, volviendo así significativo el curso de acción para quienes lo llevan a cabo, y 3) brindan elementos para la construcción de la propia identidad (1997: 13).

Pero si los estilos de vida están en gran medida determinados por el mercado, eso de alguna manera los constriñe a una lógica de consumo, como apunta Bauman:

El mercado provee las entradas para las funciones, los emblemas y cualquier otro símbolo identitario que pueda exhibirse públicamente (...). Los productos de consumo rara vez tienen una identidad neutral. Suelen venir con “identidad incluida” (...). El trabajo de construcción de identidades aptas para su exhibición pública y públicamente reconocibles, así como la obtención de la tan codiciada “experiencia comunitaria”, exigen ante todo entrenamiento y destrezas de consumo (Bauman, 2007: 152-153).

Se puede decir entonces que los estilos de vida se constituyen como los referentes a partir de los cuales se construyen las identificaciones y las diferencias, sin que por ello pueda considerarse como un asunto resuelto, porque la identidad –al igual que los estilos de vida- es un proceso que nunca toca fin, y por tanto está siempre en construcción, siempre incompleto, siempre en transición hacia un ideal de certidumbre, una ilusión que sirve de motor para moverse a través de las arenas movedizas de la vida.

Precisando

Entender cómo son los estilos de vida que construyen los individuos que participan dentro de la escena de la música *indie* lleva a considerar los distintos marcos que circunscriben el contexto en el cual éstos se desarrollan. Es por ello que este trabajo empieza por contemplar un tiempo largo que es la modernidad – específicamente la que se experimenta aproximadamente desde la mitad del siglo pasado-, y que en este caso es abordada desde el planteamiento realizado por Zygmunt Bauman (2004), quien la califica a partir de una característica que se experimenta en las sociedades contemporáneas, y que es la no permanencia (o duración) en el tiempo ni la sujeción en el espacio de las prácticas sociales, nominándola entonces como *modernidad líquida*.

Dentro de esta temporalidad se presentan múltiples interrelaciones de órdenes diversos que entrecruzan las distintas sociedades de manera desigual, y que conocemos bajo el nombre de *procesos de globalización*, como bien señala Daniel Mato (2005). Es en estas interrelaciones que productos como la aquí llamada música *indie* –y los *estilos* y *ethos* generados alrededor de ésta- se *desterritorializan* y *reterritorializan* en distintos contextos, resignificándose y objetivándose en prácticas –del hacer, del pensar, del sentir y del decir- que, posibilitadas por el gusto compartido, producen lo que conocemos como estilos de vida.

Si bien los estilos de vida son negociados y construidos en los grupos de interacción a partir de ciertos referentes –en gran medida provenientes del *consumo*-, es cierto también que estos grupos no tienen fronteras acotadas, sino por el contrario, tienen fronteras porosas, pues lo que se privilegia es sobre todo el gusto ecléctico e híbrido, caracterizándose los actores como *simpatizantes nómadas*, en términos de Antonio Guerrero (2003). Esto se revela como una estrategia a partir de la cual se privilegia la movilidad y/o flexibilidad en los referentes que enmarcan las prácticas de los estilos de vida, pero no así de las prácticas, las cuales, si bien van mutando en las interacciones cotidianas, son constantes, lo que posibilita un anclaje de sentido que se adivina necesario.

Es así que los estilos de vida otorgan elementos a partir de los cuales se van negociando, conformando y construyendo las identidades de los individuos que, al tener diversos campos de interacción dentro de una realidad compleja, con múltiples interacciones e interrelaciones, privilegian la creación de *identidades flexibles, líquidas e incluyentes*.

Comprendido y sintetizado el marco general de la investigación, es necesario puntualizar ahora los ejes por los cuales transitará prioritariamente este trabajo, en la lógica de aprehender los estilos de vida:

- a) **Roles y actuaciones**, que apelan a la participación y desenvolvimiento de los sujetos en la escena de la música *indie*, y que son negociado en las interacciones sociales.
- b) **Consumo y producción**, que abordan la apropiación de productos y su resignificación en la creación de otros nuevos.
- c) **Estilos y ethos**, referente a las formas y sus fondos -o sentidos- que se generan en las y por las prácticas.

Este es, en términos generales, el *ensamble* propuesto como marco teórico que estructura esta investigación, a través del cual se intentará *ver*, aprehender y comprender las prácticas de los estilos de vida que los sujetos llevan a cabo en la escena de la música *indie* de la ciudad de Guadalajara.

Capítulo II

Estrategia metodológica

Punto de partida: la pregunta de investigación y los supuestos

Toda investigación es, por definición, un viaje hacia lo desconocido.

Jesús Ibáñez

Todo proceso de investigación parte de una necesidad de conocer y comprender ciertos fenómenos en particular, por lo que tener en claro qué es lo que se busca debe ser necesariamente el punto de partida, que a su vez delinearé la construcción de una ruta hacia un punto de llegada. Parto entonces este recorrido de la siguiente pregunta: ¿cómo son los estilos de vida que construyen los actores que participan en la escena de la música *indie* en la zona metropolitana de Guadalajara, Jalisco? Antes de entrar en materia conviene plantear algunos supuestos que orientan esta investigación:

- Existe una dinámica de relación entre estilos de vida y música.
- La relación entre estilos de vida y música se ve materializada en los actores a través de sus prácticas.
- Estos estilos de vida están ligados a las conexiones existentes entre el ámbito local, nacional e internacional, donde los medios de comunicación, particularmente Internet, juegan un papel relevante.
- Actualmente existe un *boom* en la escena de la música independiente (*indie*) en la ciudad de Guadalajara, mismo que ha permitido se creen ciertos estilos de vida. Dicho *boom* ha sido posible entre otras cosas por el desarrollo tecnológico, que ha permitido tanto un mayor consumo de este tipo de música así como su difusión y su creación.
- Hay una apuesta ideológica (política) por posicionar este movimiento musical por parte de los agentes de la escena, como son algunos de los músicos,

productores y promotores, que no es compartida, o que no es recíproca, por los demás partícipes, en este caso el público en general.

- Los actores de esta escena comparten como característica un gusto musical ecléctico.

Esbozados los supuestos, vienen ahora las preguntas: ¿Cómo haremos, pues, para observar y entender los fenómenos que nos atañen? ¿Cómo acotar el objeto de estudio para que este sea aprehensible? ¿Cuáles son las características de dicho recorte metodológico? ¿Qué herramientas son las más convenientes para extraer de la realidad la información que convenga a nuestros fines? Procedo entonces a despejar las interrogantes.

Diseño

Entender cómo es que los sujetos que participan en la escena de la música *indie* construyen ciertos estilos de vida plantea la necesidad de trabajar desde su experiencia como actores, pues es a través de ella que podremos indagar sobre las prácticas que estos llevan a cabo. Es por ello que este trabajo de investigación será cualitativo, ya que “la investigación cualitativa pretende dar cuenta de significados, actividades, acciones e interacciones cotidianas de distintos sujetos; observados éstos en un contexto específico o en un ámbito de dicho contexto (...). Esta perspectiva de investigación es eminentemente interpretativa y trata de penetrar en el mundo personal de los sujetos, busca la objetivación en el ámbito de los significados” (Reynaga, 2003: 126).

Las prácticas a analizar podemos subdividirlas en tres apartados, que tienen que ver con el decir, el hacer y el pensar. Por prácticas del decir me refiero a lo que los sujetos dicen que hacen, las del hacer con lo que en realidad hacen, mientras que las prácticas del pensar dan cuenta sobre lo que los sujetos piensan sobre lo que hacen al igual de cómo configuran mentalmente su mundo. Por ello en este trabajo se tendrá como base la etnografía, que permitirá dar cuenta de la experiencia de los sujetos a través de las distintas prácticas que he esbozado, ya que “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).

Retomando algunos de los planteamientos del marco teórico esbozo el siguiente esquema sobre el que está construida esta investigación.



Delimitaciones

La intención de este trabajo es contar con una visión panorámica sobre la construcción de estilos de vida en la escena de la música *indie* de la Zona Metropolitana de Guadalajara, Jalisco, por lo que desde un principio se ha planteado la necesidad de trabajar con una gama amplia de los distintos actores y espacios que la configuran para así obtener información más rica y diversa que dé cuenta de la complejidad, pero al mismo tiempo de las particularidades que componen en su conjunto este objeto de estudio, el cual tiene como margen temporal del trabajo de campo de agosto del 2006 a mayo del 2007.

La idea de esta investigación ha sido, entre otras tantas, la de *documentar* un fenómeno que se ha venido gestando poco a poco en esta ciudad y que

contiene las paradojas de la relación global-local –y viceversa- en la construcción de ciertos estilos de vida. Es por ello que se ha respetado el nombre de los actores y de sus proyectos musicales –de conformidad con ellos-, lo que ayudará tanto a ubicarlos dentro de dicha escena, como a poder ver, en un futuro cercano, las mutaciones que seguramente experimentarán y que podrán abonar a otros estudios que se realicen sobre este objeto de estudio.

La selección que he hecho de los actores tiene que ver, en primer lugar, con la visibilidad que algunos de ellos mostraban dentro de la escena de la música independiente, ya fuera porque organizaban conciertos, porque tenían una disquera, participaban en los medios, o porque frecuentemente ofrecían conciertos en pequeños espacios de la ciudad. En segundo lugar, por las sugerencias realizadas por algunos de los primeros entrevistados, quienes ayudaron a construir un mapa –en la medida de lo posible- de lo que comprendía la escena *indie*. Y en tercer lugar, con la valoración realizada a partir de mi experiencia como partícipe de la escena, así como de la información recogida en el trabajo de observación participante, siempre con la intención de contar con un abanico amplio de los actores de la escena. Al final se entrevistaron a 16 personas, decidiendo detener la búsqueda de otros actores al comenzar a repetirse o “saturarse” la información que compete a este trabajo.

Desarrollo a continuación algunas de las características de los actores que circunscriben esta investigación.

Actores

Los participantes de esta escena son en su gran mayoría jóvenes de 18 a 35 años aproximadamente,¹³ los cuales he decidido clasificarlos operativamente de la siguiente forma de acuerdo a los principales roles en los que se desempeñan: músicos, productores, promotores y público. Conviene aclarar que ciertamente ninguna de estas categorías es excluyente, ya que en general los actores pueden

¹³ Aunque en este trabajo no se plantea trabajar explícitamente con jóvenes, conviene mencionar que para Pam Nilan y Carles Feixa (2006) la juventud es un fenómeno que se ha venido expandiendo en distintas sociedades, y que más allá de entenderlo bajo ciertos estatus oficiales, conviene entenderlo de acuerdo a las prácticas sociales y culturales de los individuos.

entrar, de acuerdo a las actividades realizadas, en más de una de ellas. Describo brevemente las características de cada una de estas categorías analíticas.

Músicos: Estos sujetos son quienes tocan y/o componen, ya sea de manera individual o en conjunto, aunque de igual manera considero en esta clasificación a los *dee-jays*, que aunque ciertamente no componen y no precisamente tocan, sí crean una narrativa sonora particular. Como ya he mencionado anteriormente, las características de la música *indie* tienen que ver, más que con estilos musicales, con una actitud de honestidad y creatividad, lo mismo que con una limitante económica.

Productores: Podemos distinguir a dos tipos de productores. En primer lugar quienes se dedican a *producir música*, esto es, quienes tienen bajo su responsabilidad las grabaciones de audio realizadas por los músicos *indies*. En segundo lugar podemos mencionar a quienes se dedican a *producir eventos*, esto es la organización técnica y operativa para la presentación en vivo de bandas o proyectos musicales de esta escena.

Promotores: son quienes a través principalmente de los medios de comunicación masiva se dedican a promocionar o hacer visibles los distintos proyectos musicales.

Público: son quienes asisten generalmente a los diferentes eventos de la escena y quienes consumen esta gama de estilos musicales de la escena *indie*.

Presento una tabla con la caracterización de los actores entrevistados:

Nombre	Tipo de actor	Edad	Observaciones
Rocío Rojas	Dee-jay	25	Esta chica coordinaba a un grupo de mujeres dee-jays, agrupadas bajo el nombre de <i>Cinnamon</i> . Esta entrevista no fue tomada

			finalmente en cuenta para este trabajo, ya que no se ajustaba al recorte metodológico de lo que comprendía la escena <i>indie</i> .
Luis Óscar Figueroa	Músico	28	Músico de tres proyectos musicales, que son el grupo de pop <i>Selma</i> , el grupo de <i>math rock</i> <i>Dragón</i> , y uno de corte más experimental electrónico llamado <i>Tordo</i> . Luis Óscar es también pintor.
Enrique Blanc	Promotor	46	Periodista dedicado sobre todo a la difusión de la música. Fue considerado para este trabajo de investigación pues cuenta con una mirada panorámica de las distintas escenas musicales de la ciudad. Entre otras cosas, cuenta con un programa de radio llamado <i>El ritual de lo habitual</i> , en Radio Universidad, y es crítico de música en el suplemento semanal <i>Ocio</i> , del periódico Público.
Hugo Fernando Medina	Promotor Productor	32	Uno de los promotores más comprometidos con la escena, trabajando por un rato en el suplemento semanal <i>Ocio</i> del periódico Público y en su revista de música independiente <i>Sonorama</i> , la cual ha salido en algunas ocasiones impresa, pero que tiene una vida más regular a través de Internet. Hugo también se ha dedicado a producir eventos, en el que destaca la organización del Festival Internacional Sonorama (FIS), el cual ha cumplido ya con tres ediciones.
Laura Becerra	Música		El proyecto de Laura lleva por nombre el de <i>Carrie</i> , y es una de las artistas con más proyección de la escena local, pues ha tocado por lo menos en uno de los festivales europeos más grandes, como lo es el Festival Internacional Benicàssim. Su primer disco, <i>Honey Blue Star</i> apareció en el 2005, y actualmente trabaja en una segunda producción.

Éric Gamboa	Promotor Productor Músico	25	Varios han sido los proyectos musicales por los que ha transitado, siendo uno de los últimos un proyecto personal llamado <i>E.lebleu</i> , que valió, con la publicación de su primer álbum, una crítica favorable en la revista española Rockdelux. Éric también fue responsable, junto con Laura Becerra, de Radio Neurótica, una radio por Internet, así como también fue cofundador de la disquera Abolipop. Actualmente es promotor de algunos conciertos y fiestas, así como lleva adelante un proyecto de <i>netlabel</i> , llamada Pony Republic.
Israel Martínez	Músico Productor	27	Ha transitado también por varios proyectos musicales, entre los que destacan el de Nebula3 e Israel M. Es también quien lleva la responsabilidad de la disquera Abolipop. Hace poco tiempo ganó un premio en Austria de música electrónica llamado <i>Prix Ars Electrónica</i> .
Sandra y Charly	Músicos		Su grupo <i>Descartes a Kant</i> lleva ya unos cinco años tocando en la escena de la ciudad, y es hasta ahora que han podido sacar un álbum que lleva por nombre <i>Paper Dolls</i> . Le ha tocado abrir conciertos a grupos de la talla de los Yeah yeah yeahs, Stereo Total, Sonic Youth y Explosions in the Sky.
Daniel Barrera	Músico	34	Líder de la agrupación musical <i>Marlento</i> , que a finales de 2006 publicaron un trabajo homónimo de carácter independiente.
Nayeli	Público	31	Se dedica a practicar danza contemporánea.
Rebeca	Público	19	Estudiante de arquitectura en el ITESO.
Sergio	Público	20	Estudiante de comunicación de la UNIVA.
José	Público	28	Estudiante de psicología en la UdeG.
Julio	Público	26	Trabaja como cocinero en un restaurant de Chapala.
Elizabeth	V-jay	23	Se dedica a la producción de visuales que acompañan las presentaciones en vivo de la agrupación llamada <i>Evamalva</i> . Su entrevista no

			fue considerada dentro del trabajo de investigación por un arbitrario y necesario recorte metodológico.
--	--	--	---

Universo de análisis

Centro este trabajo en el estudio de tres ejes analíticos relacionados con los estilos de vida, y que son la participación, el consumo y la socio-estética. Por prácticas de participación me refiero a lo que los actores hacen en los distintos escenarios y que coadyuvan a construir y transformar la escena. Se puede observar entonces los distintos roles que los sujetos juegan, y que he mencionado ya líneas arriba al dividir operativamente a los actores en categorías como las de músicos, productores, promotores y públicos.

Por prácticas de consumo entiendo la relación que establecen los sujetos en la apropiación de distintos productos materiales y simbólicos que estén relacionados con esta escena. Por tanto se podrá observar distintos consumos, como son los diferentes estilos y grupos de música, las revistas especializadas, así como también las drogas. Y por socio-estética entiendo las relaciones sociales que establecen los sujetos teniendo como eje articulador los gustos compartidos que están materializados en los actores que permiten tanto la conformación de un *estilo* como de un *ethos*. Así, en lo que corresponde a esta investigación, esos gustos compartidos podemos observarlos en las formas de vestirse, de cortarse el cabello, del tipo de accesorios que se portan, de las formas de comportarse, de moverse, de socializar y de sentir.

Estos tres ejes analíticos aquí planteados los trabajaré a partir de los discursos autoproducidos, las interacciones en los distintos escenarios y los productos de circulación.

Instrumentalizando las técnicas

Una de las herramientas indispensable para este trabajo es la observación participante, a través de la cual es posible entrar en contacto tanto con los actores, así como con sus espacios y sus prácticas, lo que nos lleva en un primer momento a familiarizarnos con el objeto de estudio. Como ya he mencionado antes, he sido

de alguna forma parte de esta escena, por lo que de alguna ya tenía conocimiento sobre ella. Sin embargo la idea de aplicar esta técnica en la investigación fue con la idea de construir una nueva mirada que permitiera tener un mejor conocimiento acorde a los objetivos de esta investigación. Dice Rossana Guber, desde el campo de la antropología, sobre la observación participante:

Tradicionalmente su objeto ha sido detectar los contextos y situaciones en los cuales se expresan y generan los universos culturales y sociales, en su compleja articulación y variabilidad. La aplicación de esta técnica o, mejor dicho, conceptualizar esta serie de actividades como una técnica para obtener información, se basa en el supuesto de que la presencia –esto es, la percepción y la experiencia directas- ante los hechos de la vida cotidiana de la población de estudio –con sus niveles de explicación- garantiza, por una parte, la confiabilidad de los datos recogidos y, por otra, el aprendizaje de los sentidos que subyacen tras las actividades de dicha población. La experiencia y testificación se convierten, así, en ‘la’ fuente de conocimiento del antropólogo (2004: 172).

De igual forma con esta técnica ha sido posible dar cuenta de la socio-estética, así como de la participación de los distintos actores, pues se pudo observar cómo se comportan los individuos en sus espacios, cómo socializan, cómo visten, y cuáles son los roles que estos juega, entre otras cosas.

Una segunda técnica utilizada, y la más importante para este estudio, es la entrevista a profundidad. Para John M. Johnson “un investigador quien usa la entrevista a profundidad (in-depth interviewing) comúnmente busca información y conocimiento ‘profundo’” (2002: 104), lo que significa que se busca, a través de una entrevista cara a cara y de ganarse la confianza del entrevistado, indagar en sus experiencias personales para poder comprenderlas digamos que desde adentro, desde la experiencia misma de los sujetos.

Otra técnica utilizada en este trabajo, y que he utilizado para estudiar a los públicos de la escena, es el grupo de discusión, que “es, fundamentalmente, un proyecto de *conversación socializada* en el que la producción de una situación *comunicación grupal* sirve para la captación y análisis de los discursos ideológicos

y de las *representaciones simbólicas*¹⁴ que se asocian a cualquier fenómeno social” (Alonso, 1998: 93).

...en *sociología* (...) la discusión de grupo pretende, a través de la provocación a través de una situación comunicativa, la investigación de las formas de construcción significativa de la conducta –a nivel macro- del grupo, o grupos, de pertenencia y de referencia de los individuos que interaccionan en el espacio *micro* del grupo de discusión, en cuanto que grupo *testigo*, en el que se genera un *microuniverso* (facilitado por el investigador) capaz de actualizar los sistemas de representaciones colectivas que se asocian a los temas objetos de estudio (Alonso, 1998: 93-94).

Aunque distintos autores difieren en lo que respecta al número de participantes y a los objetivos y resultados de esta técnica, Cecilia Cervantes (2002), en un texto en el que presenta los distintos enfoques esbozados por algunos autores que han reflexionado en torno a esta técnica, menciona que el número de participantes puede ir desde los cinco hasta los doce, pero más allá del número lo que importa es obtener una abanico de puntos de vista, generados sobre todo en la sinergia de la participación, y en donde es necesario reflexionar sobre los roles que los actores entrevistados juegan en dicha dinámica.

Modelo de análisis

El modelo de análisis que utilizo en este trabajo de investigación es principalmente la descripción etnográfica densa¹⁵, pues como mencioné anteriormente y que puede inferirse de la pregunta, la información principal de este trabajo está sustentada en la experiencia de los sujetos y de sus prácticas de interacción. Para Sonia Reynaga,

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

¹⁴ Para Alonso, las representaciones sociales son los “sistemas de normas y valores, imágenes asociadas a instituciones, colectivos u objetos, tópicos, discursos estereotipados, etc.” (1998, p. 94).

¹⁵ Sobre la descripción etnográfica densa, Clifford Geertz escribe: “Lo que en realidad encara el etnógrafo (salvo cuando está a la más automática de las rutinas que es la recolección de datos) es una multiplicidad de estructuras conceptuales complejas, muchas de las cuales están superpuestas o enlazadas entre sí, estructuras que son al mismo tiempo extrañas, irregulares, no explícitas, y a las cuales el etnógrafo debe ingeniarse de alguna manera, para captarlas primero y para explicarlas después” (2005: 24).

determinado grupo, así como las estructuras de sus interpretaciones y significados de la cultura a la que pertenecen (2003: 128).

A su vez, Rossana Reguillo opina que:

La descripción etnográfica es interpretativa en dos niveles: se trabaja a partir de las interpretaciones que los propios actores hacen de sus acciones; en un segundo nivel de abstracción, esas interpretaciones de primer nivel (las de los actores) se interpretan a la luz de los supuestos conceptuales que comandan la investigación, es decir, se problematizan (2003: 27).

Es entonces que a través de la etnografía puede situarse al individuo dentro de relaciones sociales a partir de las cuales se configura su mundo, sus percepciones y su participación en él, que nos permiten situar al sujeto dentro de una estructura socio-histórica que enmarca su desenvolvimiento.

La entrevista

El diseño de la entrevista está basado en la lógica de obtener, a través de la experiencia de los actores, la información necesaria para este trabajo de investigación. Como el objeto de estudio está sometido a un proceso de construcción entre la teoría y el campo, las entrevistas no siempre transitaron por las mismas temáticas, pues el instrumento de la entrevista se fue puliendo así como el mismo objeto de estudio. Además las entrevistas también estaban orientadas al tipo de roles que los actores cumplían dentro de la escena. Esto no es nada extraño, sino que es un proceso inherente de la investigación de corte sociocultural.

A pesar de las dificultades que esto atañe respecto a presentar una guía perfectamente pulida, presento sin embargo una guía general de los temas abordados durante las entrevistas:

- *Significados de la música*
- *Trayectoria biográfica centrada en la música*
 - Inicio del gusto
 - Transito por diversos estilos musicales
 - Prácticas en torno a la música

- Gustos actuales
- *La escena local*
 - El significado de independiente
 - El significado de lo *indie*
 - Evolución de la escena
 - Clasificación
 - Luchas o disputas dentro de la escena
 - Espacios
 - Prácticas actuales o roles jugados
 - Las prácticas de los otros
 - Relación entre la escena local, nacional e internacional
 - El *fashion*
 - El papel de Internet
 - El caso de *Myspace*
 - Expectativas
- *Otras actividades realizadas*

El trabajo de campo

Los contactos, las entrevistas

Como un primer movimiento exploratorio para delinear la escena, objeto de este estudio, comencé por realizar algunas entrevistas para saber cuáles podrían ser los márgenes de esta investigación y probar, al mismo tiempo, una primera serie de preguntas. Comencé entonces por realizar una entrevista a una chica llamada Rocío Rojas, quien había aparecido unos meses antes en la Gaceta Universitaria con motivo al colectivo de mujeres *dee-jay*'s que ella coordinaba y promovía llamado Cinnamon. El contacto no fue difícil, pues conocía a la chica por medio de mi anterior pareja sentimental. En realidad no estaba convencido de que ella formara parte de lo que yo veía sería el objeto de estudio, pero en ese primer momento no había aun márgenes concretos que acotaran tal objeto. La entrevista reveló que la chica estaba poco relacionada con la escena, pero la conocía, lo que fue dándome pautas para entender que la escena *indie* estaba entrecruzada por otras escenas. Rocío me recomendó entrevistar a gente sobre todo relacionada con la música electrónica, que no era en lo absoluto objeto de este estudio.

La siguiente entrevista la realicé a Luis Óscar Figueroa, quien era miembro de distintos proyectos musicales, uno de ellos llamado *Selma*, en el cual

participaba un colega con el que comparto casa. A Luis Óscar lo conocía por esta situación y habíamos charlado en varias ocasiones, aunque no llevábamos ningún tipo de relación más allá de los encuentros fortuitos donde mediaba la fiesta de por medio o mi compañero de casa. Además Luis Óscar vivía en un edificio ubicado en las nueve esquinas donde ensayaban varios grupos de la escena. Al comentarle mi disposición de entrevistarle se mostró accesible y me contó con lujo de detalle su trayectoria y sus quiebres tanto de sus gustos como de su participación en distintos proyectos musicales. Aún así la escena independiente, primer punto de partida de este trabajo de investigación, se mostraba aún como muy amplia y difusa.

Al haber realizado este primer par de entrevistas y haber probado el instrumento con dos personas a quienes conocía, me dio la posibilidad de ir apropiándome dicho instrumento. Pasé entonces a entrevistar a Enrique Blanc, a quien había conocido en el Distrito Federal en casa de un amigo, aunque no habíamos entablado ningún tipo de relación. Sabía de su trabajo como periodista especializado en temas musicales, y por medio de este amigo defenno entramos en contacto. Enrique tenía justamente esa visión panorámica de lo que ocurría en torno a la música independiente y de alguna forma me ayudó a ir acotando el objeto de estudio.

Con Hugo Fernando Medina había intercambiado algunos correos con motivo de la publicación de su revista *Sonorama*. El contacto lo había realizado por un buen amigo que colaboraba con él en ese entonces, unos dos años atrás. Así que de nueva cuenta me puse en contacto con él y concertamos una cita previa para charlar acerca de lo que estaba haciendo para posteriormente quedar en una nueva cita ya en su casa, donde, entre la entrevista y la charla posterior, los márgenes acerca de la investigación tomaron forma. Ya no sería la escena independiente, porque los grupos contenidos en ella eran de lo más disímiles, tanto en la música que tocaban, como en los espacios, públicos y prácticas, sino que sería la escena *indie*. Hugo me dio algunas sugerencias sobre quiénes, de acuerdo a su experiencia, podrían ser parte de los entrevistados. Así que

entonces, a partir de esta entrevista, comencé a modificar algunas preguntas. El objeto comenzaba a tomar forma.

Seguí después con Éric Gamboa, a quien me lo habían mencionado ya varias veces, sobre todo Hugo Fernando Medina. A Éric me lo había presentado un buen amigo, y había intentado quedar con él para la entrevista en varias ocasiones, pero siempre la cita había terminado por posponerse, por lo que en algún momento pensé en desistir de entrevistarlo. Recuerdo que me lo llegué a encontrar en varias fiestas y siempre se mostraba un tanto apenado, pero también sentía como cierto rechazo a la entrevista. Al final quedamos de vernos en un café en el centro, y los datos que me aportó fueron de lo más valiosos. Me sorprendió el grado de reflexividad que tenía en torno a la escena. Además, Éric había estado viviendo en otros lados, como el Distrito Federal, y conocía lo que estaba pasando en otras escenas en otras ciudades de la república, por lo que se reforzaba la idea de que en la ciudad la escena musical era de lo más activa.

Pasé a entrevistar a un par de miembros del grupo *Descartes a Kant*. El contacto fue a través de Sandra, la vocalista del grupo, a quien un día en un antro céntrico de la ciudad le comenté sobre el proyecto y me proporcionó sus datos para quedar más tarde. Mi idea era entrevistarla sólo a ella, pero el día de la entrevista, realizada en mi casa, llegó con Charly, otro de los pilares de la banda. Entre los datos interesantes que aportaron estaba el hecho de que ellos transitaban un tanto por otras escenas, sobre todo la *punk*, la cual ha sido siempre más marginal. Este grupo ha sido uno de los más nombrados como parte de la escena, y sobre todo han dado muestras de estabilidad en el tiempo, pues llevan cinco años tocando, por lo que son sin duda un punto de referencia.

La siguiente entrevista que realicé fue a Israel Martínez, a quien me lo habían presentado ya en diversas ocasiones, pero siempre como si fuera la primera vez, pues Israel no daba signos de reconocimiento. Sin embargo, una vez en alguna reunión en casa de uno de los integrantes del grupo de *hip-hop* llamado *Copy Violators*, le comenté sobre el trabajo que estaba realizando, por lo que se mostró muy accesible, y después de intercambiar algunos correos concertamos una cita. Israel tenía tiempo transitando por diversas escenas musicales de la

ciudad, lo que me permitió tener una idea acerca de la evolución que se había ido operando en la ciudad en relación a la música. Además, la importancia de esta entrevista radicaba en que Israel era el miembro más activo de la disquera Abolipop, con la cual se le había dado visibilidad a la electrónica *indie*, o *indietrónica*.

Tocó el turno después de entrevistar a Carrie. Nuevamente el contacto fue mi *room mate*, pues me la presentó al término de una fiesta que se realizó en el Salón Magnolia. Laura me pasó su teléfono y quedamos de vernos en un café de la zona de Chapultepec. La entrevista fue corta, pues las respuestas de Laura eran bastante concisas. Lo interesante es que gran parte de los entrevistados hasta el momento daban signos de reconocimiento de ser ellos parte de esta escena, además de ser entre ellos amigos y en ocasiones habían trabajado en conjunto en algunos proyectos.

En el caso de Daniel Barrera, vocalista y líder de *Marlento*, lo había conocido unos cuatro años atrás por medio de Jaquelin, integrante de ese grupo, pero no habíamos establecido ningún tipo de relación. Un día tocaron en la facultad de psicología de la UdeG y ahí le comenté sobre mi intención de entrevistarlos. Daniel se acordaba de mí y le encantó la idea, así que nos quedamos de ver en un bar del centro. Ahí charlamos un tanto, y a pesar de que su agrupación había sido mencionada en otras ocasiones, tanto Daniel como su grupo circulaban menos en los espacios de la escena, reduciendo su participación a conciertos, pero no a las fiestas.

Ya casi para cerrar el trabajo de investigación decidí hacer un grupo de discusión con el público que participaba en las fiestas. Para ello contacté a gente que había visto en diferentes lados, tanto en fiestas como en conciertos de los grupos locales, algunos de ellos eran gente con la que mantenía algún tipo de relación de amistad, otros eran amigos de amigos, y a otros los contacté exclusivamente para ello. Sin embargo la convocatoria no fue la esperada, probablemente por el día y la hora en el que la programé –sábado a medio día. Al final llegaron cinco personas, y con ellos fue que realicé este grupo de discusión. A una de las chicas la contacté en el ITESO, y ella llegó el día de la entrevista con

otro de sus amigos que también suele circular por los diversos espacios de la escena. Los otros tres participantes eran amigos que circulaban también en varias de las fiestas, pero cada uno de ellos con su propia agenda.

Haciendo un recuento, varios de los entrevistados fueron entonces contactados por sugerencia de otros entrevistados, quienes ayudaron a construir un mapa relativamente completo de lo que es la escena *indie*, objeto de este estudio. Reflexionando al respecto puedo decir que de ese mapa ya tenía un bosquejo en la cabeza, pues finalmente circulaba por muchos de los espacios y conocía a varios de los grupos y actores (aunque fuera de vista, o por haberlos escuchado nombrar) que al final terminaron por constituir este trabajo de investigación contenido en estas páginas.

Otras escenas. La necesidad del extrañamiento

Cuando salía a realizar mi trabajo de campo en varias ocasiones la dificultad que se me presentaba era mi capacidad de extrañamiento de ver algo que yo ya había naturalizado por ser un miembro relativamente activo dentro de la escena. ¿Cómo es que se comporta la gente? ¿Cómo socializa? ¿Cómo viste? Muchas preguntas se me venían a la cabeza pero me costaba ver algo más allá de lo que tenía enfrente. Era, pues, necesario descentrar mi mirada, por lo que decidí transitar en otras escenas. Fui entonces a lugares en los que se presentaba música electrónica más oscura, música electrónica más orientada al trance y al psicodelic trance, al drum'n'bass, fui a fiestas más de corte tipo música del mundo y rock mexicano a la Café Tacuba. Eso me permitió, a través de la diferencia, observar cómo la gente movía el cuerpo, cómo utilizaba los espacios, cómo se comportaba y vestía, y a partir de eso regresar al trabajo de campo con una nueva mirada que me dio pautas para aprehender los distintos aspectos que componen esta investigación.

Las relaciones sociales tienen una gramática particular en la que cada uno de los elementos toma significado dentro del conjunto. Saber de qué manera un elemento se conjuga con los demás no es cosa sencilla, sobre todo si lo que se busca son las particularidades y las similitudes de las prácticas que llevan a cabo

los sujetos sociales y sus porqués, sobre todo en la lógica de comprender el sentido que los mismos actores confieren a lo que ellos hacen, piensan o sienten. Y cuando uno está cerca de su objeto de estudio la conjugación de los distintos elementos que se intentan analizar se vuelve una tarea casi imposible pues no se tiene la posibilidad de “perspectiva”, que en la investigación es ciencias sociales es, me atrevo a decir, crucial.

Salir del objeto brinda entonces un descanso necesario que requiere una investigación, y buscar otros referentes empíricos donde aplicar el marco teórico ayuda a ganar perspectiva de la conjugación gramatical de las prácticas sociales, lo que ayuda a la comprensión del sentido que éstas prácticas tienen para los actores.

Capítulo III

La escena *indie*: una caracterización necesaria

Este apartado tiene la intención de constituirse como un pequeño marco referencial y contextual que posibilite una mejor comprensión tanto del fenómeno que aquí se estudia como de los capítulos analíticos que se dibujan en el horizonte. Es también un cierre de pinzas sobre lo que debe de entenderse por lo *indie* y por la escena a la que le da nombre, así como conocer los espacios y los tiempos que enmarcan las prácticas que aquí se analizan. Por tanto, he dividido este apartado en dos partes. La primera relacionada con lo *indie*, y la segunda donde se aborda el marco espacio-temporal que son propios y constituyentes de la escena.

El *indie*, punto de partida y punto de llegada

Se ha intentado ya dejar en claro qué es la escena *indie*, pero ahora quisiera darle mayor cuerpo a lo que debe de entenderse tanto por este término como por el de “independiente”, tomando como referencia tanto información documental como la voz de los actores. Como esta escena está configurada a partir del consumo y producción de cierto tipo de música proveniente principalmente de disqueras independientes, se parte entonces por distinguir lo que es una disquera independiente de una *major*, como se les denomina a las grandes casas disqueras, y ver de manera rápida y general cómo es que se configura el mercado actual de la música. Prosigo después con los orígenes de la escena *indie* en la Zona Metropolitana de Guadalajara. En tercer lugar, me acerco a lo que los actores entienden por el término de “independiente” e “indie” dentro de la música. Y por último, cierro con cómo los actores experimentan el hecho de estar dentro de la escena.

El mercado actual de la música: más allá de las disqueras

A partir de que en los años cincuenta la industria del disco se convirtió en una mina de oro para las empresas de Estados Unidos gracias a la exportación de su música popular, entre ellas el rock (Sánchez, 1989), todo pareció ir viento en popa, al grado de que unas décadas después, “en 1982, las seis principales empresas discográficas concentraban el 55% del mercado de la música grabada”, mientras que para “el año 2000 las cinco principales empresas acumulaban más del 80% de las ventas de la industria discográfica a escala planetaria” (Buquet, 2003: 58). Sin embargo, a la sombra de estas grandes industrias los sellos independientes han ido ganando poco a poco terreno. Su aparición data de 1976, “el año cero del punk, el fenómeno que transformó completamente los valores de la música popular y que descubrió que sin el apoyo de una gran discográfica, con medios de grabación modestos y nula presencia en la radio, se podía hacer temblar el sistema. O al menos intentarlo, que ya era bastante (Blánquez y Freire, 2004: 12).

La participación de estos sellos fue siempre marginal, pues se competía en desigualdad de condiciones, ya que “la diferencia más importante entre unas y otras empresas es la promoción del artista en los medios masivos de comunicación y la distribución del disco hasta las tiendas minoristas” (Buquet, 2003: 59), y ciertamente el respaldo financiero detrás de las *majors* es diametralmente opuesto a lo que una empresa independiente, con carencias de todo tipo, puede ofrecer.¹⁶

Estas diferencias no son las únicas. Gustavo Buquet, citando el trabajo de Burnett, menciona que las *majors* suelen producir bienes más homogéneos, en contraposición de las independientes que, al estar orientadas hacia mercados más específicos, suelen ser más “innovadoras”,¹⁷ lo que ha traído como consecuencia

¹⁶ Sin embargo, algunos grupos prefieren ser fichados por una disquera independiente que por una *major*, pues les confiere cierto estatus. Así por ejemplo, Alex Kapranos, vocalista de la banda escocesa de *Franz Ferdinand* dice al respecto de su elección por el sello *Domino*: “En el momento que fichamos por ellos, podríamos haberlo hecho por sellos de mucha mayor envergadura. Pero no estamos en *Domino* por el dinero, sino por su actitud hacia la música. No nos engañemos: éste es el sello más ‘cool’ del mundo. Pertenece a esa tradición de grandes sellos británicos, de *Rough Trade* a *Factory*, de *Stiff* a *Creation...* *Domino* es el siguiente escalón en esta historia. Así que no, nada, ignoramos a las multinacionales” (Freire, 2005 octubre).

¹⁷ Este punto es sin duda discutible, aunque ciertamente ha habido una contribución de estas disqueras en ese sentido, ya que algunas suelen especializarse en géneros musicales que no son tomados en cuenta por las grandes industrias.

que en ocasiones se establezcan asociaciones entre unas y otras, o que las independientes sean absorbidas por las *majors*.

Con el advenimiento de las nuevas tecnologías de la información el mercado se ha visto seriamente trastocado. Por ejemplo, antes quienes buscaban comprar un disco producido por una disquera independiente tenían o que buscarlo en pequeños centros de distribución, o encargarlo a algún amigo que viajara a otro lado, principalmente Estados Unidos y Europa. Ahora es más fácil poder encontrarlos en las grandes tiendas especializadas en música o comprarlo vía Internet. Pero aquí de lo que me he estado refiriendo es únicamente del disco como producto, como una mercancía acabada, material, palpable. Pero el cambio en el mercado no se limita sólo a esto.

Con el desarrollo de las computadoras fue posible poder copiar discos compactos, manteniendo así el mismo estándar de calidad, hecho que no pasaba con los cassetts. Eso por un lado. Por el otro, los programas *peer to peer* (P2P)¹⁸ aparecieron en escena en 1999 con el fenómeno *Napster*,¹⁹ un programa que permitía a los usuarios intercambiar música a través de Internet sin costo alguno, gracias sobre todo al invento del formato MP3, que permite comprimir los archivos digitales de música hasta diez veces su tamaño. La historia de *Napster* fue corta, pues los problemas legales que llegó a tener con las multinacionales de la música ocasionó el cierre de sus actividades el 26 de julio del año 2000.²⁰ Pero la cosa no acabó ahí, y pronto surgieron otros programas de características similares, como *I-mesh* (Israel), *Gnutella* (E.U.A.), *Kazaa* (Alemania), *AudioGalaxy* (E.U.A.), *Soulseek* (E.U.A), entre otros.²¹ Varios de estos programas han perdido la batalla

¹⁸ P2P significa *peer to peer*, esto es de par a par, o entre pares, y son programas que permiten intercambiar archivos con otros usuarios. La historia de los programas P2P tienen su origen a finales de la década de los 70, con las redes *Usenet* y *Fidonet*, que fueron desarrolladas para el intercambio de noticias entre varias universidades de Estados Unidos.

¹⁹ Este programa fue creado por los jóvenes programadores Shawn Fanning y Sean Parker.

²⁰ En el mismo año de la creación de *Napster* la *Recording Industry Association of America* (R.I.A.A) denunció lo que para ellos significaba una violación a los derechos de producción y de autor, por lo que interpuso una demanda en la Corte Federal de San Francisco, apoyados por el grupo *Metallica* y *Dr. Dre*, cuando apenas los usuarios de este programa superaban el millón.

²¹ Algunos de estos programas permiten tener una interactividad con otros usuarios, al contar con foros para *chatear* o simplemente mandarse mensajes con otros usuarios, compartiendo así recomendaciones.

legal, teniendo que pagar cuantiosas multas, además de que algunos han optado por seguir funcionando, pero cobrando ahora por canción descargada.

En la actualidad es necesario contar con una computadora, una conexión a Internet, un programa P2P, y saber qué buscar para poder así bajar música de forma gratuita. Esto ha posibilitado que la gente pueda adquirir material de compañías independientes con la misma facilidad o más que la música producida por las grandes compañías discográficas.²²

Es con Internet entonces que se ha logrado una relativa facilidad para adquirir música, pues no se limita a los programas P2P, sino que es posible bajarla desde algunos *blogg's*²³ especializados, intercambiarla por programas de mensajería instantánea, y hasta por correo electrónico. Aunado a esto, existen en la actualidad *netlabes*, o sellos discográficos por Internet, los cuales permiten descargar discos completos gratuitamente. Y por supuesto, hay otros sitios que con una módica cantidad permiten la descarga de sus catálogos musicales, como el *I-Tunes* de *Apple*.

Otro caso significativo que ha abierto nuevas posibilidades para la difusión de la música ha sido la creación en los primeros años de este nuevo milenio del sitio *Myspace* (www.myspace.com), donde las bandas pueden dar a conocer y hasta compartir a nivel planetario sus producciones, tengan o no disquera, además de que este servicio les permite crear una red de contactos con otros usuarios de este sitio, creando vínculos (virtuales) con gente de otras latitudes con la que se comparten gustos.

A grandes rasgos así es como se configura en la actualidad el mercado de la música, lo que permite entender cómo se ha desdibujado esa relación desigual entre las *majors* y las disqueras independientes, y en general todo el mercado musical gracias sobre todo a Internet. En la lógica de que la música es uno de los principales referentes para la constitución de los estilos de vida de quienes la consumen y/o producen, esta reconfiguración del mercado no sólo acerca dicho consumo, sino que también potencia su demanda a la vez que la vuelve más

²² Sobre todo en la lógica de que las *majors* han entablado juicios contra los usuarios de los programas P2P que intercambian música de sus catálogos, cosa que hasta el momento las independientes no han hecho.

²³ Diarios electrónicos.

transitoria, lo que repercute sin lugar a dudas en los estilos de vida que se conforman a partir de la música.

La escena: breve historia

En la Zona Metropolitana de Guadalajara la escena *indie* se construye principalmente a partir de dos grandes escenas musicales: la de la música electrónica y la del rock. En ese sentido Éric Gamboa, de 25 años de edad, director del *netlabel Poni Republic*, co-fundador de la disquera *Abolipop*, y músico de un proyecto personal llamado *E-lebleu*, dice:²⁴

-La cultura del *rave* se volvió la cultura del *techno*²⁵ y la cultura del *techno* no está peleada con la cultura *indie*; al final es lo mismo, van de la mano, son como *techno* y *rock* van unidos.

¿Cómo fue posible esto? En la lógica de que las escenas de otras latitudes han influido en la escena local, podemos decir que por el lado del rock éste empieza a partir de los noventa a diversificarse en distintos subgéneros (José Agustín, 1996). El más representativo quizá podría ser el llamado “alternativo”, el cual:

Se refiere no a un sonido particular, sino a formas musicales nacidas en Estados Unidos a principios de la década de los noventa, caracterizadas por tener como antecedente directo la música punk y haber nacido bajo circunstancias marginales, propias de un sector que no interactúa por su condición social o económica, sino que se mantiene unido a través de un ‘ámbito imaginario’ que manifiesta estructuras de interacción con una ‘lógica propia’, esto es, fuera del circuito comercial, de manera independiente, en círculos pequeños y con grandes limitaciones de promoción. Lo alternativo se expresa a través de producciones de baja fidelidad y de costos módicos; es decir, no posee el capital suficiente para establecer sus medios, construyéndolos sencilla y económicamente (Ramírez y Rojo, 1999: 165).

Para Cynthia Ramírez y Luis Rojo a lo alternativo puede también “denominársele ‘corrientes emergentes’, ‘rock independiente’, ‘*rock underground*’, o inventar una larga lista de neologismos con prefijos como ‘*neo*’ o ‘*post*’” (Ramírez y Rojo, 1999:

²⁴ Entiendo por proyecto musical la puesta en práctica de una estética sonora particular, ya sea por una o más personas, y que está respaldada bajo un nombre.

²⁵ El *techno* es un estilo de música electrónica que aparece en los años ochenta en Detroit, Estados Unidos, el cual se caracteriza por tener una estructura musical repetitiva que favorecer el baile.

165). Estas definiciones y lo expuesto en la cita anterior puede aplicársele casi sin problemas a lo que actualmente se entiende por *indie*, en el sentido de la indeterminación de un sonido particular, y de las limitantes económicas para poder producir y difundir el material hecho por distintos proyectos musicales. Aunque al parecer la escena de la música alternativa no tuvo un impacto fuerte en la ciudad,²⁶ algunos actores relacionan lo *indie* con dicho término, como veremos más adelante.

Para Éric Gamboa la escena *indie* se empieza a delinear desde el lado del rock.

-¿Desde cuándo crees tú que los indie comenzaron a hacer escena?

-Pues desde finales de los 90, con esta escena que era muy pequeñita y que no había conciertos. No recuerdo que los hubiera. Quizá los había en casas, fiestas privadas, pero no los habían en bares, foros, como ahora. Era como en tianguis o en fiestas, o de repente un conciertillo que te invitaban a abrir por ahí ¿no?, en *La Zona*, por ejemplo. *La Zona* era uno de los lugares que daba chance, pero mucho de este movimiento *indie* comenzó no como lo que ahora entendemos por *indie*, sino por bandas de *happy punk*, de *hardcore* y de otras cosas.

Por el lado de la música electrónica el antecedente parece provenir desde mediados de los años ochenta cuando el *dee jay* Jorge HM, conocido también como Calambrín, comenzó a organizar fiestas en torno al sonido *synth pop*,²⁷ para al final de la década pasar al industrial,²⁸ el *new beat*,²⁹ y el *electronic body music*,³⁰ (Magaña, 2006), sonidos sobre todo provenientes de la escena europea. Dicho sonido sería trasladado a lo que son consideradas un parteaguas dentro de la organización de fiestas en la ciudad, las famosas *danzeterías*, fiestas de

²⁶ No hay constancia de que la escena “alternativa” haya contado con un número considerable de participantes, ni que algún grupo haya dejado una marca significativa.

²⁷ Estilo musical que se popularizó entre finales de los años setenta y mediados de los años ochenta, en el que juegan un papel central los sintetizadores. Uno de los grupos más representativos es sin duda el grupo inglés de *Depeche Mode*.

²⁸ Tipo de música que intenta emular en cierta forma los sonidos de maquinaria industrial, sobre todo con sintetizadores, samplers y guitarras.

²⁹ El *new beat* es un término un tanto impreciso que fue usado para designar cualquier sonido nuevo, o un tipo de música electrónica más bailable, como el llamado *euro house*.

³⁰ El Electronic Body Music (EBM) es un estilo musical bailable que surge de la música industrial y el electro-punk. Sus inicios se ubican en la primera mitad de los años ochenta.

carácter clandestino que rotaron por diferentes puntos del centro de Guadalajara. De esas fiestas se realizaron sólo algunas, pero fueron muy significativas.

Era 1992 y las famosas danzeterías representaban el escenario alternativo de la ciudad, punks, drag queens, etc. se reunían y se apropiaban de lugares dentro de la ciudad para escuchar aquella música que estaba fuera de lo convencional (...). Influenciada por la cultura *rave* europea que indujo a la estadounidense, la apuesta estética de las danzeterías residía en la extravagancia, con las estolas de plumas de colores estridentes y el plástico al por mayor (Pérez, 2006: 48).

Después de esto hubo un fuerte auge de la música electrónica, sobre todo entre finales y principios de siglo, teniendo su punto más álgido en los *raves*, así como con la creación del colectivo *Nopal Beat*.³¹ Sin embargo esta escena se vio golpeada cuando el gobierno reprimió un *rave* el cinco de mayo del 2002, aunado a que el interés por esta escena se fue agotando,³² lo que trajo como consecuencia que estas fiestas fueran desapareciendo, provocando que nuevamente la ciudad se constituyera como el espacio físico para una nueva escena que sería el *indie*, misma que posibilitaría la emergencia de grupos tanto de distintas variantes del rock como de la música electrónica, aunque lo que prima es la hibridez de los estilos musicales, resultado de diversas fusiones, que es una característica de la escena contemporánea.

Definir lo *indie*

La escena de la música *indie* está ligada estrechamente con lo que se entiende como música independiente, aunque no son términos homólogos. En ese sentido Enrique Blanc, quien se define como “periodista musical”, y quien cuenta con una larga trayectoria en este campo, tanto en la radio como en medios impresos y electrónicos, nos dice sobre la música independiente:

-¿Para mí qué es la música independiente? Pues la música que se hace con los medios de uno, ¿no?, con esta filosofía un poco *do it your self*, que

³¹ En la actualidad este colectivo tiene una participación muy discreta en la ciudad, posiblemente por la poca evolución que han tenido en lo que respecta su sonido. Más información en: <http://www.nopalbeat.com/>

³² Algunos actores han planteado el gran riesgo de que Guadalajara sea una ciudad de modas, ya que nada podría consolidarse.

proviene de la era punk, en donde pues tú solito, el artista, o el grupo, o el colectivo financian su trabajo sin el apoyo económico, eh... pues de nadie más, ¿no?

En general la gran mayoría de los entrevistados tiene claro que la filosofía del *do it your self*, proveniente de la era punk, es el punto de partida para lo que se debe de entender como independiente en la música. En esta escena que aquí analizo los términos de independiente e *indie* son manejados de forma indistinta por la mayoría de los actores, como es el caso de Sandra y Charly, los dos integrantes base del grupo *Descartes a Kant*.

-¿Qué es la música independiente para ustedes, qué significa?

S –Pues está raro porque nosotros eso del *indie* y eso no lo vemos como un género. O sea, armónicamente hablando, pues, no hay como ciertas características melódicas de lo que podría ser *indie*. A lo mejor ahorita se relaciona, pero en realidad es como muy muy muy ambiguo el término, pues porque independiente podría ser cualquier cosa, pero... pues es como lo de hoy, ¿no?, por las facilidades y todo eso, y a lo mejor la necesidad que cubre, pues. Aparte todo está más accesible y los sellos y todo lo que ha pasado en los últimos años pues han dado pie a que sea como una moda, pero pues yo creo que es eso, ¿no?, o sea, que... lo accesible que ha sido para las bandas y para la música en general, porque incluso pues hay pop independiente y todo eso, pero pues yo prefiero como que la música sí tenga referencias musicales como tal para poderla asociar con algún tipo de género, porque eso de *indie* no...

C –Como etiquetarlos simplemente, así como... por el sonido *indie*... Pues es más bien como la manera, ¿no?, en que te das a conocer, no tanto que sea con un cierto sonido.

Al ser usados estos términos en forma indistinta introducen una ambigüedad en lo que debe de entenderse por cada uno de ellos. El *indie* no es un sonido particular,³³ sino, como nos dice Charly, una forma de darse a conocer, de empezar dentro de cualquier escena musical, porque por lo general todos los grupos nacen siendo independientes, menos los prefabricados por los medios masivos de información o por las casas disqueras. Pero Sandra pone en la mesa el hecho de que el término *indie*, gracias a este *boom* que han tenido las disqueras independientes, o las producciones independientes en general, es ahora un término de moda. Laura Becerra, mejor conocida dentro de la escena por su

³³ Aunque más adelante se habla de un “rock indie” norteamericano, el cuál sí tiene un sonido en particular.

proyecto musical de *Carrie*, y quien a sus 25 años ha tenido la posibilidad de tocar en uno de los más importantes de España, como lo es el Festival Internacional Benicàssim,³⁴ opina algo parecido:

-¿Cómo defines tú lo indie?, ¿qué sería para ti lo indie?

-Es que ahora ya el término *indie* está super gastado... Todo es *indie*, pero para mí el sonido *indie* era como la onda *Pixies*, *Pavement* y todas esas bandas que estaban buscando como algo diferente dentro del rock... Ese para mí es el sonido.

-¿Podrías conceptualizarlo de algo forma?

-Más que ahora no podría definir qué es *indie*. Está te digo super gastado. O sea, ya ahora el término está como bien prostituido básicamente... (ríe).

Ciertamente el término ha perdido fuerza al utilizarse de forma indiscriminada para englobar distintas producciones independientes que aparentemente no tienen nada en común, mas que pertenecer a un circuito más restringido en cuanto a la difusión de la obra. Esto ha generado confusión acerca de qué debe ser nominado con una u otra etiqueta, o si la etiqueta funciona para entender algo.³⁵ Israel Martínez, participante en la escena con un proyecto denominado *Nebula 3*, co-fundador de la disquera *Abolipop* y actualmente reseñista del suplemento semanal *Ocio*, del periódico *Público*, intenta un acercamiento para explicar lo que debe de entenderse por lo *indie*.

-¿Qué diferencia hay entre la música independiente y la música indie?

-Bueno, para mí *indie* proviene del rollo independiente, ¿no?, a pesar de que en cuanto etiquetas está catalogado cierto *rock indie*, este... (que) tiene su sonido, ¿no? A mí se me hace muy estadounidense, no sé, *Yo La Tengo* y ese tipo de grupos. No conozco mucho, me gusta el sonido pero no conozco mucho, para ser honesto. Cuando se dice *indie* para mí es independiente y pues incluso podría ser una banda de punk, ¿no?, que también es *indie*, por

³⁴ Con trece años ya de antigüedad, este festival se realiza en la región de Valencia, España, ofreciendo durante cuatro días del mes de julio una cartelera con lo más sobresaliente del panorama internacional de la música independiente y algunos otros del *mainstream*. Más información en: <http://www.fiberfib.com/>

³⁵ Esta confusión sobre lo que significa lo *indie* se ve reflejada en este extracto de entrevista a Matt Helders, baterista del grupo inglés de los *Arctic Monkeys*, aparecida en la revista mexicana *Sónika* y firmada por Reclu (2007, junio: 43):

-¿Qué es lo indie para ustedes?

-Tratamos de no pensar mucho en eso. Obviamente es música con guitarras, y un género musical, pero no lo sé.

-¿Se consideran una banda indie?

-Supongo que sí. No sé cómo describirnos.

supuesto. No, para mí el indie, a la mejor como género podría ser uno, pero como etiqueta para la música podría abarcar todo, hasta la gente que hace *reggae*,³⁶ *pop* y *ska*³⁷...

Israel acierta en el hecho de que hay un estilo musical perfectamente ubicado que se le llama *rock indie*, el cuál es inaugurado aproximadamente a mediados de los años ochenta. Pero el término *indie* ha ido más allá de ese género. ¿Es entonces demasiado ambiguo? ¿Es posible denominar géneros como el *reggae* o el *ska* como *indies*? Se podría, pero por lo menos no dentro de esta escena, y de alguna manera una parte de los mismos actores parecen apuntar en esa dirección, pues identifican ciertas características particulares, como la innovación o hibridación de géneros en la búsqueda de nuevas sonoridades, que definirían los grupos contenidos dentro de esta escena.

-Hay bandas que hacen jazz, pero que tienen unos coqueteos con el pop y tú dices, cámara, pues está chido, está en el pedo indie porque hay ambición de innovar, de ir contracorriente, de proponer, de vanguardia... Eso, ¿no?

Quien habla es Hugo Fernando Medina, director de la revista independiente *Sonorama*, reseñista y articulista hasta hace poco tiempo del suplemento semanal *Ocio*, y creador del Festival Internacional Sonorama (FIS), el más importante dentro de esta escena que es realizado de forma independiente, y el primero en su tipo organizado en la ciudad.³⁸ Hugo introduce entonces la fusión de distintos géneros musicales, la innovación, la propuesta, como característica de lo que debe de entender por grupos que participan dentro de la escena *indie*. Para otros de los entrevistados, la clasificación es más bien difícil por la mezcla de estilos musicales. Éric Gamboa, por su lado, muestra el repertorio de géneros que pueden ser consideramos como propios de esta escena.

³⁶ Estilo musical de origen jamaicano, y que se deriva del *ska* y de otros géneros musicales.

³⁷ También de Jamaica, este género musical nace en los años cincuenta de otros estilos musicales propios de la isla, y del *rhythm and blues* y el jazz.

³⁸ Menciono esto, ya que actualmente la marca de cigarros *Marlboro* ha estado organizando anualmente, desde hace tres años ya, un festival llamado *Mx Beat*, donde presenta a grupos de la escena *indie* internacional, lo mismo que otro festival llamado *Manifest*, realizado hace tres años ya, donde hubo un patrocinio fuerte de otras marcas.

-¿Qué tipos de géneros incluye para ti la indie tapatía?

-Pues está la del *hardcore*,³⁹ la del *happy punk*,⁴⁰ la del *neo-emo*, la del *post-punk* –que es muy poquita, casi no hay- la del *grindcore*,⁴¹ que esos son los perpetuos de siempre, y luego está ese nuevo frente que es como el *folk de laptop* o el *pop de alcoba*, como le dice *Sonorama*; el *ambient*,⁴² la *electrónica experimental*, que es el primer indicio del *indie* de Guadalajara, y eso se lo acredita a *Abolipop*, es un trabajo que hicimos juntos. No había cultura de *laptop* en Guadalajara, y con nosotros y otros chicos que ahora son los de *The Folk Machine* empezó ese pedo, y con *Pantanor*, nosotros tres, nos agarramos del brazo, como abuelitos y ¡pum!, a chingarnos a *Nopal Beat*. No es que lo hayamos opacado fuera de Guadalajara, pero en Guadalajara por lo menos les pateamos el trasero. Y pues qué bien, acabamos siendo amigos de *Nopal Beat*, y *Nopal Beat* nos consulta y así como “hey, qué tal” y nos invitan y nos incluyen y así. Ellos nos tuvieron que incluir a nosotros porque si no nos íbamos a chingar su mercado, y así fue, terminamos tomándonos todas sus chelas en su camerino, en un festival y así fue el primer encuentro; recuerdo, nos chingamos todas sus chelas, ¡ja, ja!, estuvo poca madre. Pero bueno, en ese sentido está bien, no nos agachamos nosotros, se agacharon ellos. Después de eso, ¿qué está? Como el post rock, el *rockabilly*,⁴³ creo que hay algunas propuestas de *rockabilly* emergente, que no me ha tocado, pero he escuchado a personas. El *hip-hop*, y *techno*, y la cultura *kitsch*.

Diversidad de géneros que constituyen una misma escena, pues los actores comparten el mismo espacio y ese gusto ecléctico que permite la mutua convivencia, cosa que no es compartida en otras escenas de la ciudad, o por lo menos su eclecticismo abarca otros estilos y otros espacios, que no son los que aquí analizo. Pero este fragmento pone en evidencia las disputas de algunos grupos por ver quiénes ostentan la vanguardia musical de la ciudad. Pero este no es la única lucha, como se deja en claro en el siguiente comentario esbozado por Hugo Fernando.

-Hay muchas bandas independientes que se dicen *indies* porque el término ya está muy en uso, ¿no?, muy de moda, pero tú los escuchas y dices “pero *indie* de dónde”, no traen, no sé, una estética sonora interesante. No sé... no sé... Tendrías que estar adentro para poder cachar eso, ¿no?... mmm... Es todo un... no sé, no sé cómo decirlo, pero... pero tú sabes, no sé, en base a tu background tú te das cuenta...

³⁹ Es un derivado del punk, pero con un ritmo de ejecución más rápido.

⁴⁰ Estilo de punk, pero despolitizado, que centra sus canciones en preocupaciones más adolescentes.

⁴¹ Derivado del *hardcore*, de ritmos rápidos y voces estruendosas. Se le relaciona con el metal pesado.

⁴² El *ambient* es un estilo musical que, como su nombre sugiere, crea una música de ambiente, más relajada, atmosférica, creada a partir básicamente de aparatos electrónicos.

⁴³ Es un estilo que surge poco antes del rock'n'roll, y que al igual que este mezcla la música *country* blanca con el *blues* negro.

Este fragmento inserta el problema de quién puede definir lo que es o no *indie*, y las bases o requisitos que se deben de cumplir para poder serlo, que en esta caso particular es definido a partir de un *habitus*⁴⁴ específico de Hugo como actor de la escena. Hay entonces una velada lucha por la capacidad de nominación de lo *indie*. Aquí otro ejemplo proporcionado por otro de los actores entrevistados:

-A mí ya me ha tocado ir a conciertos de los que yo les digo “*indies leporinos*” que llegas a una fiesta de refrescos, así como de prepa y hay una banda de *indie* y dices: órale, y estos ¿quiénes son, de dónde salieron y porqué están tocando estas chingaderas y les dicen *indies*?

La voz ahora es de Éric Gamboa. Estas opiniones, la primera desde la posición de promotor, y la segunda de la de músico y productor, nos lleva a pensar que estos actores, al ser miembros activos de la escena y con una participación fuerte e importante, se erigen de alguna forma como “censores” de lo que debe ser llamado *indie* o no, lo que da pie a suponer que estas clasificaciones dan cuenta de la necesidad de mantener las posiciones de poder y control nominativo sobre la escena, cobijados en la *legitimación* de su trabajo como actores. También es cierto que dichos actores tienen finalmente una sensibilidad más desarrollada como para poder identificar ciertos rasgos que para otros actores pasan desapercibidos, y el hecho de que un grupo se catalogue como *indie* no quiere decir que en realidad lo sea, sino que simplemente se cuelga un apelativo de moda, y nada más.

Ser *indie*: las recompensas, los desencantos

A pesar de que la palabra *indie* es utilizada como una etiqueta de forma indiscriminada, es antes que nada una condición constreñida principalmente a lo económico. Sin embargo, cabe hacerse las siguientes preguntas: ¿Uno escoge ser *indie*, o lo *indie* lo escoge a uno? Por un lado parece que en cuanto a consumos la gente prefiere ser *indie*, esto es, consumir lo proveniente del

⁴⁴ Concepto de Pierre Bourdieu, del cual ya he dado cuenta en páginas anteriores.

mercado independiente. Pero por el otro lado se busca que como actores la marginalidad histórica de lo independiente quede atrás. Como el caso del consumo lo trataré más adelante, me quedo entonces con la experiencia de los actores.

En ese sentido, en el caso de Daniel Barrera, de 34 años de edad y músico del grupo de post-rock *Marlento*, lo *indie* es más una maldición que se espera pase pronto, sobre todo en el sentido de poder realizarse *realmente* como grupo. Aquí, al hablar sobre su disco autoeditado, opina sobre esta condición:

-Para empezar no tenemos todavía disquera, no dudo y por ahí alguna vez le pisemos el nervio a alguien, de momento éste lo estamos produciendo nosotros, que por de *fault* caemos en esta onda del *indie*, que ahorita es de moda y... Mucha gente no sé si sepa, los chavitos que sepan siquiera qué es, pero el *indie* no tiene nada de romántico y agradable. O sea, la neta nosotros quisiéramos que una disquera dijera vénganse, nos pagara y nos mandaran a viajar, ¿no?, pero es *indie* a huevo, porque nos lo estamos costeando nosotros, ¿no?

Lo *indie* se esperaría entonces que fuera un estado de transición entre un estado de precariedad tanto económica como de reconocimiento por parte del público, a otro de bonanza. Coincidiendo con Daniel, Éric da su particular punto de vista desde su posición como músico.

-El *indie* no es algo chido, es algo romántico y bohemio y buena onda que te deja un chingo de recursos emocionales y logros personales, pero no debería ser así, todo debería ser igual. Al final lo que buscamos en el *indie* es el mismo reconocimiento que obtiene cualquier persona, sea Shakira o Fernando Delgadillo, es todo. Somos *indies* por las condiciones en que nos encontramos, no por convicción; eso es el punk. Ser punk es por convicción y a la chingada los medios y a la chingada las masas. Por eso te digo, yo no soy parte de ese pedo, yo no aspiro a ser *underground*. Soy fanático de la cultura *underground*, pero sólo como audiencia, no como artista, porque es una depresión tras otra ser *underground*.

Justo como mencionaba al principio de este apartado: los actores les gusta participar dentro de la escena, pero como dice Éric, sólo como público, no como artistas. Aquí una razón, dada por el mismo Éric:

-¿Cuál ha sido tu experiencia como músico?

-Pues muy dolorosa, pero muy buena onda a la vez. Muy increíble también. Es que es el problema con el *indie*, que a la vez es una ventaja: te ayuda a mantenerte con los pies en la tierra porque así como vez que te pasan cosas que aparentemente son muy grandes, digo, sí son muy grandes, pero no repercuten realmente en tus bolsillos ni en tu vida en general. Yo recuerdo estar leyendo una muy buena crítica de mi disco en *Rockdelux*,⁴⁵ que lo comparaban con *Brian Eno*, y yo estaba comiendo tacos de 10 pesos en el *break* (receso, descanso) de mi chamba. Me la había traído un amigo de Madrid. O sea, ni siquiera me la mandaron ni nada, me la trajo un amigo y yo estaba comiendo tacos de papas con chorizo, creo, y una chela, celebrando. O sea, no estaba en un festival de *Heineken*.⁴⁶ Y ese no es sólo mi caso: hay gente que ha llegado más lejos, hasta la *Wired* del Reino Unido,⁴⁷ y de la misma manera que yo, con una caguama viendo el fútbol.

La escena suele brindar entonces una recompensa emocional, pero eso no es suficiente para sobrevivir, y sobrevivir no es lo que se quiere, pues una apuesta de la mayoría de quienes participan en esto es sin duda poder vivir de lo que les gusta hacer, y que tiene que ver con la música y con el mercado en el que ésta está inserta. Pero agreguemos un grado de dificultad con lo expuesto por Hugo Fernando Medina.

-Fíjate, muchas bandas son *indies* por actitud y por sonido, y otras por sonido y no tanto por actitud, y otras quieren serlo por actitud y no tanto por sonido.

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. Y es en esta interactividad que aquí se genera donde se construyen y negocian los estilos de vida que son el punto medular de este trabajo.

⁴⁵ Revista de Barcelona, España, especializada en la crítica musical, principalmente de la escena independiente. Más en <http://www.rockdelux.es/>.

⁴⁶ Marca de cerveza, patrocinador de distintos festivales musicales, como el Benicàssim, por ejemplo.

⁴⁷ Revista especializada en música. Más información consultar <http://www.thewire.co.uk/>.

El marco espacio-temporal

Se ha intentado, a través de la voz de los diferentes actores y de distintos textos, dejar en claro qué es lo *indie*. Ahora toca ver cuál es el espacio-tiempo en donde se llevan a cabo las prácticas que están contenidas en esta escena, pues “el marco espacio-temporal no es un simple entorno, especie de telón de fondo en donde los efectos serían relativamente neutros. Estructurado por la cultura, tiene un efecto estructurador sobre las relaciones sociales” (Marc y Picard, 1992: 77), de donde radica entonces su importancia. Divido este apartado en dos bloques, el primero referente al espacio, y el segundo al tiempo.

El espacio

Geográficamente la escena *indie* está ubicada en la zona metropolitana de Guadalajara, principalmente en la zona centro de la ciudad, pero no exclusivamente, esto porque los espacios donde se llevan a cabo los eventos están así localizados.⁴⁸ El problema que se presenta de entrada es que son pocos los que son exclusivos de la escena y muchos de ellos tienen una duración breve en el tiempo, pues algunos cierran, cambian de giro, no es posible que los presten, o simplemente es muy caro poder acceder a ellos. Por tanto, algunos de los espacios que son referidos por los actores han caducado ya o ha sucedido alguna de las otras opciones que acabo de mencionar. Son, de alguna forma, volátiles (¿o podríamos decir líquidos?).

Los eventos que estos espacios contienen son conciertos (grupos y/o músicos electrónicos) o sesiones de *dee jay's*, y pueden subdividirse en dos distintas categorías:

- a) Escenarios legalmente constituidos, como bares o foros.
- b) Fiestas clandestinas, de carácter ilegal (se cobra la entrada y se vende la cerveza, sin que medie permiso para ello), realizadas principalmente en casas particulares.

Éric Gamboa nos hace un mapa relativamente completo de estos espacios.

-Ahora, los sitios, lugares, escenarios, ¿Cuáles son los que tú ves aquí en Guadalajara?

-¿Abiertos? Pues el *Red Room* es el primero, pero también es un problema porque no es que sean independientes porque crean en este rollo, sino porque están viendo que también es un negocio y que ya tiene su gente. O sea, el *Red Room* tiene asegurado todos los fines de semana de 100 a 300 personas y nunca va a decir que no, porque si no son ellos no es nadie. Ya saben que hay un círculo que va ahí y no le tienen miedo, porque antes era de “¿pero quién va a venir?, ¡No, es que son muy locos!”, y ahora ya no. “Ah, sí están bien locos, pero ahí están chupe y chupe los cabrones”. Ya cambió la cosa. Pero bueno, entonces el primer lugar se lo lleva el *Red Room*, porque cada fin de semana tiene algo así; el *Bretón*, el *Haus der Kunst*, que ya se perdió, pero que en su momento también tuvo su chispa, ahora *Larva* que es un gigante y que es como el nuevo *Roxy* y funciona igualito que el *Roxy* en el sentido de que aún siendo parte de *Cultura Guadalajara* sale más caro hacer algo ahí que en el pinche *Foro Alterno*. Está cabrón, ahí nomás te dan las llaves y te dicen que lleves el papel higiénico. Está de hueva, pero bueno, la puerta está abierta. El *Bolko*, el *Shaga*, el *Américas*, *La Santa*, que tienen ratote chingándole, inclusive la *Mutualista*, con todo y sus trabas, y finalmente el lugar que llegó a tomar la estafeta que perdió *La Zona* -un pésimo lugar-, la tomó *Santa Sangre*, que llevó al extremo ese pedo cutre; es el lugar más cutre, lo más chingón de Guadalajara si quieres saber qué pedo con la ciudad (...). ¿Qué me faltaría?... Pues algunas casas, que son típicas. Los nuevos lugares que están en las Nueve Esquinas: *Acné* que es el favorito y este nuevo, el *Brócoli* y el *Prana*, quizá.

En este recuento Éric hace un repaso de los distintos foros en donde es posible organizar y/o disfrutar eventos de corte *indie*, aunque en la mayoría de ellos no se presenten de forma regular o constante. Sin embargo, parte de quienes participan en la escena suelen frecuentarlos, por lo que se convierten en espacios de encuentro más allá de si hay o no eventos, o si estos son o no *indies*. Llama la atención el hecho mencionado por Éric de que algunos de quienes prestan los lugares para fungir como foros veían en un primer momento a los organizadores con desconfianza, en términos estigmáticos,⁴⁹ como si los asistentes pudieran

⁴⁸ Este también da cuenta que parte de los participantes pertenecen a un estado socioeconómico de nivel medio y medio alto, pues parte de los asistentes a estos eventos viven en esta zona, o cerca de ella.

⁴⁹ Para Erving Goffman el estigma es “la situación del individuo inhabilitado para una plena aceptación social” (2003: 7).

representar un peligro potencial, cuando en términos generales es una escena bastante tranquila en relación al comportamiento de los asistentes.⁵⁰

Además, al no ser los espacios exclusivos de la escena, estos pueden presentar cosas completamente diferentes que nada tienen que ver con lo independiente, como lo deja ver Hugo Fernando Medina:

-La *Puerta 22* lo mismo te presenta algo que traigamos nosotros, *indie*, o a Beny Ibarra a una tocada y tal (ríe).

Por tanto, algunos de los espacios sólo funcionarán como tal para la escena cuando hay un evento específico, pues en cualquier otro momento pueden llevarse a cabo otras actividades que nada tienen que ver con la escena, sino con otras, cualquiera que estas sean, electrónica o pop, rock o punk. En el recuento hecho por Éric, éste menciona también a las casas como foros o espacios de la escena, y Laura Becerra nos deja ver la importancia que estas han tenido para conformarla y mantenerla, pues posibilita el acercamiento de individuos que comparten gustos y prácticas.

-*Aparte de los conciertos, ¿tú crees que en esta escena indie tienen algo que ver las fiestas que se organizan en casas?*

-Yo creo que sí, porque por ejemplo... Bueno, ahora hay más espacios donde puedes tocar, pero antes a nosotros nos tocó la época donde no había dónde tocar, entonces pues qué pasaba, que todo mundo hacía sus fiestas en su casa para que las bandas pudieran tocar y la gente pudiera ir a escucharlas a las bandas. Entonces, sí, finalmente yo creo que al hacer fiestas en casa sí se unió a la escena *indie*.

Aquí una tabla con la ubicación de cada uno de los lugares mencionados, y algunos otros:

Lugar	Dirección	Características
Acné (Arte Contemporáneo)	Manzano 84, en las 9 esquinas	Bar de corte <i>kitch</i> , donde se han llevado a cabo pequeños conciertos y sesiones de

⁵⁰ Esta visión por parte de los dueños de los locales posiblemente responda a que anteriormente la escena del rock estaba ligada al baile del slam (bailar golpeándose contra otros cuerpos) que fue muy popular sobre todo en los años noventa, y al consumo fuerte de drogas sintéticas ligadas a la cultura electrónica, lo que supondría un riesgo potencial para sus establecimientos.

Nada Elegante)		<i>dee-jay</i> . Al parecer han pasado ya sus mejores días.
André Breton	Juan Manuel # 175. Col. Centro	Galería-Café-Bar. No tiene una personalidad definida, por lo que concurren diversas escenas dependiendo el evento que organice. Suele ser poco concurrido.
Bar Américas	Av. Américas # 999, local 29, Torre Américas	Bar de música electrónica, el cual ha sido durante ya un tiempo uno de los mejores en cuanto a su estilo.
Bar Calavera	Av. Hidalgo # 1252	Bar con una gama amplia de estilos musicales. Sobresalen las sesiones de <i>dee-jay</i> , sobre todo los días jueves.
Brócoli	Leandro Valle # 910, en las 9 esquinas.	Galería-bar en donde en ocasiones se organizan eventos.
Casa Libertad	Av. Libertad # 1872. Col. Americana	Galería-Café-Bar. Últimamente se ha dado a la tarea de realizar los días jueves eventos con grupos de la escena <i>indie</i> .
Foro Alterno	Parres Arias, casi esquina con Periférico	Foro para eventos ahora en desuso, pero en el cual se realizó el primer Festival Internacional Sonorama, además de que ahí se presentaron otras bandas del circuito internacional.
Foro Expo	Mariano Otero y Av. las Rosas	Uno de los foros más jóvenes de la ciudad, donde se presentan grupos de convocatoria relativamente grande.
F. Bolko	Av. El Colli # 5215	Foro para eventos, el cual se ha convertido en uno de los más activos de la ciudad.
Haus der Kunst	Pedro Moreno # 1024. Col. Americana	Galería-Café-Bar. En general suelen presentarse eventos más jazzísticos, o de música del mundo.
Larva (Laboratorio de Arte Variedades)	Juárez # 451, esquina Ocampo. Col. Centro	El teatro variedades se utilizó, aprovechando su remodelación inconclusa, como un foro para eventos, el cual está ahora en desuso.
Puerta 22	Lerdo de Tejada # 2183	Bar que suele ser criticado por el limitado nivel de volumen que los dueños permiten.
Red Room	Maestranza # 179 (planta alta). Col. Centro.	Uno de los bares más activos de la escena y que funciona, como casi todos los demás: únicamente cuando alguien organiza un evento ahí.
Revólver	López Mateos y Av. Chapalita	Bar con música en vivo, tanto de <i>covers</i> como de nuevas propuestas musicales. Es uno de los lugares que actualmente está de moda.
Mansión Magnolia	Madero # 636. Sector Juárez	Excelente foro para la realización de eventos por su gran espacio, pero brinda un pésimo servicio, por lo que no es ya tan solicitado.
Santa	Efraín González Luna # 2061.	Bar de música electrónica que se ha mantenido ya por un buen rato, además de que suelen organizar distintos eventos.
Santa Sangre	Morelos # 956	Foro que fungió como espacio para tocadas de grupos de rock alternativo.

Sector Reforma	Guadalupe Victoria # 398. Analco.	Galería de arte contemporáneo, y excelente espacio para fiestas.
Shaga	Pedro Moreno # 570. Col. Centro	Bar de música electrónica.
Teatro Cabaret	Estudio Calle 2, Zapopan, Jalisco	Foro para todo tipo de conciertos.

El tiempo

La administración del tiempo para la realización de cualquier tipo de prácticas sociales da cuenta de la relación que establecen los sujetos con su entorno y con sus semejantes, así como de sus ocupaciones, de sus ritmos diarios, y de su concepción tanto del futuro como de la vida (Marc y Picard, 1992). Si la temporalidad de las prácticas se ubica principalmente los fines de semana, esto es los viernes y los sábados, normalmente de diez de la noche en adelante, pudiendo terminar en ocasiones hasta cerca de las seis de la mañana, esto da cuenta de que es un tiempo ajeno a las relaciones más institucionales, más “tradicionales”, como son las del trabajo, la escuela o la familia, pues este tiempo corresponde al ocio, vivido más desde su carácter de fiesta.

Las modalidades vigentes en la cultura urbana actual imponen la noche, la nocturnidad como tiempo para los encuentros, para los contactos con iguales, para el logro de amistades, las promesas de romance, de sexo, de fiesta. Aunque la acción colectiva interactúa con la oferta comercializadora y va influyendo y cambiando las modalidades de los servicios culturales ofrecidos. Existe la necesidad, la urgencia en los jóvenes por encontrar a sus pares, constituir agrupamientos, encontrar el espacio propicio para integrarse y diferenciarse, construir –aunque sea en el marco frívolo, fluctuante y transitorio de la noche- señales de identidad (Margulis, 1997: 17).

Los horarios de la fiesta van normalmente de las diez de la noche (aunque la gente suele arribar hasta dos o tres horas más tarde) hasta las tres de la mañana en los espacios legalmente constituidos, mientras que las fiestas en casa suelen empezar a la misma hora y terminar, dependiendo la gente, el espacio y la calidad de la música, hasta cinco o seis de la mañana.

Y es que la fiesta en las sociedades contemporáneas se viven cada vez más de forma fragmentada (Cuenca, 2000: 51) por lo que los distintos grupos sociales buscan espacios y tiempos que los diferencien de los demás, que los alejen de los grupos con los que no se tiene nada en común y los acerquen con sus iguales. Además la noche permite una mejor movilidad a través de la ciudad, lo que abre la posibilidad de trasladarse de una fiesta a otra sin que medie el tráfico y se pierda tiempo (claro, dependiendo de las distancias). La temporalidad nocturna brinda la posibilidad entonces de vivir la fiesta sin que se tengan que hacer grandes pausas, porque también la oscuridad protege para beber o consumir drogas mientras dure el traslado.

⁵¹ Cuenca menciona que esta fragmentación que se experimenta en las sociedades contemporáneas hace imposible vivir la fiesta por parte de toda una “comunidad”, entendido éste último término como parte de las sociedades tradicionales.

Parte II

Capítulo IV

Ser, hacer y parecer. De prácticas y roles en la escena

Se puede clasificar a los hombres siguiendo los criterios más caprichosos: según sus humores, sus inclinaciones, sus sueños o sus glándulas. Se cambia de ideas como de corbatas; pues toda idea, todo criterio viene de lo exterior, de las configuraciones y accidentes del tiempo.

E. M. Cioran

Detrás de cada actor participante de la escena hay una historia que brinda pautas para entender cómo y por qué se ha ido configurando un gusto que da pie a determinadas prácticas. Hacer este recorrido permite ver, entre otras cosas, las continuidades y los quiebres, las particularidades y las generalidades, que llevan a una mejor comprensión del fenómeno a estudiar. Los actores que aquí se presentan cumplen determinados roles dentro de la escena, que son, como ya lo he mencionado, el de músicos, promotores, productores y público. Ningún rol, aclaro, es excluyente de otro rol, por lo que pueden tener participación en más de una actividad, aunque también hay roles que son para el actor más importantes que otros.

En este apartado intento dejar en claro quiénes son los actores y cuál es su participación en la escena. Por tanto he decidido dividirlo en cuatro partes: la primera relacionada con el inicio del gusto por la música, la segunda con las trayectorias seguidas dentro de este campo, la tercera con los roles jugados, y la cuarta y última para explorar otras actividades que los actores realizan y que básicamente tiene que ver con los trabajos que estos llevan a cabo para ganarse la vida, los cuales no siempre están relacionados con la escena, pero sin los cuales no podrían participar activamente dentro de ella.

En el principio fue la música...

El gusto y la práctica por la música se configuran socialmente, por lo que en general nacen de la relación con los *otros* (socialidad), quienes pueden ser familiares o amigos, principalmente. Así, el gusto puede comenzar a configurarse

desde el mismo hogar, ya sea con los padres o con los hermanos, quienes se convierten en un primer acceso a determinados estilos musicales, mismos que son la punta de lanza hacia lo que más tarde se concretará en un gusto que posibilitará ciertas prácticas (ritualidad) y por ende un estilo de vida particular. En el caso de Luis Óscar, quien participa en tres proyectos como músico, este gusto nace en casa.

-Pues yo creo que mi ingreso musical, ya sabes, los padres, cabrón, ¿no? Siempre con mis papás era así, escuchar que el *José José*, el *Juan Gabriel*, que las *Pandora*, güey, que las *Flans*, ¿no?, así entre otras cosas, que el mariachi, o que la música tradicional-local... Ese fue como mi primera introducción musicalmente, cabrón. De morro sí alucinaba, güey, que a veces que la banda, o que quería tocar la batería, ¿no?, y me armaba con unas pinches ollas y con unas cajas y nos íbamos a alucinar con unos compas, así, puro *free style* mental, cabrón.

Este caso deja ver cómo el gusto nacido en casa da pie para un *juego de niños*, que más tarde se convertirá en su estilo de vida al concretarlo en la práctica como músico. Y también nos descubre que el gusto por la música no se acota en los estilos musicales con los cuáles se crece, sino que evoluciona, porque al final de cuentas el gusto se configura en lo que la música despierta, en las emociones que genera y en las relaciones sociales que esta crea, pero también influyen las facilidades que hay para poder conseguir determinado tipo de música, como se irá delineando más adelante.

Otro caso de influencia familiar, pero que remite a las esferas fuera del hogar, es el de Israel Martínez, músico, promotor y productor, quien recibió una influencia directa por parte de sus tíos, quienes ya perfilaban un gusto y un estilo particular, lo que significó un atractivo y una pauta de comportamiento a seguir.

-Bueno, tenía tíos que escuchaban música, esto habrá sido por ahí del 86, 87. Yo estaba muy niño, pero pues ya desde entonces me llamaba mucho la atención. Tenía un tío que era *skate*,⁵² como de la primer generación de *skaters* de Guadalajara, entonces pues escuchaba bastante música y andaba

⁵² *Skate* proviene de *skateboarding*, que es la práctica de trucos en patineta. A las personas que practican este deporte se les conoce con la palabra *skater*.

con los cuates, y por otra parte otro tío que escuchaba bastante *heavy metal*⁵³ y *hard rock*⁵⁴, y pues como que siempre me llamó la atención todo eso, ¿no? De hecho siempre le decía que, cuando se empezaron a hacer conciertos aquí, así como de *hard rock*, no sé, que vino *Bon Jovi* o *Air Speed Wagon*, le decía que pues que me invitara, ¿no? Nunca me dejaban en mi casa, pero pues yo hacía la lucha por ir, y ya a finales de primaria como que me empezó a interesar más conseguir mi propia música.

Interesante aquí es resaltar lo de “conseguir mi propia música”, pues marca una tendencia hacia la autodeterminación y constitución de un sujeto social libre de elección y también, se podrá agregar, de afiliación. Pero no siempre desde la casa o desde la familia es donde nace el gusto, sino que se traslada a otras esferas de socialización, como es el caso de la escuela, donde la música empieza a constituirse en un referente de adscripción identitaria, de pertenencia a ciertos grupos de amigos, con quienes se compartirá una trayectoria tanto de vida como musical, por lo menos durante algún periodo de tiempo. Para Hugo Fernando Medina, uno de los promotores jóvenes de la ciudad, sobre todo en cuanto a la escena *indie* se refiere, lo ve de esta manera:

-Yo me remonto a la secundaria. Yo me acuerdo que antes hacía ruidos con la boca, así como intentando emular las rolas, ¿no?, y el círculo que me tocó en la secundaria fue de los que escuchaban *The Cure*, toda esta parte del rock así más alternativo, como se le llama a esto, y ahí fue como mi primer encuentro, ¿no?, escuchar esas bandas, *U2* también de sus primeras épocas, y *Los Ramones*, *Sex Pistols*, etc. Por ahí me fui, y ya después descubrí que había como varias subescenas, ¿no?, la escena punketa, la escena hip-hop,⁵⁵ pero yo creo que fue en la secundaria más fuerte... Me imagino que antes pues escuchaba... yo recuerdo que escuchaba cumbias y *Rafael*, y eso con mis tíos, pero mi entrada así firme fue en la secundaria.

-¿Por qué crees que fue como en esa época en particular?

-Pues básicamente quizás porque en la secundaria es una edad en la que defines más tu personalidad, y como que te vas identificando con ciertos círculos, es tu despegue, creo, a tú personalidad, ¿no?, y creo que a mí la música pues me marcó mi personalidad y fue por eso. Quizá si me hubiese tocado en la primaria o más tarde no le hubiese entrado tan fuerte, o no me hubiese marcado tanto, creo.

⁵³ Género musical que se deriva del rock, y en el cual predomina el uso de las guitarras eléctricas con distorsionadores, y un ritmo acelerado de la batería.

⁵⁴ Como su nombre lo indica, es un rock más “duro”, que se ubica musicalmente entre el *rock* y el *blues*.

⁵⁵ Género musical que debe su sonido al *funk*, y al *scratch* (manipulación de los acetatos en un tornamesas) y a la voz rapeada.

El caso de Hugo, al igual que el de Luis Óscar, permite ver que a través de sus círculos familiares tuvieron un contacto con diversos estilos musicales, como la música popular mexicana, las románticas y las cumbias, entre otras, lo que deja ver un tipo de consumo generacional. Más allá de lo que pueda significar este dato y de qué tanto haya repercutido en la construcción de sus actuales gustos, hay por lo menos un acercamiento a la música desde casa. Caso aparte es el de Laura Becerra, quién al no tener este tipo de acercamiento decidió entrar directamente a una escuela de música.

-Bueno, en realidad entré a una escuela de música cuando tenía como 14 (años).

-¿Por qué entraste a estudiar música?

-No sé... Has de cuenta, en mi casa nadie toca nada, nadie, así, a nadie le gusta la música, digamos, pero un buen día se me prendió el foco que era lo que me gustaba y me metí a la escuela de música de la UdeG que era los sábados, pero en realidad era más como ir a ver qué onda, y a platicar con gente que ir a clases, porque realmente no aprendí nada (ríe, bajito).

Estos orígenes del gusto de quienes conforman la escena deja ver que es construido principalmente en sus grupos de interacción cotidiana, ya sean familiares o de amigos, y en casos particulares al incorporarse en otros círculos a través de los cuales fomentar dicho gusto, con el que se va delineando poco a poco las identificaciones que marcarán el trayecto de vida, sobre todo de los actores más comprometidos con el mundo de la música. Digamos entonces que es desde la *socialidad* que los actores adquieren sus gustos y redefinen sus actuaciones cotidianas, esto es, la *ritualidad* que da soporte y seguridad a las acciones. Pero esto es sólo el principio. Siguen ahora a las trayectorias que reeditarán en las prácticas.

Trayectorias

En las trayectorias particulares de quienes han venido construyendo y construyéndose en la escena los recorridos son de lo más diverso, pues marcan un itinerario complejo, de ires y venires en los gustos y en las prácticas. Es en estas trayectorias donde más claro se presenta una construcción ecléctica del

gusto, pues finalmente a través de tiempo los géneros y estilos musicales, y por ende quienes los interpretan, han ido mutando, desapareciendo o hibridándose.

En general cada uno de los recorridos registrados durante las entrevistas son ricos por la diversidad de grupos y estilos musicales que mencionan, mismos que van marcando cada una de las épocas de los actores. Y también es interesante encontrar en estas entrevistas una conciencia de lo que se quiere y no se quiere con respecto a la música, pero sin agotarse en ella, pues a partir de las elecciones que se hacen se va delineando no una elección caprichosa, sino un sentido a través del cual se configura el mundo. Habla Daniel Barrera, vocalista de *Marlento*:

-La cosa fue en la prepa, que estuve consciente que era un amor por la música y descubro a *Iron Maiden*. *Iron Maiden* me rompió la madre, ¿no? Y *Motor Head*... por unos cuates. Entonces oía *Motor Head*, *Iron Maiden*, y ahí me di cuenta que quería tocar el bajo, que nunca lo he tocado. Después descubro a *Metallica* con otros amigos, me encanta *Metallica*, y haciéndola comparar... o sea, comparado con lo que los amigos de ese entonces oían, pues no, jamás tuve un disco de *Guns n' roses*, jamás me dio por *Poison*, o sea, eran cosas que ya marcaban un estilo, porque yo me acuerdo el *Killers*, el disco *Killers* de *Iron Maiden*, lejos de parecerme totalmente heavy metalero, se me sigue haciendo como una especie de punk de aquel entonces (...). Pero hay un parteaguas tremendo en el 84 cuando descubro a *Depeche Mode*. Ahí se volvió otra cosa. Y no dejé nada más, me encantaba lo demás, pero cuando descubro a *Depeche Mode* yo oí una cosa que en mi vida... Yo pensé que era punk. Yo decía "eso parece punk". Los veo con sus trajes negros y charoles y todo. Me acuerdo que la canción era *People are people*. Yo tenía, ¿pues qué tenía?, ¿84?, tendría unos 12 o 13 años, y viajaba seguido a Estados Unidos con mi familia. Pues entonces empecé a comprarme música de *Depeche Mode* y bueno, pues ya, al rato yo era *Depeche Mode*, ¿no?: era el pelo igual, los videos, era todo *Depeche Mode*. *Iron Maiden* quedó como el osito de peluche olvidado atrás, que lo he venido a escuchar hasta estos tiempos, otra vez, con mucho gusto. Pero de *Depeche Mode* ya se desenlazó rápidamente los *Smiths*, no faltó *The Cure*, ¿verdad?, que a *The Cure* le vi de repente ahí pues las deficiencias a mi gusto personal, pero por ejemplo los *Smiths* a la fecha, *Morrisey*, así como me tatúo aquí (señala su antebrazo izquierdo) un pedazo de letra tranquilamente.

Este recuento, que no se agota en este testimonio, evidencia también que todos estos referentes musicales son de otros países, principalmente de Inglaterra y los Estados Unidos, característica compartida en general por los distintos actores. Esta recurrencia se debe, entre otras cosas, a la facilidad para conseguir o

escuchar determinados tipos de música dentro de ciertos ambientes juveniles, donde se empiezan a delinear algunas adscripciones en torno a la música y a quienes la interpretan, pues como señala Daniel, “al rato yo era *Depeche Mode*”, lo que lo lleva a adoptar un estilo similar a los integrantes de este grupo, evidenciando la desterritorialización y reterritorialización de los referentes musicales.

Además, poco a poco se empiezan a mostrar tendencias más definidas en torno al gusto, que en este caso apunta en dos direcciones, el metal y el punk, géneros pertenecientes a un circuito comercial más restringido, a su vez de que muestra un rechazo muy claro de lo que no le gusta, como los grupos de *Poison* o *Guns n' roses*, que lleva a Daniel a ser autoconsciente de un estilo propio al rechazar grupos comercialmente más accesibles.

En otros casos es más evidente el papel desempeñado por los medios de comunicación, los cuales ponen al alcance de los individuos determinados estilos musicales que llegan a ponerse de moda, marcando pautas para la adopción de determinadas “fachadas” que tendrán un impacto social en determinados círculos de interacción, como deja verlo Israel Martínez:

-Entré a la secundaria y pues pasó algo muy raro. En Guadalajara hubo como esta explosión de la música industrial, como el EBM, pero el EBM más conocido, ¿no? Era muy raro porque incluso estaciones como Sonido 103 u otras que habían programaban, o sea, en el día podías escuchar en radio comercial pues *Depeche Mode*, *Front 242*, y pues eso definitivamente me llamó mucho la atención. Iba en la secundaria 45, y era también algo bien bizarro porque en las tardeadas se tocaba música de ésta, ¿no? A veces ponían como 30 minutos de banda, como 30 minutos de pop y tres horas de música industrial, y pues se me hacía muy raro. En mi secundaria era como al revés el asunto: las chicas guapas, medias fresillas, se morían por andar con los chavos industrialones y mientras más fachosos como que más les daba emoción. Como que yo crecí con esa idea y luego ya me di cuenta que no era así, ¿no? En la prepa ya había cambiado todo el panorama, ¿no?, ahí eran los pinches mugrosos, pues, pero bueno, en la secundaria así fue, y este... oía mucho pues *Depeche Mode* y bueno, *synth pop*⁵⁶, *Industrial* y todo eso, hasta que conocí... Bueno, en mi cuadra siempre hubo unos punkis, que es muy raro porque yo vivo cerca de las Águilas, pero del lado de La Calma, que es un lado digamos más fresón entre comillas, pero como por ahí de finales de los 80's principio de los 90's lo interesante de la ciudad era que... pues como que

⁵⁶ Estilo musical donde predominan los sintetizadores, y es un híbrido entre algunos estilos musicales provenientes de la electrónica, el pop y el post-punk.

había desmadre en todos lados, porque de repente había tocadas en el bodegón del Fresno, pero había tocadas también en la colonia La Calma, y había tocadas en... No te lo imaginabas, ¿no?, hasta en plazas, de repente que *Garigoles*, o tocadas punk así en lugares... Entonces, pues conocí a estos camaradas que oían bastante punki, pues me acarrillaron, ¿no?, decían que la música industrial era para jotos y no sé qué, y pues yo estaba bien chavo y me metieron esa idea, ¿no? Me pasaron unos vinilos y pues órale, a escuchar puro *punk* y *hard core*⁵⁷ y pues ya a partir de ahí me clavé bastante con el *punk* y el *hard core*, que sería como... pues sí, la primera vez, o sea, ahora sí que la primera pausa que podría hacer para platicar más a detalle. Sí estuve muy clavado en eso, pues fue algo que definitivamente me atrapó por toda la cuestión ideológica que representaba, y la gran cantidad de variantes que había dentro de la historia del *punk*, tanto que había grupos que, este, pues, por ejemplo, que idolatrábamos como *Sex pistols*, y que cinco años después te dabas cuenta que no era como la gran banda y que el *Sid Vicius*⁵⁸ era todo un idiota y que no representaba finalmente el lado más agresivo y anárquico del *punk*, sino que había otro tipo de bandas, ¿no?

En este recuento se hace evidente la presión grupal para la adopción de determinados gustos, que deja en claro que los actores no siempre tienen ni el control ni la decisión absoluta acerca de sus elecciones, sino que estas se negocian de acuerdo a los grupos de pertenencia o a los cuales se quiere pertenecer. También puede verse aquí el factor ideológico que cierto tipo de música lleva consigo, como es el caso del punk,⁵⁹ y el desencanto y la caída de algunos de los referentes musicales que no son lo que en un primer momento parecían ser, pues el sonido y el discurso no se terminan por corresponder en el nivel de la práctica. Esto lleva a replantear entonces lo que se escucha y a buscar cosas nuevas que vuelvan a ofrecer algún tipo de satisfacción que sea significativa para los actores.

Dentro de las trayectorias de los músicos su gusto los lleva a querer ser más que simples escuchas, por lo que ven la manera de ingresar de alguna forma a la escena de la música. Así, algunos lo harán de manera lírica, aprendiendo por su propia cuenta, mientras que otros buscarán la forma de adquirir cierta instrucción para poder tener un mejor desempeño como músicos, además de que

⁵⁷ Estilo musical derivado del punk, pero más estruendoso.

⁵⁸ Sid Vicius fue el guitarrista de los Sex Pistols, quien pasó a la fama por andar todo el tiempo drogado y haber sido acusado de matar a su novia, Nancy Spungen. Se recomienda la excelente película *Sid & Nancy*, de Alex Cox (1986).

⁵⁹ Entre algunos de los preceptos de la ideología punk encontramos el anarquismo, el anti-autoritarismo, el individualismo, y en algunos casos el socialismo y el comunismo.

la escuela, al ser otro círculo social y de acceso a cierto tipo de información, da pie a que los gustos se abran y se diversifiquen. Este es el caso de Sandra, vocalista de *Descartes a Kant*.

–No sé, duré como... tres años... No, yo creo que cuatro años siendo como lírica, y de que piensas de que no necesitas estudiar y esas cosas. Obviamente ya después vas creciendo, como que me entró la ambición por hacer cosas diferentes y no limitarme, y me metí a estudiar en la escuela de música, y cuando entré a la escuela de música sí me cambió toda toda la visión de lo que es la música, como que me ilustré, pues, y ya, ahí estoy estudiando chelo y también es como otro viaje.

La gran mayoría de los músicos, como buenos “simpatizantes nómadas”, han ido formado parte de diversas agrupaciones, las cuales van cambiando o desapareciendo, ya sea porque la música pasa de moda o porque cambian los intereses de los miembros del grupo, lo cuál genera inestabilidad en los proyectos ocasionando que muchos no logren madurar. Así, la rotación de los músicos es una constante, como también lo es, en estas trayectorias, la conformación de distintos proyectos con distintos enfoques en términos de exploración sonora. Aquí un ejemplo de la rotación de los miembros de *Descartes a Kant*, comentado por Sandra y Charly:

S –Después tuvimos como broncas con la baterista. Pues no sé, como broncas. Entonces se salió, entró Ramiro, y este...

C –...y también otro toque, dio un giro, pues, porque él era ya más músico, ¿no?, le dio como otro giro más ruidoso y harcoroso y así.

S –Sí, pero entró Ramiro en un buen tiempo, después otro baterista que se llama Sami, después volvió a entrar Ramiro.

C –Es un güey, Sami, bien técnico.

S –Miguel, ya éramos cuatro...

C –Pero él entró con *sintes* y ¿cómo se llama?, ¿secuencias?

S –No, pero antes de las secuencias éramos igual trío orgánico⁶⁰ y sintes, nada más... Después como que hubo broncas con Ramiro de... pues no sé, broncas más bien de él, de su vida, que tenía, se salió y fue así de “adiós a los bateristas”, porque nuestro pedo siempre fue los bateristas.

C –Ajá, el transporte, porque ¿sí sabes?, la batería te abarca muchísimo (ironía).

S –Después de decidir que no íbamos a tocar con batería, dijimos “pues ya, adiós, el futuro son las máquinas” (ríe). Entonces empezamos a programar

⁶⁰ Por grupo orgánico se entiende las bandas que usan batería e instrumentos de cuerda, como la guitarra y el bajo, esto es, que no tienen elementos electrónicos como sintetizadores o computadora.

secuencias, y empezamos a tocar sobre eso. Eso nos sirvió como para limpiar el sonido, el que la batería estuviera todo a tiempo...
C –Y cupiera en una mochila.

Para algunos la trayectoria no se limita a cumplir solamente un determinado rol, sino que cumplen varios a la vez, que van llenando diversas inquietudes del actor en cuestión. De hecho, la necesidad más fuerte que transmiten varios de los entrevistados es la de trascender el rol de público para convertirse en un miembro activo de la escena, alguien que pueda incidir en ella y transformarla desde adentro. Así lo deja ver Israel Martínez:

-Entonces traté de tener un nivel más participativo con la ciudad, con la gente, porque en el punk pues finalmente fui un escucha del todo, iba a los conciertos, platicaba y caguameaba con todo mundo, pero nunca pude hacer mi banda bien, nunca pude ser digamos un comunicador pues dentro de esa escena, y aquí (en la escena gótica) vi la oportunidad pues de generar información y *feed-back* con la gente. Entonces, eh, junto con Hugo Fernando Medina, que ahorita hace Sonorama, nos metimos a tratar de colaborar en Radio Universidad de Guadalajara. Hicimos algunos especiales y pues tuvo buena respuesta. Eran los lunes a las 10 de la noche, de 10 a 12. Poníamos música y decíamos muchas estupideces, pero bueno, lo hacíamos con mucho ánimo de generar una pequeña escena, ¿no? Y en esos años, que te estoy hablando del 96, Siglo XXI estaba tronando, el periódico estaba mutando a Público, entonces mucha gente salió y hubo oportunidad de entrar a escribir ahí. Eh, bueno, empezaba mi carrera de comunicación y tenía bastantes ganas de escribir. Entonces entré a Siglo XXI, empecé a escribir de música y ahora sí que hice miles de atentados, o sea, yo a veces le llegaba a mentir a mi editor sobre que esta banda era como lo que todo mundo oía en Estados Unidos y pues él no sabía mucho y me dejaba. Entonces yo metía reseñas de grupos bien *underground*, así de *dark*,⁶¹ que luego sí me llamaban la atención, pero pues como que me componía y escribía de Molotov y a la siguiente semana volvía a escribir así de grupos bien bien clavados, junto con Hugo Medina; él también estaba en eso. Hubo después una barra de programas en Sonido103, donde estaba un programa que se llamaba *Dark Wave*, colaboré también con ellos un rato, y después estuve en Radiante, con Tavares, me dio la oportunidad de tener un programa de dos horas también semanal, pero ahí pasó algo raro, porque yo tenía un buen rato en la escena, tenía... Bueno, hice por fin... en el 97 hice mi banda de rock gótico que se llamaba *La Sangre de Alicia* y después hice otro proyecto que se llamaba *Sueño de Luna*, que era como más industrial con voz femenina, y cuando hicimos el programa de... de... que se llamaba *Avant gard*, el de Radiante, yo entré como con esta propuesta muy goticona, pero realmente la programación era ya muy diferente, ya poníamos muchísima música electrónica experimental y mucho

⁶¹ La música dark, o música gótica, proviene de estilos como el punk o el glam rock. La música recrea paisajes oscuros, y sus letras son de corte depresivo.

ruido y este... y cosas que realmente ya eran precisamente de la escena gótica.

Escribir para un periódico, participar en una estación de radio y a parte ser músico de algunos proyectos. Esto es un caso, pero no el único. Más de uno de los entrevistados ha estado en situaciones similares, escribiendo, componiendo, produciendo, etc., o simplemente estando en varios proyectos musicales, cada uno de ellos con estilos diferentes. El común denominador es el querer ser miembro activo de la escena, todo por un gusto que sirve como detonante de una participación activa.

Sin embargo, caso aparte es el que se refiere a las mujeres, pues ciertamente su participación en las escenas musicales ha sido históricamente limitada y relegada a planos secundarios, tanto por una cuestión de género como por una moralidad más restringida.⁶²

-Cuando empezó como la escena acá yo me acuerdo como de Sol, de Dafne, que es la que toca también en Descartes, y ya, ¿eh?, en realidad yo conocía como a ellas dos, y párale de contar. Y nos costaba como mucho trabajo encontrar con quien tocar, porque era como muy cerrado, los niños son como raros y... “no me robes mi espacio”, o como que si tienen una morra en la banda piensan que toda la atención va a ir a la morra.

Sin embargo, poco a poco esto se ha venido transformando, ya que la sociedad ha ido transitado hacia una moral menos coercitiva sobre todo por el papel desempeñado por los medios de comunicación –que han introducido otros estilos de vida-, como por la migración que ha existido en la ciudad (gente que sale de

⁶² Este sexismo que han vivido las mujeres no se limita a ciertas latitudes geográficas, ya que ha sido un común denominador en otras escenas. Así, Juan Cervera, al escribir en la revista española *Rockdelux* sobre el disco *Girl Monster*, que contiene exclusivamente aportes de proyectos femeninos de diversos lugares, principalmente europeos y norteamericanos, dice “¿Hablamos de sexo? En Chicks On Speed Records parece que lo hacen muy a menudo. Y quieren dejar claro que dentro del mundo del pop la mujer es un garbanzo negro que siempre ha tenido que luchar a brazo partido para hacerse notar y/o coger las riendas para no ser utilizada por el macho de turno de la malvada industria (...); a partir de la guerrilla punk y gracias a la práctica del ‘hazlo tú mismo’, las mujeres pudieron romper cadenas, agrietar moldes y saltar barreras y empezar su particular revolución expresiva con menos impedimentos (...); mujeres que ya superaron el ataque de nervios y que buscan su playa en un asfalto de machos” (Cervera, 2006, diciembre: 46). Por tanto las mujeres se han servido de esta posibilidad y facilidad que brinda la autogestión, lo que las ha llevado a poco a poco incidir más en las escenas en las que participan, reduciendo en la medida de lo posible esta desigualdad que aun persiste.

viaje por un rato y luego regresa, o gente que llega de otros lados para vivir una temporada en la ciudad), lo que ha transformado a la sociedad en su conjunto, posibilitando una participación más activa y propositiva –que no equitativa- por parte de las mujeres.

La delgada línea de los roles y actuaciones

Configurado el camino, las prácticas toman consistencia materializándose en la adopción de determinados roles, que en este caso corresponden al de músicos, productores, promotores y público, aunque, como ya he mencionado y se ha visto en las trayectorias, los actores pueden adoptar más de uno dependiendo las circunstancias y las posibilidades brindadas por el gusto. Estos roles han sido configurados socialmente a través del tiempo y cumplen con funciones determinadas que son asumidas por quienes los adoptan, por lo que brindan pautas para estudiarlos. Además estos roles pueden ser leídos también como constituyentes de la *ritualidad* por lo anclajes de significado y las prácticas que suponen.

En el caso de los músicos hay una tendencia marcada a verse como compositores, como entes creativos que tienen una propuesta a desarrollar, antes que como músicos. Es el caso de Daniel, líder de la agrupación llamada *Marlento*:

-¿Cómo definirías lo que tu haces dentro del campo de la música?

-Primero que nada creo que más que músico soy compositor. Una, porque no tengo la escuela que hubiera querido y a lo mejor ni la paciencia para haberlo estudiado, y en cuanto yo aprendí a tocar guitarra, que ya fue grande, lo primero que hice al saberme dos acordes fue componer una canción. Y ahí me di cuenta que esa era la cosa, pues quería decir una historia. Entonces, volviendo a la pregunta, yo siento que mi papel es componer y de alguna manera exponerle a mi grupo, por ejemplo, los paisajes que veo, lograr musicalmente poner un panorama. Y sí tengo la misión y la inquietud y admiración por escribir letras poderosas como todo mundo quiere hacerle a la Bob Dylan y al Leonard Cohen, pero bueno, de eso estoy lejos o me falta mucha experiencia, ¿no?

El papel de los referentes musicales, de los artistas que marcan un estilo para el líder de esta agrupación, es reconocido como un deseado punto de llegada, por lo que la actuación de Daniel al estar sobre el escenario y ocupar una posición

central dentro del grupo se convierte en una emulación de sus referentes musicales, siendo él mismo uno de ellos pero con el camino apenas construyéndose. Lo que destaca aquí es ver en el rol que se juega una “misión”, algo que hay que cumplir, como un destino que está marcado y que por tanto trasciende el gusto y el papel mismo de músico y/o compositor. Ver entonces la música como un destino lleva a pensar en él como algo trágico, pues no está en sus manos poder renunciar a él.

En otros casos, la actuación de los músicos se diversifica en la búsqueda de poder abarcar sus distintos gustos y/o habilidades que han ido adquiriendo en el ejercicio de su(s) práctica(s), por lo que suelen formar parte de más de un proyecto que les permita realizarse como ese ser multifacético (¿o fragmentado?) que se es. Dice Luis Óscar:

-Estoy en tres proyectos musicales ahora, y en cada uno estoy como cubriendo esas partes, ¿no?, esas tres partes con las que trabajo, cabrón, y cada uno de los proyectos me da el tiempo y la satisfacción de dedicarle a ese sólo instrumento, como es el bajo, la guitarra y las programaciones (...). Ese lado a mí me gusta mucho porque me nutre y a parte son así como un examen, ¿no?, siempre así de lo que vienes absorbiendo, ¿no?, en tu escuela personal, musical o de la vida, cabrón.

Los roles jugados entonces son diversos, pues además no es sólo el hecho de tocar en grupos diferentes instrumentos diferentes, sino también estilos diferentes. En este caso expuesto por Luis Óscar, los estilos de las bandas a las cuáles pertenece van desde el pop, pasando por el *math rock*,⁶³ hasta un proyecto más de experimentación sonora de corte electrónico. Hay entonces roles diferentes y también fachadas diferentes, pues las características de la música hacen que los actores asuman formas expresivas determinadas. Es cosa de matices, sin duda, pero que hacen la diferencia. Esto es, tocar la guitarra para acompañar dentro de la banda a una voz femenina que canta canciones pop es una cosa muy diferente que tocar en un grupo de tres hombres una música más estruendosa. El instrumento por sí sólo exige cierta predisposición del cuerpo, una posición en el

⁶³ El math rock es un estilo musical que tiene una estructura discordante, por lo que hay diversos cambios de ritmo.

escenario, y por tanto una fachada particular. O, como diría Martín Barbero con respecto a la *tecnicidad*, los instrumentos darían pauta como organizadores perceptivos, por lo que cada instrumento conllevaría su propia lógica de sentido, su propia lógica discursiva, que se amalgama con las formas expresivas de la música.

Esto que vive Luis Óscar es experimentado y practicado por varios músicos de la escena. El problema que representa estar en varios proyectos reside en que si algún día uno de ellos tiene más éxito que los otros los demás podrían quedar de lado por el tipo de compromisos que ello implicaría.⁶⁴ Aunque no es el caso, esto remite a lo expuesto en las trayectorias, donde cambiar de grupos o abandonarlos para realizar otras actividades es una constante, lo que crea que dentro de las bandas se asuman por parte de algunos de los actores roles más protagónicos, más responsivos en cuanto a los proyectos que se encabezan, pues la unidad se establece en torno a los individuos más comprometidos. Sin embargo, esta *movilidad* dentro de la escena termina por afectarla, pues los grupos reciben un duro golpe que merma su desempeño y su estabilidad como conjunto. De nuevo el caso es expuesto por Sandra y Charly, de *Descartes a Kant*:

S –Es que sabes qué, es bien frustrante eso de estar cambiando de alineación, pero mal pedo, pues porque a lo mejor tú tienes un set o algún, este... bueno, ya algo armado musicalmente que apenas después de tantos números de ensayos se está oyendo como tú quieres, se sale un miembro y entra otro, y otra vez retomar lo mismo, ensayar, ensayar... Pierdes toquines, ganas, te desgastas, así como lo mismo lo mismo lo mismo, pero ahora para que se lo aprenda otra persona, y se sale y lo mismo lo mismo lo mismo para que se lo aprenda otra. Entonces a veces te dan ganas como de desechar todas esas canciones de... no sé, hicimos como una limpia de a ver, las mejores. A parte vas creciendo y ya, te enfocas como en lo más nuevo, pero pues no sé, siempre hemos como mantenido...

C –Pues la esencia de lo que es la banda.

S –Cada miembro que entra y sale aporta algo de ellos a la banda, pero en sí la esencia y el concepto es como lo mismo de lo que estamos viviendo. Y este, ah, después entró Frankie, Sol, Andrés, yo y él, y también duramos un año con Sol, y después hace poco Sol tuvo que retirarse.

⁶⁴ Salir de gira para ofrecer conciertos, ensayar, o encerrarse en un estudio de grabación para editar un disco.

Prima entonces una visión más individualista que grupal en gran parte de los casos, pues este no es un ejemplo aislado. Los grupos funcionan mientras se llenen las expectativas de quienes participan en él, sean estas emocionales, sociales o lúdicas, y cuando éstas dejan de ser prioritarias simplemente se abandona la nave en la que se viajaba, no importando las consecuencias que esto pudiera traer en cuanto a la realización del proyecto del cual formaban parte activa. Lo más importante pareciera ser satisfacer en ocasiones a costa de lo que sea las necesidades que cada uno tiene, mismas que representan un golpe contra el compromiso para con los demás.

En algunos casos esta dinámica de pertenecer a varias agrupaciones se ve posibilitada y facilitada por el espacio. Un caso singular es el que se da en el barrio de las Nueve Esquinas, donde en una casa ensayan unas ocho diferentes agrupaciones. Este hecho de compartir el tiempo y el espacio ha dado pautas para que los miembros de un grupo conozcan a otros músicos y formen así distintos proyectos. Entonces funciona en dos sentidos: tanto posibilita la emergencia de nuevos proyectos musicales, como puede atentar en algún momento contra esos mismos proyectos. O, visto de otra manera, es en la *socialidad* que se posibilitan la creación o redefinición de las prácticas de estos actores, las cuales toman forma al *ritualizarse*, pero la misma *socialidad* da pie a que la *ritualización* de las prácticas cambie nuevamente por otras.

En lo que respecta a los promotores su papel parecería una labor titánica, pues son pocos los medios especializados que se encargan de difundir lo que pasa en la escena y en general en el mundo de la música independiente, ya que los medios más tradicionales suelen darle o muy poco espacio o prácticamente ninguno. Eso ha llevado justamente a que se formen medios de corte independiente como la revista *Sonorama*, dirigida por Hugo Fernando Medina.

-¿Cuál es el papel que tú juegas dentro del campo de la música, qué es lo que tú haces?

-Pues yo básicamente soy promotor, soy como un medio alternativo independiente de la música. Pues bueno, la revista *Sonorama*, que la fundamos David⁶⁵ y yo, y Agustín también en la parte de diseño, este... pues

⁶⁵ David Meléndez, colaborador del suplemento Ocio, del periódico Público.

quisimos hacer como ese puente entre los melómanos y las bandas locales e internacionales que nos encontramos por ahí y que nos gustan tanto y que ningún otro medio habla mas que nosotros en nuestras reuniones de casa o algo. Quisimos hacernos un medio, y eso, somos como un medio y... promotor, ¿no?, promotores...

La labor como promotor no se limitaría sólo a difundir, sino a conjuntar a los sujetos con intereses similares, lo que a su vez ayudaría a construir prácticamente la escena, acercando la información y promocionando eventos que pudieran resultar atractivos para este tipo de público. Pero en el caso de Hugo su función no se acota sólo en el hecho de difundir, porque participa también como productor, como él mismo lo ha señalado. Dentro de los productores se pueden distinguir de dos tipos: los que editan material sonoro, sea en versión de discos compactos o de manera virtual, y los que se dedican a organizar eventos. Así, Hugo estaría en el segundo caso al organizar distintos eventos para la escena, siendo el más representativo de ellos el Festival Internacional Sonorama, el cual ha llegado ya a su tercera edición. Hugo habla aquí de su experiencia del primer año:

-Oye, ¿y por qué ustedes organizaron el FIS, cuál era su tirada?

-Pues la tirada era hacer un festivalito así, de puras bandas independientes chidas, pero auténtico, ¿no?, porque aquí hacen festivales con una banda chida pero con tres de cagada, así de que las invitan porque jala gente o equis, ¿no? O sea, que traen, no sé, a *Hot hot heat*, imagínate *Telefunka*, cosas así que yo no quería. Yo quería hacer un festival netamente, o sea, desde la primer banda hasta la última que fueran auténticamente independientes, ¿no?, y que valieran por sí mismas y que tocaran chingón, pues... Y pues de que no había aquí en México nada, ni en el DF siquiera. Está el *Vive Latino*, pero el *Vive Latino* meten muchísimo... le meten bueno con malo y chingón con porquerías, y pues yo lo quería hacer así más apegado a eso. Y fíjate, la idea se cristalizó como en ocho meses, así de... Dije "puta, haber un festival de la revista, órale, aunque la revista todavía no la conozca nadie y tal..." y lo hicimos en chinga, y fue más que nada la ilusión de tener un festival de este tipo porque lo último que yo pensaba era en hacer un *business* con eso, ¿no? Dije "bueno, yo me doy con que se pague todo el pedo, y punto", pero pues al final no fue así porque de entrada nos enfrentamos a una infraestructura que se alejaba de nuestras capacidades y no eran tan fáciles de llevar, pues, y eso desembocó en un chingo de pedos organizacionales y novatadas que nos dieron así los mismos del Foro (Alternativo), ¿no?, acá de que los hijos de puta... O sea, la UdeG nos prestó el foro, ¿no?, ahí está, y los del Foro Alternativo nos empezaron a cobrar un chingo de cositas que no sabíamos nosotros, así como "sabes qué, las vallas te cuestan... van a ser cinco mil pesos de las puras vallitas así mamonas", y luego... otros cinco mil del cubrecable, y luego que tres mil pesos de la

limpieza de los baños, o sea, nos empezaron a sacar una de gastos que nosotros ni habíamos contemplado. Entonces lo que yo hice fue hablar con el del Foro Alternativo y le dije “oye, sabes qué, pues me quieren cobrar esto, esto y el otro, y yo pensaba que al prestarme el foro me incluía todo, ¿no?, todos los gastos del foro pues me los iban a patrocinar...” Y el vato me dijo “ah, no, no dejes que te los cobren, o sea, es parte... estamos patrocinando el foro y va con todo y todo y ya...” Pues lo bueno fue que no pasó a mayores, pero sí nos querían cobrar varias ondas. Sí, mal pedo, y luego pues en la entrada ya ves que todo mundo se coló y fue un desmadre. Pero estuvo chido porque fue como un aprendizaje de diez ediciones de golpe, güey (ríe)... Entonces ya esta segunda lo hicimos cagados de risa, también con algunas fallas, pues, pero ya super bien.

Al final de la primera edición de este festival Hugo terminó con un endeudamiento de 70 mil pesos, pero contento de haber podido realizar un evento de esta envergadura con puras bandas independientes. Resalto el uso de la palabra “auténtico”, que tiene que ver con estos preceptos que enmarcan a la escena *indie*, y que es retomado como una bandera por algunos de los actores. Pero lo que este testimonio deja ver es lo difícil que resulta ir conformando la escena, pues una constante de quienes participan es la de carecer de recursos económicos, lo que impide una mejor planeación sobre todo en una escena que no termina por dejar atrás su carácter incipiente. Sin embargo este tipo de acciones tienen su recompensa, como lo deja ver el mismo Hugo, que apuntan a esa tan deseada consolidación de dicha escena gracias sobre todo al establecimiento y construcción de redes:

-Yo antes no conocía a muchos músicos, por ejemplo, o a algunos organizadores de conciertos a nivel *underground*, o a reporteros o periodistas que les gusta el pedo independiente o eso, ¿no? Y creo que ha sido gracias pues a la revista que mucha gente se ha sentido identificada y le ha latido el rollo y se acerca y eso ha hecho que crezca la escena también, pues, porque cuando hicimos el primer FIS pues básicamente yo invité a las bandas que yo conocía que me parecían muy buenas, pero pues si no hubiese hecho el FIS ni nada quizás no se hubiesen conocido muy directamente unas bandas con otras, ¿no?

Otro caso es el de Israel Martínez, quien tiene una participación variada que lo lleva a asumir distintos roles, tanto como productor de un sello discográfico así

como músico de algunos proyectos. Sin embargo, el más importante para él, como en el caso de Daniel mencionado más arriba, es el de compositor.

-¿Cómo defines lo que tú haces, tu participación en el campo de la música, qué es lo que tú haces?

-Bueno, yo formo parte de una disquera que se llama Abolipop records. Soy cofundador y codirector del proyecto. Entonces creo que mi papel va en dos puntos, ¿no?, uno como músico, o sea, como creador, generando música, tocándola, proponiéndola, etc., y otra es la parte del sello, que es básicamente agrupar a diferentes músicos o artistas para que su trabajo sea publicado y su trabajo sea promocionado tanto en México como en otros países. A veces, para serte sincero, quisiera dedicarme más, con más tiempo, a la cuestión creativa, a lo que es lo mío únicamente, pero pues bueno, eso fue un compromiso que adquirí hace algunos años y que a pesar de que es difícil me sigue gustando, y por eso el proyecto sigue en pie.

Ser productor dentro de la escena *indie* no reditúa en ganancias económicas, sino más en un prestigio de corte simbólico, pues lo que queda es el reconocimiento por parte de los demás participantes, tanto dentro como fuera de la ciudad, lo que les permite generar determinadas redes en donde se podrá promover el trabajo que se realiza. Pero estas redes que darían consistencia al trabajo que se realiza deben empezar a construirse antes y solidificarse sobre la marcha, como lo deja ver Éric Gamboa, quien al igual que los demás participantes está inmiscuido en más de un rol, entre ellos el de productor del *netlabel Poni Republic*:

-Neta, yo no soy partidario ni creyente de la protesta, si no de la acción y más de la acción que se podría considerar hasta incluso como prostitución en el sentido de que si logras inmiscuirte al sistema que te está oprimiendo puedes destruir ese sistema desde adentro, apagándole el *switch* o cambiándole el circuito, y eso fue lo que yo he intentado desde chavo, o sea, meterme. ¿Qué es lo que hice para promocionar mis eventos? Fui y me hice amigo de los medios y luego los medios se hicieron mis amigos y ahora ya tengo esa relación, ¿no? O sea, llegué y me senté en internet y conocí a la gente del mundo que consideraba que... bueno, a base de casualidad afortunadamente comencé a hacer amistades que sabía que a la larga –quizá no en ese momento-, me iban a dar frutos de algo, pero a la larga, a base de confianza, a base de construir relaciones de confianza, de calidad y respeto, es como he llegado hasta donde estoy y que no es muy lejos aún. Yo quisiera llegar más lejos y más en México, dentro de México. A mí, más que un reconocimiento a nivel crítico o como sea, sí me gustaría más bien como impulsar un trabajo de equipo fuerte y esa es como la característica de Guadalajara, que aquí hay un chingo de gente que tiene ganas de hacer las cosas. El pedo es que como

todos los mexicanos somos medio desidiosos y lentos y entonces ahí es como un problema, pero no es de Guadalajara.

Abrirse camino y a la vez impulsar la creación y consolidación de una escena implica acción, y esa acción se canaliza por un lado en la construcción de relaciones sociales que brindan la posibilidad de contar con apoyos para las labores que se intentan llevar a cabo, lo que hace pensar que un trabajo en equipo pudiera distribuir mejor esos esfuerzos que se realizan, teniendo así un mejor impacto. Sin embargo las actitudes no siempre son las más convenientes, pues Éric hace evidente una actitud de desidia y lentitud que de alguna forma limitarían el alcance y contundencia del ese trabajo en equipo. Esto lleva a considerar el papel que jugarían los colectivos en la escena, dentro de los que se pueden identificar el que está constituido en el barrio de las *Nueve Esquinas*, el de *Abolipop* y quizá también actualmente el grupo de quienes hacen *Radio Global*. Si bien en algunos casos hay resultados –la producción de un disco por las Nueve Esquinas, la organización de fiestas por Radio Global-, Israel Martínez tiene otra idea al respecto:

-Creo que definitivamente la tarea de los colectivos es hacer más ruido, es hacer más volumen de ruido, pero eso finalmente te ayuda mucho en cuanto a hacer bolita; insisto, generar ruido en la gente y en los medios, pero ya al final pues las propuestas son únicas y unas tienen buena calidad, otras no tanto, y finalmente el desarrollo artístico es más individual que colectivo, pues. Entonces, seguramente hay ahorita y seguirán saliendo colectivos, organizaciones o gente que se una, pero yo siento que es más la tarea como para poder hacer ruido inicialmente. Por supuesto que se desvanece. Incluso *Abolipop* pues en un principio quizá pudo tener un rostro más colectivo y hoy en día es algo... digo, tan frío a la vez como bonito, como solamente un sello discográfico. Realmente no tenemos ya mayor pretensión que editar discos, y moverlos; ya no es generar un frente mexicano, o un frente de occidente.

Nuevamente la cara del individualismo sale a flote, pues Israel señala que los proyectos y los objetivos estarían trazados más a un nivel individual que grupal, por lo que en la realidad, por lo menos en esta percepción, de nada sirve conjuntar esfuerzos, pues en términos de resultados más concretos y palpables lo único que Israel rescata es la posibilidad de hacer “ruido” para atraer la atención tanto del público como de los medios.

Pero pasando al último rol que aquí incumbe, cabe preguntarse ¿quién es el público? ¿Cuántos son y cómo son? La percepción del público por parte de los actores es bastante diversa, aunque hay una coincidencia en calificarlos como “incomprensibles”, pues nunca se sabe si apoyarán o no un evento. Es así que Enrique Blanc, promotor con una visión panorámica de lo que pasa en las diferentes escenas musicales de la ciudad, nos dice:

-Hay buenos momentos y malos momentos, ¿no?, o sea, que ese es el gran misterio de la vida cultural independiente pues de la ciudad, ¿no? De repente parece que la cosa va a prender y al día siguiente no te responden, ¿no?, incluso en conciertos que a veces son gratuitos (...).

-¿A qué crees que se deba esta apatía?

-Públicos volubles. Pues te digo que eso es como el gran misterio, ¿no?

-¿Alguna hipótesis que se te ocurra?

-Hijo... lo que pasa, yo... no... Es que se puede explicar como desde muchos ángulos, esa es pues la verdad, pero creo que cada evento en particular como que obedece a sus aristas, ¿no? A veces es poca difusión, a veces es el espacio lo que no es adecuado, a veces es la combinación un poco como en un cartel y a veces es la misma actitud que tienen estos grupos, a veces como un poco elitistas, digamos, ¿no?, que a veces hacen las cosas como para ellos mismos, que ese es como en el caso del FIS, en el cual Hugo Fernando Medina tiene a veces como conceptos muy claros que dice, “bueno, yo quiero esto, es lo que yo estoy proponiendo”, posturas muy dirigidas, y las cuales a veces no dan oportunidad un poco a que el público se involucre con eso...

Entonces, por un lado está la percepción compartida de que el público es una multitud incomprensible, pero por el otro Enrique señala que algunos eventos suelen ser más elitistas que otros, mencionando como ejemplo al Festival Internacional Sonorama. Y es que ciertamente la cartelera de este festival está orientada a públicos más especializados, con mayor conocimiento de la escena independiente, de la escena *indie*, que finalmente no hay que olvidar tiene un mercado mucho más reducido, mucho más acotado, pues en realidad el público asiduo de esta escena no es precisamente muy grande. Para uno de los entrevistados la escena estaría compuesta entre unos 200 y 300, mientras que para otro estaría conformada por unos 300 o 400 personas, de los cuales 100 serían parte activa. Pero estos números se refieren a la gente que apoya y participa en la escena local constantemente, porque hay más gente que asiste a

los conciertos de artistas más reconocidos tanto nacionales como internacionales, ya sean estos dentro o fuera de la ciudad.

Para otros ciertamente el público es incomprensible, pero también tiene un cariz atractivo sobre todo para gente de otras escenas del país, ya que su respuesta es bastante entregada. Comenta Éric:

-Ahora ¿cómo definirías tú al público de esta escena?

-Muy cálido, muy participativos, muy divertidos, pero también exigentes sin dar algo a cambio. Exigen calidad sin pagar, exigen novedad sin proponerla, exigen otras cosas. Es un público que es muy buena onda pero como que no sabe qué chingados quiere y parece que nunca lo va a saber. Entonces es un punto de magia, de que es un público tan extraño que lo vuelve muy peculiar. Y te lo digo porque mucha gente que he traído de afuera se van muy contentos con la respuesta del público tapatío, que casi siempre es con un chingo de amigos, un chingo de gritos, un chingo de risas, un chingo de aplausos. Uno de los mejores lugares para tocar es Guadalajara, por la energía que traen aquí adentro, pero es una energía que podría empezar a extinguirse, porque yo creo que se derivaba de la ausencia de proyectos o nuevas propuestas aquí en la ciudad, pero ahora se está dando una saturación de proyectos con escaso control de calidad.

Hay un reto, pues, para poder mantener a los distintos actores comprometidos y participativos, dando así mayor solidez a las prácticas que se llevan a cabo dentro de esta escena. Y en este sentido el papel de las mujeres ha sido importante, pues se han ido involucrando de muy distintas formas y en muy distintos frentes, uno de ellos como público.

-Una de las cosas que más carecía las escenas hace muchísimo tiempo era la participación de las chavas. Si tú ibas a una tocada de punk eran pues 90 moicanos y 10 chavitas ahí, ¿no? Ahorita ya hay más, pero bueno, y creo que en Guadalajara se da mucho que por ejemplo, insisto, en el caso de las chicas, que las dos o tres chicas que piensan, bueno, que les gusta como pensar, o ver las cosas más allá, que leen, que escuchan buena música, bueno, esto de buena música está muy estúpido, pero bueno, escuchan músicas arriesgadas, de repente tienen bastante ego, o se creen mucho.

A pesar de que las mujeres tienen ya un lugar más activo y participativo dentro de la escena, sigue existiendo ese sexismo marcado que es una constante entre los entrevistados masculinos. En esta concepción planteada por Israel, deja ver que en general las mujeres no suelen escuchar “músicas arriesgadas”, y que son

pocas las que “piensan”, delegando su atractivo únicamente a su belleza física, como lo ve Éric, quien ha estado en una constante rotación por diversas escenas del país, principalmente en el Distrito Federal, que es donde actualmente vive.

-Las mujeres mueven más gente que los hombres y entonces ahora ya muchas chavas están involucradas en rollos como *Radio Global*, que es un medio que me faltó mencionar hace poco y *Mimamámemima* de nuevo, que ya tienen chicas incluidas... La bronca es que aquí casi no hay chicas que toquen, pero sí hay un montón de paleras, argüenderas, entonces si tú tienes amigas que sabes que conocen a 100 cabrones, entonces ya sabes que vas a tener a 100 cabrones ahí nomás por la decisión de esas chavas. Concluyo que las mujeres aquí son bien importantes, si no hubiera esas mujeres aquí Guadalajara sería una mierda, porque además son bien guapas todas, todas hasta las gordibuenas... a diferencia del DF, allá sí hay *freak*.

En verdad son pocas las mujeres que están como actoras activas dentro de la escena *indie*, pero también, como ya lo señalaba Laura Becerra, han estado expuestas a la marginación. Pero en este comentario de Éric se transluce una misoginia y un racismo marcados que aún perviven y que tiene que ver con el hecho de que el criollismo, el mestizaje y el machismo son condiciones socioculturales no superadas en la construcción de este país.

Pero regresando al papel de las mujeres, cumplirían entonces una función vital en la escena por el hecho sólo se asistir a los eventos, pues se vuelven un motor que atrae a más gente, pues al ser espacios para la socialidad invitan al encuentro con el otro, volviéndose una promesa para el establecimiento de algún tipo de relación de pareja o de amistad.

Pero esa no es la única participación de las chicas, pues cada vez están más involucradas como parte activa, generando sus propios proyectos, ya sea con más mujeres o con otros hombres, ayudando a consolidar la escena, pues la gente no sólo va porque haya mujeres en los diferentes espacios donde se lleven a cabo los eventos, sino porque también hay una variedad más rica en cuanto a propuestas.

Ganarse la vida, o cómo ser *indie* sin morir en el intento

Nada de lo visto hasta ahora podría entenderse al margen de una actividad que reeditue económicamente, porque para muchos es bastante claro que la música es un terreno difícil en el sentido de generar estabilidad económica. Es por ello que parte de los participantes en la escena deben de tener un trabajo que les permita mantener su práctica como actores, sobre todo en el caso de los músicos, los cuáles resultan ser los participantes más vulnerables.

Algunos tienen alguna carrera sobre la que pueden desarrollarse laboralmente, y que de alguna forma no está peleado con lo que hacen dentro del terreno de la música, como es el caso señalado por Israel Martínez:

-¿Qué haces aparte de la música? ¿A qué te dedicas, o de dónde cae el dinero?

-Mira, básicamente me dedico pues a dos cosas principalmente, que es la música, como dices, y la otra parte es dentro del circuito del mundo de video. Yo desde que terminaba la carrera ya estaba trabajando en una casa productora de video comercial, o cosas para televisión, o proyectos de comunicación audiovisual, digamos, comerciales. Entonces yo hago guionismo para las producciones audiovisuales... Bueno, con el paso del tiempo se abrió más el mercado a multimedia y a páginas web, entonces también a veces me caen proyectos más chicos de hacer guiones para páginas web o multimedias, hago edición de video, y me encargo también de todo lo que es el audio. Trabajo en una pequeña empresa que tenemos tres amigos, y bueno, de ahí es casi donde viene la mayor parte de... o casi todo lo que gano económicamente, porque la música pues es realmente un ingreso muy breve el que se tiene, ¿no? Y además es como por temporadas. En algunos momentos como que hay un poco más de flujo de dinero en la música y luego vienen meses de nada nada nada, como justo es ahorita en estos momentos.

Para otros en cambio la situación es diferente, y tienen que buscar la forma de salir adelante, buscando trabajos que no les resultan satisfactorios en el aspecto emocional, sino sólo en un aspecto pragmático, en el sentido de que puedan tener el dinero y el tiempo suficientes como para poder continuar con lo que su gusto les dicte, a pesar de que en algunos casos, como en el de Daniel, tengan una familia que mantener.

-¿Tienes algún trabajo?

-De momento estoy por emprender un negocio que me pueda dar la libertad de enfocarme un poquito al grupo, que es de lo que vamos a hablar. Porque... pues ese es el dilema, digo, empezando con un dilema, si quieres, este... agarrar un trabajo de ocho horas para no tener tiempo de ensayar, que si vamos a empezar a salir a algún otro lugar. Y pues me sale la oportunidad de hacerme de un puesto de... de un tianguis para vender ropa, y como son cosas en la mañana, dos veces por semana, bueno, me acabo de hacer de eso y espero que funcione para a la par poderme enfocar a darle seguimiento a lo que estamos haciendo como... con música, ¿no?

Esta precariedad en cuanto a la estabilidad económica juega en contra de la constitución de la escena, ya que al no haber una ganancia en torno a la música no es extraño que los proyectos terminen por desaparecer, puesto que no se puede vivir de ello y las ilusiones no parecen durar tanto. El problema es que el tiempo pasa sin que se vea con claridad la conformación de un mercado más en forma para esta escena, de una “economía independiente” del cual pudieran vivir quienes hacen, producen o promueven música, generando así una serie de proyectos que parecieran tener los días contados.

Entonces quienes tocan y quienes producen no cuentan con ganancias que den solidez a sus acciones. Caso aparte es el de los promotores, quienes en general suelen estar ubicados dentro de algún medio de comunicación, contando así con una entrada segura de dinero. Aunque hay quienes son también promotores independientes, como el caso de *Radio Global*, una radio por Internet, o de la revista independiente *Sonorama*, que quienes participan en ellos los mantienen con sus propios recursos, los cuales los obtienen en los trabajos que desarrollan en otras esferas productivas.

Capítulo V

Consumir y producir

Vivir sin rituales es tanto como vivir sin significados precisos, y quizá también sin recuerdos. Algunos rituales son puramente verbales, vocalizados, sin posibilidad de registro, pero desaparecen en el aire y difícilmente pueden ayudarnos a delimitar el campo interpretativo. Los rituales más eficaces utilizan objetos materiales, y cuanto más costosos sean los instrumentos rituales, más persistente tendrá que ser nuestra intención de fijar los significados. En esta perspectiva, los bienes son accesorios rituales; el consumo es un proceso ritual cuya función primaria consiste en darle sentido al rudimentario flujo de los acontecimientos.

Mary Douglas y Baron Isherwood

Consumir

Recupero uno de los planteamientos ya formulados que servirá para introducirnos en este capítulo: los estilos de vida de los actores se determinan por las prácticas que estos realizan posibilitadas por un gusto compartido. Dentro de estas prácticas está el consumo. Así, consumir es asumirse como un sujeto de voluntad que acepta determinadas formas de vida por sobre otras. Consumir es adscribirse a ciertos grupos y rechazar otros, dar a entender quién se es y quién no se es. En nuestro mundo contemporáneo uno de los consumos más fuertes y más determinantes para las prácticas sociales se da por la música, sobre todo para un gran sector de la población, en su mayoría compuesto por jóvenes.

En el caso que aquí compete, el consumo de cierto tipo de música es el eje del cual se derivan otras prácticas que en su conjunto conforman ciertos estilos de vida particulares. Formulo entonces algunas preguntas: ¿Cuáles son los estilos musicales que se consumen en la escena? ¿Cómo se consigue la música? ¿Qué otros productos en torno a la música son consumidos? ¿Qué papel juega Internet en todo ello? Participar en una escena construida en base a ciertos referentes musicales, ¿qué otros consumos posibilita? Y más allá de esto: ¿qué significan estos consumos para los actores, para sus prácticas, para sus estilos de vida?

Sin embargo, el grado de dificultad está en el hecho de que los productos que se consumen están determinados por un mercado volátil. Todo cambia a una velocidad de vértigo, y aunque siempre existen las constantes, también existe la fragilidad que brindan estos consumos que son referentes sobre los cuales se construye la identidad de los individuos. Mary Douglas y el Baron Isherwood (1990) han sugerido que consumir sirve para dar sentido a lo que se hace. Consumir, entonces, posibilitaría ciertas formas de ser. ¿Se podría entonces plantear que *consumir* es de alguna forma *ser*? ¿*Consumo, luego existo*?

Música: diversidad y cantidad

Los consumos que realizan los actores en cuanto a géneros o estilos musicales, así como de grupos, *dee-jays*, o músicos electrónicos, suelen ser de lo más heterogéneo, como ya ha quedado evidenciado en las trayectorias de los participantes, lo cual constituye una de las principales características de la escena. Muchos de los cambios experimentados en cuanto a lo que se consume de música tiene que ver, entre otras cosas, con las corrientes musicales que van saliendo y que van marcando ciertas tendencias, aunque va más allá de esto, pues lo que se intenta en términos generales es de tener un gusto *flexible* y amplio. La pregunta sería ¿qué tan flexible y amplio es realmente? ¿Cuáles son sus márgenes, sus fronteras, sus limitantes?

Si una de las particularidades de los actores de esta escena es que la mayor parte de sus consumos provienen de disqueras independientes, esto supone que la música que se adquiere tiene un mercado más acotado, más reducido, y por tanto más *selecto*, que se contrapone con la música popular y comercial producida por las *majors*. Por tanto no se es parte de las mayorías, sino de las minorías, y esta diferencia tiene un fondo que es el de la *distinción* (Bourdieu, 2002).

Ahora, si el gusto es la base de los consumos, al ser éste construido en diversas esferas y desde diversos referentes (la casa, los amigos, el mercado) posibilita que dichos consumos sean variados, no excluyentes, sino incluyentes,

teniendo así un abanico de posibilidades bastante diverso, como el caso de Hugo Fernando, promotor de la escena y director de la revista *Sonorama*.

-¿Cuáles son tus gustos musicales, o sea, por ejemplo, en cuestión de géneros, bandas en particular, qué es lo que más te gusta?

-Pues es muy muy amplio. Esta pregunta es muy amplia porque, digo, yo crecí con un background también muy variopinto de los estilos, ¿no? Crecí escuchando desde cumbias y baladas románticas con familiares, hasta... hasta después algo más *hard core*, *grindcore*, el *ska*, el *punk*... mmm... no sé, muchas manifestaciones, el *rapcore*,⁶⁶ o sea, crecí con un mosaico de sonidos muy amplio que (por) el hecho de gustarme la música pues valoraba ciertos estilos, ¿no? Pero no sé, me gusta de todo. Podría decirte que la música que no me gusta es la que a mí me parece mala, pues, pero básicamente me gusta la música, la música *indie*, la que se genera en la subcultura pop, y poco la popular, la popular del mundo entero, pero de todo, eh... básicamente de todo...

En este testimonio es posible observar una distinción entre lo que se sobreentiende es “bueno” –que es lo que se escucha-, de lo “malo”, que evidencia las disposiciones interiorizadas de los actores, o *habitus*, como lo llama Bourdieu, que pone límites al gusto. Se puede decir entonces que sí hay una necesidad y posibilidad de ser incluyentes en ciertos consumos en torno a la música, pero de cualquier forma siempre se terminarán por encontrar barreras que separan a los individuos y a sus colectividades. Y aunque ciertamente se consume un poco de todo, sobresale esta autoconciencia de consumir principalmente lo proveniente de la escena independiente, o de la *indie*, lo cual se presenta como una constante entre los diversos actores. Ese también es el caso de Laura, la chica detrás del proyecto musical de Carrie.

-Y a ti, ¿qué tipo de música te gusta, o cuáles son tus preferencias así de grupos, géneros...?

-Siempre he sido bien *indie*, o sea, las primeras bandas *Pixies*, y... lo básico, ¿no? Y ahora ya, o sea, desde lo de Carrie ya estaba escuchando como mucho electrónico experimental, *Autreche*, *Boards of Canada*, todo ese rollo IDM, y bueno, pero nunca dejé de lado la onda *indie rock*, que es lo que siempre me gustó.

⁶⁶ La música *rap* se encuentra con el *rock*, con el *metal* o en su defecto con el *hardcore*.

Los actores entonces van presentando transiciones entre lo que escuchaban y lo que ahora escuchan, sin que el pasado quede en el olvido, pues “el pasado forma parte del presente a través de los discos ya escuchados, cuyos efectos están profundamente integrados en los hábitos del oyente” (Seca, 2004: 75). Son, a final de cuentas, referentes fundamentales que han ido marcando significativamente a los sujetos. Otro caso que deja muy en claro esta flexibilidad en los consumos es el de Luis Óscar, quien también presenta un gran abanico en cuanto a sus gustos, y por ende de sus consumos.

-Ahorita traigo un cotorreo mucho de *post-rock* y el *math-rock*⁶⁷ y el jazz, ¿no? Aunque el jazz ya ahorita como que no está pasando, cabrón, pero lo estoy como asignando a lo que viene siendo el *math rock*, o el rock matemático, que tiene esa influencia pues del jazz con el manejo de tiempos e intensidades, cambios, silencios y un control del instrumento genial, ¿no? Y también básicamente pues la cuestión instrumental, cabrón. Digo, me gusta el electrónico, me gusta el jazz, me gusta el *folk*, me gusta el *dark*, me gusta el metal, el *hip-hop* me gusta un chingo, pero el que más me gusta es el francés, cabrón, el *hip-hop* francés me alucina, me gusta un chingo, ¿no? Bandas de Latinoamérica hasta apenas ahora estoy así como descubriendo ondas, porque la neta no estaba muy clavado en la onda latina, porque siempre era como escuchar ese tradicionalismo nacionalista, ¿no?, de los proyectos musicales, que digo, está chido, cabrón, porque también hay que respetar raíces, ¿no?, y tener una esencia personal, de tu origen, cabrón, de tu entorno, pero ya a estas alturas del juego, cabrón, ya la mezcla está así (hace unos ruidos confusos), súper combinada, cabrón.

El consumo ecléctico es entonces una característica inherente a la escena, pero también es un requisito para poder ser parte de ella. Nadie de quienes aquí participan activamente está atrincherado en gustos excluyentes o monolíticos porque eso es parte de un pasado que ya se ha ido. Antes se era una cosa o la otra, punk o metalero, pero raramente los dos al mismo tiempo. El sentido de pertenencia tenía referentes más delineados, mismos que en la actualidad se han *diluido*, por lo menos de manera significativa dentro de esta escena. Y esto tiene que ver con lo dicho por Luis Óscar, quien apunta que hoy por hoy los estilos musicales son resultado de una multiplicidad de mezclas, de *hibridaciones*,⁶⁸ que

⁶⁷ Estilo musical que busca la complejidad en el sonido y en sus estructuras.

⁶⁸ Rogelio Marcial apunta a que de alguna forma esta dificultad para poder identificar los estilos musicales que predominan en este tiempo responde sobre todo a la diversidad de los grupos sociales, pues “hoy en día la

tienen que ver con cómo se resignifican los estilos musicales dentro de un contexto específico. Y aunque si bien Luis Óscar reconoce una actitud de cierta distancia hacia el consumo de productos regionales –en específico de Latinoamérica-, a pesar de que de alguna forma entiende que es parte de sus raíces, también es cierto que esa misma *hibridación* hace cada vez más compleja la catalogación de los productos musicales, por lo que el contexto de producción deja de tener un peso significativo para los actores.

Pero esta diversidad en los gustos y consumos va de la mano con la cantidad de música que se puede consumir y que responde a la facilidad que se tiene para conseguirla, como ya he dado cuenta, sobre todo gracias a las nuevas tecnologías, principalmente Internet. Este consumo en ocasiones pareciera ser abrumador, como documenta una entrevistada del grupo de discusión, Nayeli, quien está cerca de los treinta años de edad.

–Luego sucede algo muy raro. Ya hay mucha música y todo pero también como que hay un atasque, ¿no? Ya así como que nada más los pruebas y lo digieres, no, sí, no, sí, blabláblá... Digo, a mí no me pasa eso, pero conozco gente que le llega un chingo de material y es así como todo rápido, lo que sigue, lo que sigue, y a mí eso no se me hace que esté padre.

Pero ¿cuánta música se consume? Aquí dos casos de los actores de la escena. En primer lugar Israel Martínez, el cual, como otros de los entrevistados, su acervo consta tanto de cintas de audio como de discos y archivos de MP3, lo que, apelando a su memoria, daría como un total de 1200 álbums.

-¿Más o menos como cuántos álbums tienes, tanto físicos como...?

-Creo que físicos tendré unos 400 discos. Cintas, que ya no puedo escuchar - es bien incómodo, tengo un estéreo súper chacal para escucharlos, suena horrible-, unas 200 cintas. Y ya digitales, es decir, como desde el 2001 para acá, en MP3 y eso, pues creo que como unos 600.

Otro caso es el de Éric Gamboa:

diversidad juvenil ha implicado, a su vez, una diversidad de ritmos, tendencias, fusiones, aproximaciones y préstamos, desde los que se ha vuelto más difícil ubicar si un grupo ‘hace’ rock, rap, punk o ska ‘puros’” (Marcial, 2006: 232).

-Tu acervo musical, ¿más o menos como de cuántos álbums consta?

-No mames, no tengo idea porque todo lo tengo regado de tantas veces que me mudado de un lado a otro. También de tantos discos que he vendido, pero algunos que he respaldado... No sé, yo creo que debo tener como unas 30,000 canciones, de las que recuerdo 80%, no de memoria, pero si la escucho sé quién es, o sea, no cómo se llama la canción, pero sé quién es y la puedo tararear y cantar. De repente me impresiona la cantidad de memoria que puedo llegar a tener. En discos no sé, ponle que de 10 (canciones) por disco, serían 3,000 discos.

-¿Y cuántos discos consigues por mes?

-Yo creo que alrededor de unos doce al mes. Como una estadística ya generalizada bien cabrón alrededor de 10 y 12 discos al mes son los que escucho, la mayoría nuevos, el 60% del año y ya los demás que tenía que haber oído, que se me han escapado. Está cabrón, ¿no?

Lo que impresiona aquí es el hecho de que la cantidad pareciera ser abrumadora, inmanejable, pero sin embargo de alguna forma esa cantidad de información es manejada, por lo menos en el caso de Éric, el cual, no hay que olvidar, funge como productor, por lo que tiene que desarrollar la capacidad para saber qué tiene, además de saber qué es lo que está en el mercado. Lo cierto también es el hecho de que la cifra dada por Éric y por otros de los entrevistados acerca de cuántos discos consiguen por mes es modesta, en la lógica de que en una sola noche de descargas uno puede llegar a bajar unos diez álbums.⁶⁹ Ahora, este consumo de grandes volúmenes de música no es exclusivo de quienes juegan roles protagónicos, como los promotores, productores y/o músicos, como lo muestran los participantes del grupo de discusión. En este caso queda también claro la importancia de las redes de amistad, pues el gusto es compartido. Hablan Xavier y Nayeli:

-¿Más o menos como cuántos álbums te agencias, y cómo los consigues?

X –Pus así como bajando constantemente, y con muchos amigos que también son muy adictos, o sea, que de pronto llegas, no sé, o te queman un DVD de 4 gigas, o consigues un Ipod y le das baje así en serio, cosas así. O sea, te pueden pasar desde 15 álbums, hasta 300, 400 álbums así, en unas horas... Tiempo para escucharla es lo que falta, o sea, en algunos momentos, a mí eso es lo que me pasa mucho, que a veces que tengo tanta música que digo, se me olvida que me recomendaron estos discos. Momentos en los que tengo como el ánimo para escuchar cosas nuevas, música nueva, ya digo “ah, esto está bueno, y los voy clasificando”.

⁶⁹ Este conocimiento proveniente de mi experiencia personal de usuario de programas P2P.

N –Yo sí soy como de escuchar algo y haber, quién es ese, o de investigar acerca de un grupo en revistas, o en Internet, y si me late lo que dice, bueno, entonces lo empiezo a buscar, pero no soy así de que “a ver, éste, éste, éste...” O sea, no, no me gusta eso. O sea, me gusta eso, investigar ciertos grupos, luego ya lo escucho y si me convence entonces sigo comprando música de ese grupo.

¿Cómo se valora entonces la música si en algunos casos el conseguirla no implica en realidad ningún esfuerzo mayor que el pasarse por casa de un amigo para obtener una cantidad impresionante, aunque no así el tiempo para escucharla? Esto supone una ruptura con el pasado y con el cómo se valoraba y resignificaba su consumo, donde de nuevo se apunta a la fragilidad de los referentes sobre los cuales se construyen los estilos de vida, pues estos no tienen duración considerable en el tiempo. Pero en este fragmento se presenta también otra forma de consumir, que no es la de los grandes volúmenes. Entonces hay dos extremos identificables en los que se presenta el consumo dentro de esta escena: el que es excesivo, el de los grandes volúmenes, el que parece inmanejable, contra un consumo más reducido, más discreto, en el que se privilegia el conocer y disfrutar a fondo lo que se escucha. Pero esto nos lleva a otra cuestión, que es la vigencia que la música puede tener. Extraigo aquí un fragmento del grupo de discusión, en donde participan todos los invitados:

-¿Cuál es la vigencia que tiene la música...?

X –Pues yo creo que un poco a veces es hasta que se indigeste la gente de la música, como el hit que está en la radio que suena y suena y suena y la gente lo puede escuchar seis veces en una tarde en la radio y lo siguen cantando a todo pulmón... Ya después de un par de semanas ya empieza... Por ejemplo, si un día lo tenías en el... si lo tenías durante semanas en el primer lugar, luego empiezas a escuchar en séptimo o en el octavo, y ya después se empieza a volver molesto (...) y ahí ya como que lo empiezan a desechar un poco, y ya llega otro hit y otra vez lo cantan a todo pulmón.

JJ –Esa es una de las ventajas de la diversidad, ¿no? O sea, igual un género pues puede ir como ya decayendo, pero tú tienes otras opciones, pues no tienes pedo con eso porque...

J –Además la gente que escucha muchas opciones no creo que se estanque durante mucho tiempo...

R –No...

X –No, no, no...

J –Se estanca un rato porque a lo mejor está muy bueno lo que está escuchando, pero puede moverse con cierta facilidad.

-Sobre todo en la lógica esa de la facilidad que hay para conseguir...

(Asienten)

X –Sí. Por ejemplo, a mí eso me pasa mucho, que consigo mucha música, mucha mucha mucha, y por ejemplo, agarro un disco y así como me lo chupo, y así como lo dejo ahí, digo, esto está muy bueno, y agarro otro y así, es que estuvo muy bueno, pero ya, le saqué todo el jugo, así como lo arrumbo, tal cual, y dentro de tres años puede que escuche una canción de ese disco y diga “ah, esa canción está muy buena”, pero si me pongo a escuchar todo el disco me va a hartar. Ese tipo de cosas pasan mucho.

Si la duración de la música que se consume se acorta en el tiempo, y si ésta es uno de los principales referentes para el establecimiento de ciertos estilos de vida, esto da pie para entender lo volátiles que estos pueden llegar a ser. ¿Pero esto supone una fragilidad o una flexibilidad en la adopción de los estilos de vida? Puede ser en los dos sentidos: fragilidad, porque no hay forma de sedimentar en el tiempo, y flexibilidad porque permite un gusto amplio y mutable. Sin embargo, en el caso que aquí compete parecería ser que estos estilos de vida dentro de la escena, al ser flexibles al cambio y a la adopción de nuevos patrones de consumo, se erigen como garantía de certidumbre en un mundo construido en la lógica del movimiento y del cambio, que es también la lógica del mercado. El problema sería si los estilos de vida no posibilitaran el moverse por un mundo en movimiento, por lo menos en la lógica que aquí se observa. En otras palabras, la ritualidad no apelaría a la sedimentación de los referentes de las prácticas, sino a su movilidad.

Recapitulando, puedo decir que los referentes de consumo son frágiles en cuanto a que no pueden constituirse como bases sólidas sobre los cuales construir certezas sobre la identidad, pero el hecho de que el consumo pueda ser flexible, posibilitan una necesaria facilidad para adaptarse al cambio y al movimiento.

Conseguir lo que se consume, consumir para consumir

Para saber qué música adquirir es necesario contar con información, la cuál puede ser proporcionada por medios de comunicación especializados –ya sean virtuales o impresos, o por la radio y la televisión en menor medida- o por los amigos con los cuales se comparten gustos. Esto da pauta entonces para que los actores consigan su propia música, pudiéndose identificar tres rutas de consumo: la principal sería por medio de Internet, prioritariamente con los programas *peer to*

peer (P2P), luego el intercambio con otros amigos, y por último la compra del material.

En el caso de Éric, este deja ver cómo ha cambiando tanto la forma de conseguir información sobre qué música conseguir como la misma forma de conseguir música, pues Internet ha venido a establecerse como un medio que marca la diferencia, desplazando a medios más tradicionales y comerciales como la radio o la televisión.

-¿Cómo consigues música?

-Principalmente por amigos. Del Internet para acá ya todo mundo sabe de música, todo el mundo ya sabe de todo, porque antes uno era el que se encontraba cosas en revistas, el que se desvelaba viendo *Insomnia* en MTV y ya lo anotabas e ibas y lo buscabas como pudieras, lo pedías por correo. Antes era más lento. Ahora ya más rápido: alguien se encuentra una canción y te la manda por el MSN y si te emociona tú bajas canciones o bajas el disco, te pones a leer entrevistas o más madres. Entonces primero los amigos, luego los *blogs*, luego las revistas por Internet y al final los medios impresos. Y la radio y la televisión nulos, si acaso Radio UdeG, pero son los programas de mis amigos y ya. Cultura MP3.

El Internet entonces ha supuesto una especie de “democratización” que de alguna forma ha quitado exclusividad en el conocimiento de la música y, por tanto, se podría suponer que habría dejado de ser una fuente de “distinción”. Sin embargo, también es cierto que no cualquiera sabe qué música bajar, ni tiene amigos que generen una sinergia particular de consumo e intercambio, como es el caso de la mayoría de entrevistados para este trabajo.

Por supuesto que el mercado actual y los volúmenes de consumo que se tienen no podrían entenderse sin esta mancuerna fundamental que establecen el Internet y la *cultura MP3*, como la llama Éric. Este papel relevante de Internet es también mencionado por el promotor Hugo Fernando Medina, quien hace un recuento exhaustivo de cómo consigue música y los medios que consume para, valga la redundancia, saber qué consumir.

-¿Tú cómo te allegas de música, cómo consigues música?

-Ah, pues mira, yo tengo dos sistemas. El primero, el más inmediato, es el *Soulseek*, (en el) que me bajo los disco inmediatamente, inclusive dos-tres meses antes de que salgan, y ya que salen yo tengo un camarada que se

encarga de traer discos a mucha gente de aquí de la ciudad, a Jis y a otros que le piden. Entonces como él tiene una facilidad en la aduana te los trae en 15 días y yo le encargo básicamente puros de sellos independientes. De unos años para acá ya no compro *mainstream*. O sea, si me gusta alguna banda que esté fichando en *mainstream* me lo compro pirata o lo bajo y ya, y no consumo. Entonces todo mi dinero se lo doy a los independientes. Por encargo, o (por) Amazon alguna vez llegué a pedir, o aveces que en *Mix Up* que das una visita por ahí y te encuentras algo que querías comprar y tal y lo tienes ahí a la mano, aunque cueste caro, pues te lo compras... ¿Qué más? Pues básicamente, por encargo.

-¿Cómo sabes qué música buscar o seleccionar?

-Ah, esa es buena pregunta. Fíjate, antes yo me hacía esa pregunta, mucho antes, que decía “bueno, es que yo quiero conseguir más bandas así y tal”. Entonces lo que yo hice fue hacer una lista de todos los sellos independientes que iba ubicando. Entonces, después de haber hecho eso, que fue como que entre compraba y que hacía listas y tal, llegué a la conclusión de que... de una lista como de 100 o más sellos internacionales, caí en cuenta que tenía que ir a la página del sello para ver sus estrenos, escucharlos yo, decir “ah, esto me gusta, ah, cámara, lo compro”, y así de todos, daba un paseo en todos los sellos, y después te enteras de que tu revista favorita saca en portada esa banda que tú habías escuchado primero, porque te fuiste a la raíz del... ¿no? O suscribirte a los boletines de la páginas, que te digan nuevo disco de *Bloc Party* o equis, ¿no?, o nuevo disco de quien tú quieras, este, entonces lo compras y tal, y... y es tan chido eso de que digas, puta, nos compramos el de *Franz Ferdinand* en *Domino Records* y al poco tiempo ya es portada en todas las revistas que nos gustan, ¿no?, que dijimos puta, está bueno el disco, suena que trae como... que trae fuerza, pues. Entonces así, yo voy directamente a la página de los sellos, o me inscribo en los boletines, y automáticamente me llegan las... las... “fulano de tal acaba de sacar disco, o fulano de tal en dos meses publica este disco y este es un MP3” y lo escuchas y “ah, bueno, sí, sí me late”. Y así, te vas directamente a la fuente de... de... O *Myspace* también, ¿no?, que estás por ahí y te encuentras cada banda super buena que no tienen un sello pero está bien chida y tal... Básicamente eso, Internet, *Myspace*, monitoreando páginas. Inclusive también hay revistas que te hablan de bandas que no están en sellos fuertes independientes y que resultan unas maravillas, unas joyas, y así pues, como monitoreando, ¿no?, la cuestión es estar monitoreando todo esto...

El caso de Hugo es particular, pues el hecho de tener su revista y de ser promotor de la escena crea la necesidad para que se mantenga actualizado buscando en los intersticios de Internet. Pero hay que recordar que si bien el uso de este medio es *libre*, también es cierto que hay que contar con un mínimo de información para saber por dónde buscar, por dónde moverse, y no perderse entre la inmensidad de datos. Además es importante señalar que la *tecnicidad* brindada por Internet tiene su lógica, la de los hipervínculos y la inmediatez, brincar de un lado a otro en un

mínimo de tiempo, que es un fenómeno que, por lo menos en el caso que aquí compete, atraviesa las distintas prácticas de los actores de la escena.

Es interesante ver también que tanto Hugo como otros entrevistados han formado una conciencia en cuanto lo que representa apoyar el trabajo que realizan las disqueras independientes, en la lógica de que ellos son participantes activos en esta escena *indie*, y que conocen el esfuerzo y trabajo que hay detrás de éstas, sobre todo aquí en la ciudad, donde es todavía un mercado incipiente, en permanente construcción. Es por ello que su dinero se va destinado a comprar discos o productos que se generan en este tipo de escenas independientes, aun teniendo la facilidad de conseguir el material de forma gratuita.

Pero el dato más relevante está en el hecho de que estos múltiples consumos están entonces principalmente ubicados en la red de redes, donde las fronteras espacio-temporales tienen otra lógica. Lo que se consume está en una temporalidad de la inmediatez, en un espacio deslocalizado, desterritorializado, que termina por relocalizarse o reterritorializarse. En general las nuevas tecnologías han posibilitado que se puedan adquirir volúmenes de música con una facilidad nunca antes vista en la historia, música que al ser extraída de medios virtuales de alguna forma pierden su referente contextual para ganar otro, que es el otorgado por los actores que lo usan en un tiempo y espacio determinados.

Y aunque es cierto que Internet vendría a ser el medio por excelencia para obtener tanto música como información sobre ésta, deja ver una carencia que hay en la escena local, y que es la falta de medios más sólidos y especializados que den la información sobre lo que puede consumirse en torno a la música. Esto lleva a consumir revistas –de carácter impreso- de otros lugares, como nos lo deja ver Laura.

-¿Checas algún tipo de revistas?

-Mi favorita, Rockdelux, de toda la vida.

-¿La compras físicamente, no?

-Sí, llega super atrasada. A veces... tengo una amiga, la que... bueno, me firmó en el sellito español, este, se llama *Dearstereofan* el sello, y la chica que organiza el sello vive en Madrid. Entonces a veces me manda paquetes de revistas, porque acá llega atrasadísima, entonces a veces me mandan las nuevas y llegan más rápido por paquetería.

Estos consumos están estrechamente vinculados al consumo de música, y a ella se deben. Pero también es una forma de crear certezas para los consumos que se realizan, de darles legitimidad, pero también en la lógica de obtener la novedad, lo más nuevo y fresco del mercado. Consumir lleva a consumir, pues sólo así se crean las seguridades necesarias para seguir eligiendo, y por tanto construyéndose como individuo de voluntad, de individuo que busca certezas en un mar de información.

Medios locales de información

Hasta ahora las referencias a medios masivos de comunicación locales como espacios de circulación han sido casi nulas, marginales, estando entonces relegados a un papel secundario, pero que en este contexto son fundamentales para poder consolidar la escena que se desarrolla en la ciudad. Estos medios cumplirían prioritariamente dos funciones, que es la de informar o difundir sobre los eventos que se llevan a cabo, y presentar información sobre lo que ocurre tanto en la escena local como en otras latitudes (sobre artistas, discos, tendencias musicales, etc.). El hecho de que los medios de comunicación estén visibilizando la escena permite entender la importancia que ésta va adquiriendo. Para Éric Gamboa, son ya la mayoría de medios los que dan cuenta de lo que aquí pasa, menos los medios más tradicionales.

-¿Cuáles son los espacios de difusión en los medios que tú ves para la cultura indie?

*-Actualmente ya todos, excepto en México los periódicos ortodoxos: *El Informador, El Occidental, El Ocho Columnas.**

Entre los espacios que sirven para difundir estarían los siguientes, que menciona Enrique Blanc.

-¿Cuáles son los espacios de difusión que tú ves para este tipo de música independiente?

*-Yo vería *Radio Universidad de Guadalajara*, en principio, *Sol Radiante* también, yo diría *Máxima*, que es una (en la) que está Alejandro Tavares, que*

creo que sí hay posibilidades de que vayas, de que te hagan una entrevista y no te cobren, ¿no?, y puedas ir a tocar en tal día. Hay algunos otros radios, creo que *RMX* lo hace... No lo tengo muy claro, digo, no la escucho... El suplemento *Ocio*, los suplementos que hay en los diarios en *Mural*, en *Público* sobre todo, *El Informador* más bien creo que no lo cubre y no tiene ese servicio, y menos, digo, menos ahora que no está Franco Atié, que ahí era el que el que se encargaba un poco de eso... Algunos programas de televisión ahora, ¿no?

Prensa, radio y televisión de forma diferenciada serían entonces los medios a través de los cuales se genera información referente a la escena, misma que es tanto consumida como producida por quienes participan en ella, aunque no siempre es así, por lo que se suele caer en errores al momento de presentar la información en los medios, como deja ver Hugo Fernando Medina.

-Ahora, ¿cuáles son los espacios de difusión que tú ves para este tipo de música?

-Los espacios de difusión... Pues mira... pues muy pocos, ¿no? Ahora apenas también los medios oficiales, como los diarios y todo eso, empiezan a tomarle... a hacerle más caso a la escena independiente, y a la escena *indie*, pero de repente es peligroso porque no lo saben manejar como realmente es, ¿no? Entonces eso crea confusión. Es decir, a mí me ha tocado ver reporteros que dicen que... no sé, que el tianguis cultural es el punto de encuentro *indie* por antonomasia, ¿no?, y que realmente es más bien un pedo contracultural que obedece más a la cultura mexicana, ¿no?, a las culturas más rígidas, más... más... este... ¿cómo se dice?... eh... más, este... pues más básicas, ¿no?, más restringidas o más... mmm... sí, más... más segregadas... sí, eso, pues... este... entonces... mmm... pues hay pocos medios y los medios oficiales está muy bien que apoyen esto, ¿no?, pero que lo hagan con más... con más conocimiento de causa, porque luego más bien nomás joden, confunden a la gente.

-¿Cuáles serían estos medios?

- Por ejemplo, pues *El Informador*, que ha sacado notas de... por ejemplo, en nuestra experiencia personal, los proyectos que hemos traído internacionales los han cubierto, ¿no?, sin broncas. *El Informador*, pues *Público*, de pronto *Ocio*, *Radio Universidad*, varios programas de *Radio Universidad*, pues *C7*, que también apoya o da cause a estas cosas. ¿Quién más? Pues *Mural* también, *La Gaceta* de repente, como que... como que de repente no ubican varias cosas pues no las publican y son importantes... Ah, varios fanzines locales, como el *Civil organization*. Inclusive varios blogs, que son súper caseros...

En general hay una coincidencia al mencionar los medios que difunden información del espectro *indie*, aunque cada actor habla de acuerdo a sus propias

experiencias, por lo que algunos agregan medios que otros excluyen. Sin embargo se puede entender que estos medios sean más marginales en su consumo por parte de los actores pues no están especializados ni sobre la música que se consume en la escena ni sobre la escena misma. Pero hasta aquí se ha hablado casi exclusivamente de los medios masivos de comunicación, a excepción de Hugo, quien introduce los *blogs*, lo que da pie para abordar otro tipo de espacios que se ubican en Internet. En ese sentido Enrique Blanc dice:

-Yo creo que hoy en día Internet vendría siendo para la música independiente el medio más confiable para enterarte de qué puede suceder en la ciudad, ¿no?

-¿Sí me podrías agregar algo más sobre cómo esto ha repercutido en la escena, no sé, para crecer?

-Bueno, yo creo que ya hablando particularmente pues de los eventos independientes, que se recargan en ciertos foros que conocemos y ubicamos perfectamente, pero que estos foros muchas veces... ni los foros ni los actores de los eventos tienen a veces como los medios para comprar espacios de radio, o para poner un anuncio en la prensa. Entonces como su medio, su forma de... o sea, de difundirse, es totalmente Internet, ¿no? Viéndolo desde la... ¿cómo se llama?... de la... la ventana de *Myplace*...

-*Myspace*...

-*Myspace*, exacto, hasta, vaya, las cadenas de correo que... que cada uno puede mandar, ¿no? Y que eso, bueno, que a mí en lo particular sí me llegan los correos de *La Puerta 22*, y me llegan, los correos pues del *Bolko*, y es la manera que estos medios independientes han asumido para poder como... para difundirse, más allá de los ciertos servicios que las radios públicas o universitarias pueden prestar, o ciertos espacios en los medios, que son muy contados.

El uso de Internet vuelve a evidenciarse como fundamental y constitutivo para la escena con el uso de tres herramientas, que son los *blogs*, las listas de correo, y el *Myspace*. Esto responde, como señala Blanc, al hecho de que en general no se cuentan con los recursos económicos por parte de los actores ni tampoco con el apoyo extendido por parte de los medios más tradicionales. Es a través de estos medios que circula la información acerca de los eventos, pues están más enfocados a ello. Aunque sin duda el medio que se ha venido constituyendo como el más importante, tanto como para informarse como para difundir lo que los actores producen, es el *Myspace*, como señala Hugo Fernando.

-¿Qué papel juega Internet en la escena?

-Pues muy importante. De hecho para la escena *indie* es más que importante, es el medio pues ideal, sobre todo también *Myspace*, que ha sido el detonador más grande que pueda haber para lo independiente, y que rebasó a ondas multitis, o a proyectos que se requerían masivos o de captar público. *Myspace* lo hizo sin ninguna pretensión de convertirse en el fenómeno que es, que yo creo que es el fenómeno de la década. De hecho por eso (en) esta década ha crecido más el pedo *indie* y esa onda, por la explosión más directa de Internet y todo eso. En los 90's no estaba tan fuerte. Entonces sí ha sido muy importante el Internet.

Hay una conciencia explícita del papel que ha jugado Internet, en sus diversas variantes y presentaciones que ya se han mencionado, como *el medio* que ha ayudado a la consolidación y crecimiento de la escena. Y es que una de las características de estos espacios es que son gestionados por los mismos actores en la lógica del *do it your self*. Así lo ve Éric Gamboa:

-Creo que el Internet vino a poner en evidencia los errores de la gente que dirigía los medios, porque ya no los dirigen ellos, los dirigimos nosotros. Espero que no empiecen a ponernos trabas en el Internet porque si no va a pasar lo mismo, vamos a volver debajo de las piedras y va a valer madre.

El hecho de que los medios tradicionales estén tomando cada vez más en cuenta lo que pasa dentro de la escena *indie* da cuenta de su importancia, de su crecimiento y de su visibilidad, factores que han sido posibles en gran medida por el fenómeno Internet. Sin Internet entonces, y sin los servicios que presta, la escena sería otra cosa, funcionaría bajo otras lógicas, o simplemente no existiría, y todo porque Internet es un medio significativamente más económico que permite crear redes a través de las cuales se liga la información y que son gestionados por los usuarios, quienes pueden pasar de consumidores a productores con relativa facilidad.

Producir

Los productos de la escena

La contraparte del consumo sería la producción. Esta escena no es pasiva, sino activa, propositiva, que intenta generar sus propios productos por medio del *hazlo*

tú mismo. ¿Pero qué es lo que se produce? Por supuesto que al ser una escena musical lo principal que se produce es música, de la cual se desprenden los discos, que pueden ser de manufactura propia o que están amparados bajo un sello independiente. Luego vendrían, en menor medida, productos que se desprenden de la música, que en este caso serían los medios de difusión que están centrados en lo que pasa dentro de la escena, mismos que son contados.

El tipo de música que realizan los distintos proyectos musicales está influenciado por lo que se hace en otras latitudes. Lo que se consume, entonces, se ve reconfigurado en la producción. Es por ello que las propuestas musicales que se han estado generando en la ciudad tienen referentes cada vez más marcados de lo que sucede en el plano más global, principalmente de la escena europea y norteamericana, por lo que se hace difícil encontrar particularidades en los estilos musicales que se hacen tanto aquí como en otros lados, pues éstos han dejado de responder, en cierto grado, al contexto en el cual se generan. Y de nueva cuenta Internet tiene que ver con ello, como nos dice Laura.

-Yo creo que ya se hizo muy homogéneo, por el Internet, porque tú estás a un click de la música de cualquier parte del mundo. Entonces pasa que ahora tú puedes saber lo mismo que sabe alguien que vive en Estados Unidos, que alguien que vive en Europa, o sea, estás como a la misma distancia, ya no hay eso de que depende el lugar donde vivas se creaba la escena, todos estamos expuestos a la misma información.

Ese cambio que se experimenta en el tiempo y en el espacio nuevamente se presenta como una constante, lo que crea una conciencia de que la creación y desarrollo de cualquier escena está imbricado con un contexto más global, principalmente localizado en Estados Unidos y Europa, como menciona Laura (la ya vieja, pero aún vigente, relación hegemónica centro-periferia). Esto lleva a que en el momento de producir se busque poder generar una música que pueda circular por diversos lugares sin que tenga que tener un sonido particular que la *ate* o la identifique a un determinado contexto, pues de lo que se trata, entre otras cosas, es de poder ser parte de ese *mundo* con el cual se comparten gustos y visiones sobre la vida. Dice Daniel Barrera, vocalista de *Marlento*.

-Yo busco eso, nosotros buscamos eso, y yo creo que realmente *Marlento* tiene una chanza, una posibilidad de tener un sonido que busca esa conexión con un lenguaje común. Puedo oír a *Descartes a Kant* en el *Myspace*, y tienen un sonido que bien se podrían ir de locales a vivir a Detroit y les va a ir bien, ¿me entiendes? Se les nota esas ganas ni de quedar bien, ni de... Pero tienen eso, cosa que no veía antes. O sea, yo creo que quien sea puede darse cuenta que, por ejemplo, *Azul Violeta* no buscaba ni tenía opción de ser más que local, ¿entiendes? ¿A quién más le puede gustar lo que hacen?, y no porque sea malo (...), pero no me suena a universal, no me suena a un lenguaje que pueda entender todo mundo.

Se piensa entonces en el mercado global, en los distintos lugares que tienen una actividad fuerte en cuanto a sus escenas locales, o que por lo menos son atravesadas por los flujos que la música genera. Porque actualmente ser locales no implica quedarse restringidos al espacio local como en otros tiempos, y menos cuando se considera a la música como un lenguaje común que puede ser comprendido con quienes se comparten gustos, más allá de la distancia que pueda mediar entre productor-consumidor. Pero si bien el Internet acerca a grupos sociales con los que se comparten valores, y en la misma medida aleja, como pone de manifiesto Israel Martínez.

-A lo mejor no me siento tan relacionado con muchos músicos porque están pensando más en hacer cosas para digamos una aceptación local, cuando para mí hoy gracias a estas tecnologías, la Internet, etc., puedes hacer propuestas que vayan para otros lados, a lo mejor no te va bien en un principio, digo, también la competencia y el nivel que tienen en otros países es muy cabrón. A veces que tienen diez o quince años haciendo lo que nosotros ahora estamos haciendo, pero definitivamente para mí tienes que pelear más afuera, o sea, para mí se han acabado ese tipo de fronteras (...). Por ejemplo, nosotros a la hora de componer ya no estamos pensando en (que) vamos a hacer esta rola para tocar en las Nueve Esquinas, estás pensando ahora para algún día publicarla y que llegue a Japón, llegue a Australia, llegue a Europa, llegue a Estados Unidos.

Si se piensa entonces en competir en los países que generan principalmente esta música y los cuales cuentan con escenas locales fuertes es porque se les otorga una mayor legitimidad y se les identifica como puntos nodales de una escena transfronteriza. Pero también los actores parecieran buscar en estos lugares el reconocimiento a su trabajo, pues se podrían tomar como lugares de validación y proyección de lo que ellos hacen. Y eso marca una diferencia entre quienes

piensan en un mercado local, que apunta a no trascender, y quienes piensan en lograr infiltrarse en los circuitos globales de la música *indie*.

En el caso de los discos que se producen es interesante que, en esta escena que está marcada profundamente por Internet, los músicos sigan recurriendo a su producción, como lo deja ver Enrique Blanc.

Pasando por un buen momento en cuanto a lo musical, Guadalajara ofrece continuamente novedades discográficas, en su mayoría editadas por etiquetas independientes e incluso autogestionadas por sus propios autores. En la era del *Myspace*, los jóvenes compositores aún valoran lo que el disco significa tanto como objeto físico que almacena historia, como arma de promoción que ataca de otra manera a los posibles escuchas y que sigue siendo el vehículo de programación de la gran mayoría de radiodifusoras (Blanc, 2007: 37).

Así por ejemplo, entre los discos que han sido editados en estos últimos años se pueden mencionar los siguientes:

Proyecto	Disco(s)
Aeropuerto	"If you wish" (2005, Abolipop)
Carrie	"Honey Blue Star" (2005, Static)
Descartes a Kant	"Paper dolls" (2006, Intolerancia)
Éric Gamboa	"Two years off" (2005, Soundsister)
Lumen Lab	"Comiendo algodón para la pista de baile" (2004, Abolipop)
Marlento	"Marlento" (2006, independiente)
Movus	"Movus" (2007, Tercer piso)
Nébula 3	"Trip to triton and nereida" (2004, Abolipop) "Another way" (2007, Abolipop)
Nine corners (recopilación)	"Nueve bandas, nueve canciones" (2006, independiente)
Sappho	"The civilized thing to do" (2007)
Selma	"Selma" (ep, 2006, independiente).
The Seamus	"Taste the colours" (2007, Tercer piso).

Pero hay quienes empiezan a dejar este tipo de producciones de lado para ofrecer su trabajo a disqueras virtuales, lo que supone un cambio de 180 grados con respecto a cómo se entendía y se asumía la producción musical. Este hecho

parece responder sobre todo a una cuestión más generacional, de gente que ha crecido con un contacto constante de las nuevas herramientas tecnológicas sobre las cuales se configura un nuevo sentido del *hacer, producir y distribuir* música. Comento Israel Martínez al respecto:

-A nivel musical está pasando algo muy raro. El desarrollo de *Myspace* y de las *netlabels* es muy fuerte ahorita, y lo raro es que tenemos mucha gente que consideramos el *Myspace* y las *netlabel* como un medio, no el fin, pero ahora viene una generación de músicos que ven eso como el fin. Entonces, es un fenómeno bien raro. Mira, por ejemplo Wicho, ¿conoces a Wicho? Él tiene su proyecto y con él habíamos agendado sacar un disco no recuerdo en qué fecha ni en qué año, y de repente Wicho llegó un día y dijo “no, yo saco mejor mi trabajo en *netlabel*”, y no, pues sí fue un shock así de güey, porque vas a editar un trabajo que requiere mucho tiempo, mucho esfuerzo y mucho dinero, y después el músico llega y te dice “no, pues yo mejor lo meto a Internet gratis y ya...”

Se podría decir que este cambio es apenas la punta del *iceberg* de lo que será en un futuro que está tocando ya a la puerta, el cual está impactando de manera desigual a los diferentes grupos etarios.⁷⁰ Pero regresando a lo que respecta a la producción, ésta ha sido constante, ya sea de forma independiente o amparados en alguna disquera local o nacional, y ahora ya también por medio de las *netlabels*. En el caso de la disquera *Abolipop*, una de las más activas de los últimos años de la ciudad, y la cual está más centrada en los proyectos de electrónica experimental, principalmente, lo que ellos buscan en el material que van a producir es la exploración de nuevos sonidos a través de mezclas, fusiones e hibridaciones. Dice Israel Martínez:

-A nosotros lo que nos interesa son esas músicas que por ejemplo son electrónicas pero tienen elementos de jazz, o tienen elementos de *synth pop* o de *post punk*, o tienen elementos de *hip hop* y de *punk*, y entonces ahí ya hay un mestizaje de propuestas en donde el chavo si creció con las herramientas tecnológicas y con toda esa mentalidad electrónica, pero finalmente no dejó de oír cumbias, no dejó de oír boleros, no dejó de oír jazz, y... y a mi me encanta porque yo la mayoría de discos que escucho son así, pues, de

⁷⁰ Casos significativos son el del grupo inglés de los *Artic Monkeys*, quienes saltaron a la fama hace un par de años al dejar descargar su primer disco de forma gratuita, y ahora el de *Radio Head*, quienes han puesto su más reciente disco en Internet para que pueda ser descargado de manera gratuita o al realizar una donación si es que el usuario así lo considera.

fusiones de ese tipo de músicas, y creo que eso es algo también de lo que está pasando en Guadalajara.

Ésta es entonces una característica que parece estar marcando la escena, que como ya se ha mencionado es bastante activa. Sin embargo el problema ahora, o la preocupación, parecería no estar centrada en cuántos proyectos hay o no, sino en que estos puedan mantener una calidad que le dé soporte a lo que aquí se está haciendo, porque si no se corre el riesgo del descrédito, como expone Éric Gamboa.

-Ahora no importa la cantidad ni la popularidad, sino la calidad y eso es lo que debemos tomar muy en cuenta todos en todo lo que hagamos. Si queremos mantener esta atención, para no perderla, para no quemarnos, hay que ser muy autocríticos y bien en serio, porque si no vamos a regresar al mismo punto; va a haber una saturación de propuestas.

Pero contrariamente a lo que pasa en la música, con la efervescencia de grupos y propuestas, lo relativo a la producción de medios de comunicación especializados es bastante limitado y pobre. De los pocos casos que se pueden mencionar estarían *Radio Global*, que es una radio por Internet, y *Sonorama*, una revista que por falta de recursos económicos ha restringido su periodicidad al grado de estar publicando una por año, en vísperas del festival organizado por el responsable de la revista, Hugo Fernando Medina. Para Hugo, gran parte del problema que significa consolidar la escena tiene que ver con la falta de publicaciones especializadas, y esgrime su versión:

-Si hubiese un medio fuerte a nivel nacional, con presencia nacional, pues se forjarían más seguidores o capturaría (a) los que están por ahí regados que se la pasan comprando las revistas extranjeras, ¿no? (...). Entonces, al haber un medio importante nacional lo que hace es ir directamente al público ávido de músicas independientes y ganar otros escuchas que no estaban enterados de que existía tal o cual banda, y descubren que es un medio abocado así, únicamente a eso, ¿no? Por eso *Sonorama* tiene cierto impacto en la ciudad y otras ciudades que de chiripada nos han conocido, porque dicen "órale, qué chido que haya una publicación que hable únicamente de los sellos independientes, y de los nacionales", ¿no?

¿Pero a qué se debe que la escena no pueda terminar de consolidarse, de que esté todo el tiempo en una constante incertidumbre sobre su futuro? La respuesta parecería estar en una cuestión más estructural, una cuestión más de orden económica.

Economía independiente

Uno de los puntos más interesantes de este trabajo de investigación recae sobre un concepto formulado por Israel Martínez, quien habla de la necesidad de construir una *economía Independiente* que dé sustento estructural a la escena, pues de otra forma parecería imposible la consolidación de la misma. ¿Pero qué es eso de la economía independiente? ¿A qué hace referencia?

-Bueno, lo que pasa es que yo siento que primero hay que establecerse muy bien para evolucionar a partir de ahí, y no estar brincando como pum pum, de un lado a otro cada tres cuatro meses, ¿no? Y entonces lo que nos falta aquí es desarrollar por ejemplo una escena en donde la base económica sea fuerte, para que el artista pueda vivir de eso, el que tiene un café pueda tener el café bien, el que es periodista pueda escribir las notas sobre esa escena cultural, el que está en la radio pueda vender espacios para la iniciativa privada (...). Cuando yo hablo de economía independiente me refiero de que si tú tienes un café yo como músico voy y desayuno en tu café, y yo te estoy pagando ahí una lana que a lo mejor tú me regresas si tú vas a verme tocar, y luego vamos y compramos un disco, vamos a ver a una bailarina, vamos a comprar un libro, ese tipo de economía es a la que me refiero cuando hablo de economía independiente.

Este tipo de economía buscaría crear redes de consumo recíproco entre todos los involucrados, creando una circulación de capital del cual todos pudieran vivir desarrollando e incentivando su trabajo. Sin embargo el panorama en ese sentido sigue apuntando a ser desolador. Así lo expresa Hugo Fernando Medina:

-¿Cuál es el escenario que tú ves de la música independiente aquí en la ciudad de Guadalajara?

-Pues veo un escenario incompleto, porque hay muchas bandas muy buenas, pero buenísimas, que no le piden nada a ninguna otra escena, de calidad así impresionante, pero no hay, por otro lado, no hay promotores *indies*, ni medios *indies*, ni foros *indies* tal cual que puedan desarrollarse más como en otros países, ¿no? Si tú ves, si tú checas las escenas de otros países, pues bueno,

tienen tres-cuatro revistas independientes muy chidas que hablan de puro independiente, tienen medios radiofónicos e inclusive espacios en televisión que apoyan, o que cubren la escena independiente totalmente... Tienen todo un sistema ya armado, que funciona y que puede generar una pequeña industria que te haga sobrevivir, que haga sobrevivir a los promotores *indies*, a los foros *indies*, a las bandas *indies*, etc. Pero aquí no hay eso, aquí yo lo veo como muy... no sé, muy incompleto, muy... mmm... desolador en ese plano... Sí, muy... como un rompecabezas con las piezas incompletas, y por eso creo que no ha crecido, o no se puede desarrollar tan sólido...

Hasta que no se creen las condiciones para que cada uno de los actores pueda desarrollar su trabajo y vivir de ello, ésta escena estará siempre destinada a apagarse en cualquier momento, quizá no en cuanto a sus propuestas creativas, las cuales podrían vivir en el anonimato o buscar mejores plazas en las cuales poder desarrollarse, pero sí en lo que respecta a lo que sucede en la ciudad, porque al desaparecer los puntos y pretextos para la convergencia de los individuos que comparten gustos (por ejemplo al cerrarse los foros, o al no haber circulación de información, o al desaparecer la organización de eventos ante la falta de certezas económicas, entre otros), la gente terminaría por migrar, por desplazarse a otras escenas musicales, pues hay que recordar que una característica marcada de los actores es el de ser *simpatizantes nómadas*, o tal vez, pensando un poco en extremo, la gente regrese a sus casas, a hacer pequeñas reuniones, y nada más, perdiéndose cualquier tipo de sinergia que se pudiera generar, y por tanto, al cambiar las prácticas y el significado de las mismas, los estilos de vida se verían trastocados de manera radical.

Otros consumos

Alcohol y Drogas

Hay otro tipo de consumos que realizan los distintos actores, que son el alcohol y las drogas. Su consumo es una práctica habitual, y depende en gran medida del espacio en el cual se esté, pues no es lo mismo estar en un bar, en un concierto o en una fiesta, ya que cada espacio tiene su propia lógica, sus propias restricciones y posibilidades. Lo cierto es que su consumo es indisociable sobre todo por el hecho de que las prácticas que se llevan a cabo en la escena se viven de manera

festiva, y la fiesta implica una ruptura con el tiempo, el espacio y las prácticas de la cotidianeidad.⁷¹ En este apartado me centraré únicamente en lo que se consume y en dónde se consume, dejando el aspecto de las interacciones sociales para el capítulo destinado a la socioestética.

En ese sentido, en el caso del alcohol lo que normalmente se consume son las cervezas, por que es lo más barato y en ocasiones lo único que hay, sobre todo en las fiestas clandestinas, aunque a veces es posible llevar tu propio alcohol que se traduce normalmente en latas de cerveza o de vodka. Ahora que si la fiesta se desarrolla en un bar la gente tendrá como opción el poder recurrir a las bebidas que éste ofrezca, como el vodka, el ron, el brandy, el whisky, el vino tinto, o simplemente más cervezas.

En lo que respecta a las drogas, desde mediados de los años cincuenta, en que el rock y la música pop se constituyeron como música dominantes para un sector juvenil de la población, la música y las drogas van de la mano (Mignon, 1994). Así, cada escena musical suele estar acompañada por algunas drogas en particular. En el caso de la *indie*, al ser una escena conformada por gente que participa o participó en otras, las drogas son de lo más variadas, además de que cada vez es más fácil poder adquirirlas, pero su consumo responde al grupo al que se pertenezca. ¿Pero qué dicen los actores al respecto?

-Generalmente de que yo me acuerde siempre era como que todo mundo fumaba mota, y lo legal, lo normal, se echan su porro y tal. Ahora la gente ya como que... van escalando niveles, pero ahora en todas las fiestas hay como que ácidos y ya cosas muchísimo más fuertes que antes yo la neta nunca veo, o sea, nunca veía. Me sorprende, la neta, porque... son más chiquitas las generaciones, pero están como que... en todos los aspectos más adelantados. Es lo que más he visto.

⁷¹ Para ampliar la información sobre el significado de la “fiesta” se recomienda la siguiente bibliografía: Bajtin, Mijail (1988). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid, España: Alianza Editorial. / Cuenca Cabeza, Manuel (2000). II. El ocio como experiencia extraordinaria: la fiesta. *Ocio humanista. Dimensiones y manifestaciones actuales del ocio* (141-185). Bilbao, España: Universidad de Deusto. / Huizinga, Johan (1968). 1. Esencia y significación del juego como fenómeno cultural. *Homo ludens* (11-41). Madrid, España: Alianza / Emecé. / Sevilla, Amparo y María Ana Portal (2005). Las fiestas en el ámbito urbano, en Néstor García Canclini (ed.), *La antropología urbana en México* (341-376). México: CONACULTA / UAM / Fondo de Cultura Económica.

La percepción de Laura es entonces de que el consumo ha crecido, y da algunas pautas de lo que ella ve que se consume. Así, acorde a lo dicho por los diversos actores, y de acuerdo al trabajo realizado en la observación participante, lo más habitual es ver a gente fumando marihuana, ya sea en cigarros, en pipa o en *rocket*.⁷² Otras drogas que se consumen son las *tachas* o los *ácidos*, por lo que es común ver a gente que literalmente todo el tiempo están moviendo el cuerpo por efecto de las sustancias activas. Más discreta en su consumo, la cocaína es otra de las drogas recurrentes dentro de la escena, por lo que quienes la consumen lo hacen ya sea en el baño, o en algún rincón de la fiesta, aplicándose unas dosis con una llave, aunque también la pueden fumar en cigarros. La mayoría de estas drogas, por sus efectos, posibilitan la interacción, por lo que podríamos denominarlas de alguna forma como sociales. Voy de nuevo con uno de los actores de la escena para ver la magnitud y variedad de los consumos.

-¿Cuáles son las drogas que se consumen en la escena indie?

-Es algo nuevo en la escena *indie*, yo no la recuerdo como una escena yonqui, era como una escena de mariguano y ya. Pero de hace dos años para acá, luego de la muerte de la cultura *rave*, porque muchos de los *ravers*, así, quemaron su ropa y sus *flyers* y se volvieron *indies* de repente, así con la cabeza agachada, o *neo-hippies*. O sea la cultura *rave* fue algo que se extinguió con el gobierno nuevo, o sea, con este último que tenemos, y qué bueno porque está de la verga, pinches producciones carísimas y de no, fatales. Más bien qué bueno que ya se hartó la gente de irse a drogar al bosque, hay que dejar al bosque en paz, hay que volver a la ciudad (...). Y toda esa psicodelia que se consumía afuera pues ya se la trajeron para acá. Entonces en Guadalajara de las drogas más comunes históricamente ha sido la cocaína, siempre de por vida (...), pero no era propio de la escena del *indie*. Antes decías "coca" y todos "buuh". Ahora todos traen, o quieren probar, o quieren bajar la peda, pero ya tiene mucho que no recuerde que no hay una rayita en alguna fiesta, o reunión, o toquín. Está cabrón, mal, pero bueno, ya es una droga que se metió, que ya tienen en el corazón varios, y porque muchos de los que eran amigos ahora la venden. Bueno, la marihuana, esa nunca se va, está presente hasta en las mejores familias. Ahora ya también está bien fuerte la cultura de tachas, las "piscis". No nada más venden "piscis" en Guadalajara, pero son las más fáciles de conseguir, pero vienen del *rave*, de esos *dealers*⁷³ que se unieron a ese pedo (...). Y bueno, el cristal encapsulado también es de las más populares que está apenas entrando bien, y ahí escasamente el ácido, el LSD por ahí anda llegando y es muy difícil de

⁷² Especie de pipa que reduce la emisión del humo al mínimo, y que por tanto es de alguna forma más *discreto*.

⁷³ Los *dealers* son las personas que se encargan de vender las drogas.

conseguir, pero es una droga en la que sí creo que en el momento que llega, llega con fuerza a donde sea que la metan y revoluciona generaciones así de no mames. Prueba de ello son los hippies.⁷⁴ Entonces es una droga en la que tengo fe que la gente empiece a tomarse en serio y que la sustituya por otras, porque se pone chido, pasan ahí cosas extrañas con la gente. Pero bueno, eso es algo de lo que apenas nos estamos tratando de encargar nosotros. Yo no me pienso meter a nivel de comercio, pero sí a introducción, así de que a todos los que no la han probado para que empiecen a pedir y se haga así como una demanda. Digo está mal, pero también estaría muy hipócrita decir que no.

Este recuento extenso de todas las drogas que son consumidas en la escena da cuenta de lo variadas que pueden llegar a ser, así como del incremento en su consumo y su recurrencia en las prácticas de socialización. Para otros actores el consumo de drogas es un elemento presente ya en cualquier aspecto de la vida, independientemente el grupo social al cual se pertenezca, como lo ven Sandra y Charly de Descartes a Kant.

S –Es que yo siento como eso un apartado ya más bien de la vida en general porque pues igual también los banderos son bien... O sea, no lo siento como tan... antes a lo mejor en los 70's era como más asociado con el rock.

C –La vida no te da como... no te ajusta para tanto, pues. Apenas tienes como para la entrada, una chela, dos, no sé, comprarte una droga de 200 pues yo pienso como que estaría chido, ¿no?, pues a quién no le gustaría, ¿no?

S –De hecho sí es cierto eso que dice, yo creo que como en nuestro medio las drogas muy muy acá finas no se dan. Yo creo que más bien así como hasta las niñas más fresotas son más yonki's, pues, como tienen más acceso. Ajá, como que necesitan identidad, sentirse parte de algo, entonces experimentan más por ese rollo de sentirse loquitas.

Sin embargo, a pesar de que lo ven como algo ya inherente a la sociedad, y de que ya no es posible encasillar a ciertos grupos con el consumo de ciertas drogas, introducen un factor determinante que es la cuestión del dinero, la cual se erige en una condicionante de peso para consumir o no determinadas drogas, y de alguna forma la escena *indie* es una escena conformada en parte por un sector social de

⁷⁴ Pero hay otros casos de cómo el consumo de ciertas drogas transforma la escena, como apunta Simon Reynolds: “Cambiar los patrones del uso de droga también propulsa la evolución de la música: el creciente consumo de éxtasis y anfetaminas en los primeros noventa causó que el techno se volviera más y más rápido, conduciendo a estilos hipercinéticos como el jungle o el gabba” (Reynolds, 2002: 22). Y agrega que por supuesto la música de baile, en este caso la electrónica, no es la única que ha tenido esta relación entre droga y tecnología (aplicada a los instrumentos sonoros y a su forma de emplearlos), sino que se ha dado en otros estilos musicales, pues casi por lo general es posible relacionar a las escenas con ciertos consumos de drogas.

clase media (aunque también media alta), lo cual restringe hasta cierto punto el consumo de drogas que son más caras. Sandra señala entonces que quienes tendrían esa posibilidad serían las chicas más “fresas”, quienes necesitarían experimentar con las drogas para sentirse no sólo que están dentro, sino que son parte de una escena más *reventada*, *underground*, marginal, de avanzada, o como se le quiera llamar, pero con el común denominador de ser *diferente* a lo establecido, de lo convencional, del *mainstream*. Más allá de esto, lo que queda claro es que a final de cuentas, como opina Hugo Fernando Medina, las drogas se consumen de acuerdo al grupo al cual se pertenece:

-Depende el círculo que agarras, ¿no? O sea, si te juntas con el círculo de los que pura cocaína, pues te vas a hacer coco, ¿no? O si traías un *background* más de pastilla pues... Y si te juntas con las más pachequines vas a ser más tendencioso a fumar. O varía, ¿no? Creo que está muy muy abierto eso...

El consumo estará en función de las prácticas sociales que realicen los círculos más cercanos de los actores, aunque la posibilidad y acceso a poder consumir cualquier otro tipo de sustancias está siempre latente. Lo último que quisiera resaltar simplemente es el hecho de que hasta en el consumo de drogas la heterogeneidad es una constante, lo que da cuenta del mosaico tan variado y rico que esta escena posibilita y que la coloca como un fenómeno singular de estos tiempos que corren.

Capítulo III

Socioestética. Fondo y forma de la escena

El individuo se constituye por medio de emociones estéticas nuevas: lo que se sabe y lo que se imagina de una música, aquello con la que uno se compromete cuando se descubren las virtudes de una sonoridad.

Patrick Mignon

Si los estilos de vida han sido posibles gracias a la estetización de la vida cotidiana, cabe observar entonces cómo los estilos propios de la escena, así como las condiciones sociales imperantes, configuran determinados *ethos*, esto es, las emociones socialmente compartidas entre los distintos actores. Forma y fondo, estética y emociones, van así de la mano, delineándose mutuamente para ser así las caras de una misma moneda. Es, de alguna forma, la concreción de una visión particular del mundo, como también una manera de construir referentes que den certidumbre sobre las acciones que los sujetos llevan a cabo.

¿Qué representa la música para los actores de la escena *indie*? ¿De qué manera se relacionan la estética musical en la generación de ciertos estilos en el actuar, en el vestir, en el pensar y en el sentir? ¿Cómo a partir de la estética sonora pueden desprenderse determinados tipos de emociones? ¿Cuáles son dichas emociones? ¿Cuál es el papel que juega el espacio y el tiempo en el desarrollo de las prácticas que se llevan a cabo? ¿Cómo se concibe el presente y cómo el futuro? Estas son tan solo algunas de las preguntas generadoras de lo que viene a continuación.

Este apartado está dividido en tres partes. En la primera abordo la implicación de los sujetos en la música, para dar cuenta de cómo ésta influye para construir sus referentes estéticos y emocionales. En la segunda exploro la utilización del espacio por parte de los distintos actores. Y por último, cierro este capítulo con la moda que estos adoptan.

La música, más que una pasión

No está de más recordar el papel que juega la música en la construcción de ciertos estilos de vida, como tampoco que los consumos que realizan los actores son de un espectro amplio, heterogéneo. Por tanto, explorar la importancia de la música en la vida de los actores es un primer movimiento que arroja pistas sobre el grado de *afectación* estética, y por ende emotiva, a la que éstos están sometidos. En términos generales, la implicación por parte de los distintos actores es bastante fuerte, pues las prácticas que llevan a cabo están relacionadas con la música, sea que la compongan, la ejecuten, la produzcan, la promuevan, o simple y sencillamente enmarquen sus tiempos de socialización o de intimidad. Luis Óscar opina al respecto:

-¿Qué representa para ti la música?

-La música para mí representa como el aire; es como vital, cabrón, para mi esencia, la existencia... En este entorno la música representa combustible también... Eh... básicamente es como todo un resumen, ¿no? Es como esencia fundamental, ¿no?, de parte de mi vida, cabrón...

-¿Qué otros significados tiene para ti?

-La música tiene libertad, eh... intimidad... este.... viajar, cabrón... mmm, transportarse... mmm...

Vitalidad, esencia, libertad, movimiento. ¿Podría entenderse la vida sin estos ingredientes? Por supuesto que no, por lo que la música así descrita pareciera la vida misma. Es entonces un pilar fundamental para poder *ser*, entendiendo que *ser* no es un estado inmutable, sino una construcción permanente, que necesariamente requiere de la libertad del movimiento y de algo que impulse ese movimiento, que en este caso es la energía vital, el ritmo del corazón, el pulso de la música. Aquí otro ejemplo, ahora en la voz de Hugo Fernando Medina.

-¿Para ti qué representa la música?

-Para mí la música pues es algo importante en mi vida y me imagino que en la de mucha gente que se apasiona. Representa un pretexto importante para vivir, ¿no? Digo, esta vida, si vas más a fondo, te das cuenta que necesita su entretenimiento o algunas cosas que van más allá de cualquier cosa común, que un trabajo que... La música va más allá de... te llena a nivel... eh... por dentro, te llena, no sé, te mueve, te... no sé... La música es algo muy muy fuerte, ¿no?, que igual los que no les gusta tanto pues no se pueden dar cuenta de ese alcance que puede llegar a tener en las personas. Pues para mí

la música es como un... no sé, como el pretexto o uno de los pretextos más chidos de haber estado en esta vida, ¿no?, como que te encuentras que hay sonidos que te llevan a lugares lejanos, o que te recuerdan, inclusive que te abren la mente, que... no sé, que los gozas simplemente por escuchar ciertas tonadas, este... junto con otros sonidos, ¿no? Mmm... No sé, yo lo veo como un motor inclusive para levantarte en las mañanas... e ir y venir con la música, ¿no?, con tus audífonos... Inclusive también te acompaña en muchas etapas de... si estás triste pues te produce un *mud*, o la misma música te puede llevar al estado triste aunque no estés triste, o viceversa, una música prendida te puede llevar al estado de éxtasis, de *party* explosiva, ja... Entonces al tener mucha relación con las emociones la música es algo importante.

La música entonces es un motor que induce al movimiento, pero también acompaña a la memoria dándole una estructura a través de la cuál se articulan las distintas temporalidades, pues invita a recordar el pasado y a imaginar el futuro, además de convertirse en el *soundtrack* del presente. Esa estructuración está íntimamente ligada a las emociones, ya sea que acompañen a la música o que ésta las produzca, por lo que dicha estructuración se adivina como sensible, emotiva. Sandra, la vocalista de *Descartes a Kant*, opina sobre el papel de la música en la generación de ciertos estados de ánimo.

S –Yo creo que las preferencias musicales son muy muy circunstanciales. Se adaptan a tu estado emocional, pues. O sea, un momento a lo mejor... Si a mí me gusta mucho el jazz, por ejemplo, pero traigo un momento muy íntimo, muy nostálgico y muy desgarrador, no me va a llenar mis necesidades como del momento. Entonces, puedo escuchar incluso algo muy meloso, muy absurdo, ridículo o cursi, y a lo mejor en ese momento me va a ser sentir lo que necesito, como una identificación.

Sandra apunta en la misma dirección que Hugo en el sentido de que la música puede acompañar las necesidades emocionales del momento, por lo que el estado anímico, emotivo, puede determinar lo que se escucha (o viceversa), pues se establece una conexión con lo que la música expresa o invita a expresar. Aunque también Sandra muestra una tendencia a descalificar determinados estilos llamándolos “ridículos”, “absurdos” o “cursis”, lo que advierte una valoración negativa ante los géneros musicales más tristes, melancólicos o románticos, de acuerdo a lo que se adivina en sus palabras. ¿Será porque estos estados anímicos muestran una debilidad, una flaqueza, una vulnerabilidad? Si esta

música invita a la intimidad y ésta está amalgamada a la individualidad, ¿será entonces síntoma de fragilidad ante los *otros*? La intimidad, se deduce, no se comparte, se guarda. No es social, como en el mundo en el que se vive. Uno se identifica con la música y con quienes la hacen, pero no siempre con quienes se comparte un espacio y un tiempo determinados. Los vínculos sociales se adivinan de esta forma frágiles. Y esto tiene que ver que entre los gustos de Sandra y la música que su grupo ejecuta es de un estilo diametralmente opuesto, más hacia el ruido y el estruendo. La sensibilidad entonces aparece condicionada por lo que se escucha y por lo que se ejecuta. Puede ser también que Sandra relacione esa música con una escena más pop que, al ser más fácil en su apreciación para los escuchas, resulta más fácil que se consuma, quitándole cierta exclusividad y volviéndola por ello más popular y por ende menos exclusiva.

Pero las visiones de la escena, al ser esta heterogénea, son amplias, diferentes y hasta disímiles en ocasiones. En ese sentido el gusto de Israel Martínez se inclina más hacia los sonidos melancólicos.

-Me gusta mucho cuando las cosas combinan como energía pero a la vez mucha melancolía... Estoy muy atraído por todos los sonidos melancólicos, sean muy pop o sean muy experimentales, pero siempre como ese... Siento que la melancolía es un estado muy reposado e íntimo para pensar muchas cosas, para imaginar muchas cosas, para recordar incluso, o para ver hacia futuro, por qué no, y siempre es lo que más me ha gustado...

Este fragmento se conecta también muy bien con lo dicho por Hugo y lo que he planteado acerca de la memoria, donde la música se conecta con las emociones y brinda una articulación acerca del tiempo. Pero Israel coloca otros puntos para la reflexión.

-¿Qué importancia tiene la música para ti?

-Creo que bastante, porque desde que estaba niño me gustaba bastante la música y no nada más era pues el sonido, ¿no?, sino también todo lo que conllevaba, la actitud, eh, pues por qué no decirlo, incluso la imagen, ¿no?, y todo todo lo que conllevaba, sobre todo aspectos ideológicos y aspectos de actitud, como ya lo dije, y pues finalmente si hago un pequeño resumen de mi vida, la mayor gente con la que me he relacionado, las parejas que he tenido, los viajes que he hecho, y muchas de las cosas que he visto, leído y escuchado son a partir de la música, ¿no? Siempre tiendo hacer una relación

de sonido con todo lo que está al rededor, y pues mi relación con la música es muy profunda y a la vez pues totalmente ya asumida, cotidiana, pues. Para mí no es ni nada extraño ni nada *cool* como que escuchar estos tipos de música porque pues crecí oyendo todo estas cosas. Siempre he conocido gente que tiene aberración por esto, como que la ama. Entonces pues es parte de mi vida, de mi mundo, incluso a nivel familiar, también mis papás están ya acostumbrados a todo esto en la música, porque en la familia somos dos músicos: mi hermano, que es Diego Martínez, tiene 21 años, y yo.

Nuevos ingredientes se introducen: actitud, ideología e imagen. La música se vuelve entonces una condición de posibilidad para la acción, ya sea la de conocer gente, buscar información o adoptar determinados estilos, entre otras tantas posibilidades. La música, en este fragmento de lo dicho por Israel, nos revela su condición de y para la socialidad, pero también se *naturaliza* en los sujetos al ser una práctica que algunos de los actores realizan cotidianamente. Deja entonces su lado extraordinario para convertirse en ordinario, y por tanto encarnado, por lo que la importancia de la música no podría dejarse de lado para poder entender las lógicas con la que se conducen los distintos actores.

Visto ya el grado de implicación de algunos de los entrevistados, paso ahora al plano de la ejecución. ¿Cómo se resignifica lo que se escucha y lo que se vive en lo que se interpreta como músicos? Ciertamente depende mucho el estilo musical que se interprete, pero en este caso tomo un ejemplo que me parece significativo, lo que no excluye otras visiones y formas en el hacer. Voy de nuevo con Sandra.

-¿Cuál sería su papel dentro del campo de la música, cómo se definen ustedes, qué es lo que ustedes hacen?

S *-¿Descartes...?* Pues yo creo que la intención es proponer como unas variantes, pues, de las estructuras convencionales o de las plantillas de música, como... Bueno, el concepto está como basado en contrastes, en ideas encontradas, emociones que chocan, todo eso. Entonces *Descartes* representaría como la vida actual, como la vida y el ser como incongruente, y como... no sé, psicológicamente medio trastornado, pero ni siquiera tú te das cuenta que es como un trastorno, sino que es algo como muy normal partiendo desde... de algo muy habitual, como... no sé, contradicciones emocionales y mentales, pensar de una forma y actuar de otra y esas cosas. Entonces la música, las letras representan como los cambios, ¿no?, de un momento a otro, diez segundos de estar bien, y otros diez de estar muy muy mal, básicamente.

Y entre Sandra y Charly agregan:

C –Ajá, como que la intención de la música es como moverle y hacerles saber como que los tiempos van rápido. Canciones cortas para escucharlas más en el poco tiempo que tengas de atención, que le das, pues, a la música. ¿Sí sabes?, como que todo eso que dicen “ay, güey, neta”.

S –Es como decir mucha información en poco tiempo, y pues como lo que está pasando con la vida, ¿no?, ya todo tiene que ser más rápido, más ágil, y el mensaje como es, pues. Entonces también de eso se trata.

Este grupo entonces lo que intenta hacer es plasmar el vertiginoso cambio que se experimenta en el día a día y que incide en el cómo se vive, pues en un mundo en permanente cambio las certezas se ven diluidas, ocasionando que los individuos no puedan afrontar de manera sólida una realidad que se presenta como líquida, y por ende inaprehensible. En un momento uno se enfrenta con una situación para después pasar a otra completamente diferente, y el resultado no parece ser satisfactorio porque surgen las contradicciones. La incertidumbre entonces pasa a establecerse como una constante, algo con lo que se tiene que vivir, pero que a la vez plantearía el tremendo reto de poder trazar un camino hacia el futuro.

Otro caso que muestra la incertidumbre hacia el futuro, pero a través de otros ingredientes, es el de Daniel, vocalista y líder de *Marlento*, quien habla de su proyecto con el grupo.

-Pues empieza a caminar, poquito a poco, poquito a poco... a caminar... No sé hasta dónde vamos, no sé si quiera si hemos entrado a la pista del camino... Siento que seguimos en los preparativos de decidir lo que significa dedicarse a esto, que se sigue viendo así como tenebroso, como todo lo que implica, ¿no? Que te de comer esto sigue siendo fantasioso, pues, sigue siendo algo que imaginas que va a pasar y qué bueno, pero siempre creo, yo al menos, estoy con los pies en la tierra, que si no sucede, no vamos ir hacer algo que se vuelva accesible. No. Si *Marlento* tiene que morir en este disco va a morir así, pero fue la cosa más digna, y estoy seguro que un día en Guadalajara pudiera ser que *Marlento* se vea como un grupo que existió, con corta vida, con mucho potencial y con mucha integridad y dignidad... y bueno, de buena calidad, o sea, con cosas que yo de veras creo que pueden ser universales. Creo que son canciones que quieren el título de ser universales, no por buenas, pero que tienen un vocabulario, que tienen un mensaje, que tienen un sentimiento como cualquier otra que he admirado toda mi vida.

En este caso el futuro es incierto porque el mismo presente en el que se vive es incierto, sobre todo en este caso en particular en que el proyecto musical está amalgamado con el proyecto de vida. Por tanto el futuro se vuelve “tenebroso”, genera miedo. Y es que ser músico independiente no garantiza que se pueda tener éxito, así haya un trabajo y una ilusión detrás de lo que se hace. Pero ante ésta incertidumbre lo que queda para el músico independiente es la “honestidad”, la “dignidad” de su trabajo y de su función expresiva. Es, pues, su punto de certeza, su anclaje al mundo. Parecido a lo esbozado por Daniel es lo que dice Laura al considerar las posibilidades de vivir de la música.

-Como Carrie, ¿cuáles son tus expectativas?

-(Suspira) Pues hace, no sé, un año, todavía juraba que yo algún día podría vivir de la música y ahora ya mis perspectivas bajaron totalmente. Me desperté un día y me di cuenta de que para mí es más importante hacer música que como tener éxito en la música. Como es algo que no puedo dejar de hacer realmente me quiero enfocar más en crecer yo con mi música que tratar de venderme, básicamente.

La honestidad, como ya se ha expuesto, constituye uno de los principios con los que se les asocia a las músicas independientes, y que los actores en este caso asumen. Y es también, por lo menos en lo que se lee en estos testimonios, un anclaje sobre el cual se delinea un proyecto de identidad (lo que se quiere ser, en contraposición de lo que no se quiere). En el caso particular de Laura el debate se establece entre la posibilidad de expresarse y de ejecutar un gusto sin restricciones, a tenerlas, pues las lógicas del mercado de masas son otras que nada tienen que ver con la sinceridad expresiva que buscan estos proyectos, pues para algunos de los participantes de esta escena, más allá de buscar salir de la marginalidad característica de los músicos independientes, lo principal recaería en la posibilidad de compartir sus sentimientos por encima de cualquier angustia, pues brinda el placer de establecer ciertos vínculos con otros individuos con los que se comparten visiones del mundo. Esto lo deja ver muy bien Charly, el guitarrista de *Descartes a Kant*.

C –Si no te llena la música, pues no era para ti, ¿sí sabes? Porque a veces no cambias a lo mejor un buen carro por no sé, por hacerle sentir a alguien lo que tú sientes, pues, compartir ese sentimiento.

Para algunos esta necesidad expresiva no debe o no tiene por qué restringirse al ámbito de lo local, pues los sentimientos pueden cruzar fronteras y llegar a otros individuos con los que se comparten gustos, valores y emociones, pues los estilos de vida pueden llegar a ser translocales, reuniendo a los individuos en *mundos* imaginarios compartidos. Dice Daniel:

-Yo quisiera soñar con más, ¿no?, y con algo más digno y con algo más de calidad, porque quiero pensar que siendo de aquí de México, no importa si soy de aquí de México o de donde sea, pero como humano tengo la capacidad de hacer una canción que toque las fibras de un cabrón de Bélgica, o un cabrón de Estados Unidos, como un cabrón de México.

Lo que en términos generales se observa como la relación más fuerte entre los individuos y la música es por un lado, más allá de los estilos o géneros musicales que se consuman o se interpreten, esa capacidad de compartir emociones con otros individuos no importando las distancias que medien entre ellos, y por el otro, el de delinear una actitud hacia el mundo, una identidad sobre quien se es. Sin embargo, las condiciones sociales que imperan en la generación de la música independiente, así como la velocidad vertiginosa de los cambios que se experimentan en nuestras sociedades, condicionan una forma de ver y sentir el mundo en el cual se vive, en el que se adivina un sentimiento de angustia e incertidumbre tanto del presente como del futuro.

La socialización en el espacio

Los sujetos tienen una forma de usar significativamente el espacio a través del cual se desenvuelven, mismo que está regulado tanto por las dimensiones del espacio, así como por los patrones de comportamiento que se van construyendo en la interacción con los otros individuos. Poder estudiar este uso, englobado con el término de proxémica, lleva a plantear las siguientes consideraciones: ¿cómo

son esos espacios?, ¿cómo se desenvuelven en ellos los sujetos?, y ¿cuál es el papel que juega la música en dicho desenvolvimiento?

Si bien los espacios son múltiples, he intentado dividirlos operativamente en dos grandes grupos, donde por un lado estarían los bares y foros, que funcionan de manera legal, y por el otro las casas, terrazas o bodegas que sirven de marco para la realización de fiestas de carácter clandestino (por el cobro de la entrada y la venta de cervezas). Como resultaría una tarea excesiva abordar cada uno de los distintos espacios, me centraré únicamente en dos de ellos, uno por cada rubro. Por supuesto que esto no niega que haya similitudes en su uso, pero cada uno tiene sus matices y sus particularidades. En ambos casos la utilización del espacio dependerá considerablemente del tipo de música que se toque, así como del número de asistentes.

En lo que respecta a los establecimientos legalmente constituidos, uno de los más importantes o frecuentes, como ya he dado cuenta, es el *Red Room*, ubicado en la calle de Maestranza en el centro de la ciudad. Es un espacio amplio que se encuentra en la planta alta de un edificio antiguo, segmentado por diversos arcos interiores, el cuál está pintado completamente de rojo. Así, en un primer momento uno entra a un espacio desde donde se encuentra una gran barra en forma de U, ubicándose los baños en sus extremos. En esa parte hay algunas mesas con sus respectivos bancos para que la gente pueda sentarse. A la izquierda de la barra están otros dos grandes segmentos, uno donde se ubica el escenario y donde hay más mesas, y otro donde se ubican algunos sillones de diversas formas pensados para que la gente pueda descansar o charlar. Y por último está el espacio conformado por los balcones que dan a la calle. En lo que respecta a la decoración de las paredes, ésta suele ser discreta al grado de pasar desapercibida. Lo que más resalta son unas botellas verdes, vacías, como las que contienen vino, que están colocadas en lo alto de las paredes que rodean la barra. Pero otros objetos, como algunos zapatos viejos colocados en algunos estantes ubicados en una de las paredes en la parte donde están las mesas frente al escenario, no son realmente llamativos, por lo que se pierden entre el intenso color rojo con que está pintado el lugar.

Como todo foro de este tipo, suele funcionar de acuerdo al evento que se organice, en el que normalmente se incluyen bandas y *dee-jay*'s principalmente locales, aunque en otros casos también algunos de la escena nacional y en ocasiones hasta de la escena internacional. Que haya un evento atractivo, del gusto de la gente, influirá para que ésta vaya a determinado lugar, lo que posibilitará determinados tipos de comportamientos, aunque en general el público de esta escena es bastante incomprensible y nunca se sabe si asistirá o no. Así, por ejemplo, un evento con poca asistencia da pie a que la gente se agrupe en torno a lugares fijos volviendo las interacciones más íntimas, manteniéndose una distancia entre los sujetos que Edward T. Hall (2003) denomina como “distancia personal”, que va de los 45 a las 120 centímetros.⁷⁵ Además, al ser algunos de los sillones muy cómodos, invitan a la inactividad total, al reposo, y aunque la música pueda estar “prendida”, al ser pocos la gente no bailará.

Por el contrario, este espacio, al estar lleno, da pie a otro tipo de prácticas. Por ejemplo, la gente llega normalmente en grupos de amigos y suelen instalarse en algún punto en específico desde donde algunos empezarán a moverse por el lugar, ya sea para ir por alcohol o para ir a saludar a los conocidos, presentándose esta rotación como una dinámica de socialización bastante común, ya que parte de la gente que asiste a estos eventos se conoce y mantiene algún tipo de relación, y otro tanto por lo menos se ubica, aunque no medie ningún tipo de interacción. Así que por lo general la gente va de un grupo de amigos a otro hasta regresar con el grupo con el cual llegó. Algunas de las personas cuando se saludan suelen hacerlo con cierta efusividad, abrazándose y mostrando sonrisas, lo que se muestra como un signo de reconocimiento y de pertenencia, además de que estos gestos brindan la seguridad al movimiento que se realiza a través del espacio. La distancia que guardan aquí los sujetos va, de acuerdo con lo planteado por Hall, de una “distancia íntima – fase lejana”, a una “distancia personal – fase cercana”, esto es, de unos 15 a 75 centímetros. Esto se debe a que al haber mucha gente y un sonido alto se vuelve más complicado el poder

⁷⁵ Hall, quien menciona que este término lo toma de Hediger, distingue dos fases de la “distancia personal”, que serían la “fase cercana”, que va de los 45 a los 75 centímetros, mientras que la “fase lejana” va de los 75 a los 120 centímetros. Estas dos características se presentan en estas interacciones que aquí se observan.

platicar, por lo que es necesario mantener una distancia más reducida, dando pie a que en ocasiones la gente elimine la barrera del espacio y entre así en contacto físico.

En lo que respecta a la práctica de bailar, las condiciones para que se dé no son nunca determinantes, pues la música puede invitar a ello, lo mismo que la cantidad de gente reunida, pero eso no significa que la gente termine por ponerse a bailar. Pareciera haber todavía una cultura restringida del cuerpo, o un temor a la exhibición, a acaparar las miradas, lo que podría contradecirse un poco por el *fashion* que se porta, que en ocasiones es un tanto estilizado (esto lo analizo con más detalle en el siguiente apartado). Esta práctica de bailar se da mayoritariamente en grupos de conocidos y en parejas, y en casos extraordinarios la gente bailará sola, con algún desconocido o con alguien al que se acaba de conocer. Aunque no es muy común, hay ocasiones que es posible que la mayor parte de los asistentes terminen bailando, cosa por demás extraña. Así, en el evento organizado para la presentación de la revista *Sonorama* de este año, el *dee-jay* local, Javier Audirac, cobijado con el nombre de *Kevin Arnold* (el personaje principal de la serie de *Los años maravillosos*), puso a bailar a gran parte de los asistentes con un *set* de los años ochenta.⁷⁶ Fue tal la euforia que hubo gente que se subió a bailar al estrado. Sin embargo, lo más usual cuando hay una cantidad considerable de asistentes es que bailen algunas personas en grupos, mientras que las demás únicamente se conformarán con mover un poco su cuerpo al ritmo de la música, pero sin llegar a bailar realmente.

Cuando se presenta algún grupo o músico electrónico, parte de los asistentes, sobre todo los actores más involucrados con la escena, prestarán una mayor atención al proyecto que esté sobre el escenario, mientras que los demás asistentes lo harán en menor medida, llegando incluso al grado de no prestar atención alguna, replegándose a un lugar alejado del escenario para seguir charlando con sus conocidos, pues la práctica de la socialización se antepone a la misma música.

⁷⁶ *Set* significa la selección musical que se realiza.

Por el lado que respecta a las fiestas clandestinas los espacios son también de lo más variado, aunque normalmente se buscan que sean abiertos, ya sean terrazas o patios grandes, además de que suelen organizarse principalmente en lugares céntricos. Sin embargo, poco a poco empiezan a desplazarse para otras zonas de la ciudad, lo que parece responder, por un lado, al asedio policial que luego se llega a sufrir, ya sea porque la policía vea a una gran cantidad de gente entrar y salir de algún sitio, o porque los vecinos hagan algún tipo de reporte, lo que trae como consecuencia que la policía se de algunas vueltas para indagar qué es lo que está pasando, o para recomendar que se baje el nivel del sonido, y por el otro lado, a que se van ubicando nuevas locaciones que son accesibles para los distintos participantes, algunos de los cuales viven hacia la parte sur de la ciudad.

Para este rubro tomo como ejemplo una casa que está ubicada en una zona céntrica, en la calle de Puebla. Aquí se han organizado distintos tipos de fiestas, y el concepto de las mismas, que determina el tipo de gente que asiste, depende de los organizadores, aunque por supuesto que lo aquí interesa son las fiestas que están conectadas con esta escena. Esta casa es una construcción probablemente de principios del siglo pasado, por el tipo de distribución y el tamaño que tiene. Cuenta con un pequeño pasillo en la entrada que funge como recibidor y en donde se suele cobrar la entrada; un patio central a través del cual se entra a un cuarto que da a otro pasillo, mismo que pasa a un costado de la cocina, la cual sirve de barra para la venta de cervezas; al final del pasillo se encuentra un baño y unas escaleras que llevan al segundo piso, donde se encuentra otro pequeño cuarto que conecta con otro pasillo más, el cual da a un baño y a una gran terraza de buen tamaño, que es donde se instala el equipo de sonido y en donde se concentra la mayor parte de los asistentes. Tanto arriba como abajo hay otros cuartos que están cerrados para la ocasión, por lo que no los menciono.

En términos generales se ubican cuatro tipos de espacios donde se concentran los sujetos en casi cualquier fiesta de estas características: el espacio donde se dispone el sonido, que en este caso es en la terraza, donde se puede bailar o charlar; lugares más apartados de donde se concentra la música, que son

usados para charlar teniendo menos concentración de gente o menos nivel de volumen, y que en esta casa son los otros cuartos, los pasillos o el patio de abajo; el lugar donde se venden las cervezas, que aquí se ubica normalmente en la parte de abajo, en la cocina que funge como barra; y en los baños, que en este caso, al ser dos, se presenta una división, quedando reservado el de abajo para las mujeres, y el de arriba para los hombres. En estos dos últimos lugares –la barra y los baños- es donde la gente literalmente tiene que hacer filas, ya que siempre hay una concentración importante por parte de los asistentes, y que sin duda es una de las diferencias más claras entre los dos tipos de espacios que aquí se analizan.

Lo que he expuesto arriba sobre las dinámicas de socialización y las de baile se pueden retomar en este caso, pues funcionan casi de la misma forma, esto es, la gente suele o establecerse en algún punto fijo, o rotar por el espacio charlando con los amigos que se encuentran para después regresar al grupo con el cual se llegó, y se baila en grupos de amigos, en pareja, y muy extraordinariamente de manera individual. Sin embargo el baile no siempre llega, por lo que los integrantes del grupo de discusión opinan al respecto:

-¿Y por qué la gente bailará, o casi no bailará...? ¿Son muy difíciles?

X –Yo creo que mucha de la gente que no baila es porque no le gusta, porque no sabe bailar, o porque no sé, no sé.

J –Prefieren estar criticando a los que bailan.

X –Sí.

R –Sí.

N –Pero eso está de hueva, güey.

J –Está de hueva, pero es como...

X –Hasta que bailen no lo van a saber...

R –Yo creo que también es onda cultural, así como la gente media mocha y...

N –Pues sí, porque luego...

X –Muy machos...

N –Es un rancho...

X –Son inseguridades...

JJ –Son inseguridades.

A pesar de estar en una escena que de alguna forma apuesta por cierta avanzada musical, las restricciones culturales de una sociedad considerada históricamente como conservadora son aun marcadas. Hay entonces un sentimiento de frustración por no poder desenvolverse de manera más libre para ejecutar una

práctica que tiene que ver con el movimiento del cuerpo, mismo que no impide, sin embargo, la asistencia a este tipo de fiestas, pues en general su gran atractivo reside en que son significativamente más económicas que ir a un bar, además de que sirven de punto de encuentro para diversos grupos de amigos, por lo que suelen llenarse, creando así un ambiente particular, como lo menciona Hugo Fernando Medina.

-Responde en primera, pues a que no hay un lugar así chido, pequeño, para que se cree un *mud* así de todos muy pegaditos, como llega a tener el Acné, muy cálido, muy de que te sientes que estás en una buena fiesta porque todos así, ¿no?, “¡uh, uh, uh...!”. Y obedece también a una manera de generar ingreso, de vender tu cerveza, y tal, o de no pagar tanto por un evento si lo haces en otro lado, como autogestivo, ¿no?, y a que sea más anarqui-punk (ríe), más, clandestino, que eso le da un toque muy en el lado de la cultura pop, *underground*, de sentirse así, que están haciendo algo en un lugar no oficial, o sin permiso.

Hay entonces en estas fiestas una necesidad por parte de los asistentes de compartir el espacio y el tiempo con personas afines en sus gustos y en sus prácticas, de sentirse en un ambiente festivo, de socializar con los amigos teniendo como telón de fondo una música de lo más variada, pero siempre con un ritmo que invita a bailar, pues la música coadyuva a la permanencia de los sujetos en los lugares, así como a crear ese *sentimiento* de fiesta. Opinan nuevamente los participantes del grupo de discusión sobre porqué van a las fiestas.

R –Pues yo voy principalmente por compas, ¿no?, por la onda social, por la bebida, por la música, por socializar también, como una búsqueda de gente nueva.

X –Pues así por recreación, primeramente, por la música -la música se me hace así algo bien importante en una fiesta-, convivir con los amigos, que a veces no tienes así como todo el tiempo de convivir con ellos, y las fiestas te dan la oportunidad de estar con los amigos y también de conocer a nuevos amigos. Pues como ver nuevos puntos de vista y platicar así como con gente interesante, a veces.

J –Pues por los amigos, el alcohol, las drogas, y al último la música como muy importante, porque regularmente cuando no está chida no nomás soy el único que quiere dejar la fiesta, sino todos los compas, así como “vamos a movernos”, ¿no?

N –Pues yo por la onda esta de recrearte, ¿no? O sea, digo, la fiesta *forever*...

JJ –Pues yo creo que eso puede variar también, ¿no?, así como a qué vas a las fiestas. Yo por ejemplo ahorita pues me mueve como conocer gente y ver

cosas diferentes, obviamente. También como encontrarte a los amigos que de repente no puedes ver.

Además, al haber en ocasiones más de una fiesta por día en los fines de semana, y al ser estas en una zona céntrica, la gente puede desplazarse de un lugar a otro sin mucho problema. Así, si una fiesta no cumple con lo que se espera, esto es, que tenga buena música y que estén ahí algunos amigos o gente con la que se pueda compartir el espacio y el tipo de prácticas, los sujetos se moverán de lugar, ya sea hacia otra fiesta o de plano a sus casas.

Para cerrar, regresando sobre lo dicho en este apartado, resalto que el uso del espacio en ambos casos por parte de los sujetos, tanto a lo que se refiere a los bares y foros, como a las fiestas clandestinas, tiene un fin eminentemente social, de encuentro enmarcado por un ambiente festivo, de reconocimiento de pertenencia y de expectativas de conocer a otros iguales con los que se comparten algunos gustos y algunas prácticas, todo ello cobijado por el ritmo que marca la música, lo que posibilita esa sensación de que se está en una fiesta. Y esto se convierte en un ritual, pues se establece como una práctica de anclaje de sentido. Sin embargo hay más una sensación de posibilidad –de conocer gente, de bailar, de estar en una fiesta-, que prácticas concretas.

La moda: cuestión de estilo y de sentido

La adopción de un estilo en toda **escena**, tanto en el vestir como en el peinarse, responde a los referentes o modelos que se toman como base, por lo que al ser ésta una escena musical, gran parte de los estilos que se porten podrán tener entonces una relación directa con las modas imperantes entre quienes ejecutan determinados géneros musicales. Estas modas están sustentadas en una forma de ver, vivir y sentir la vida, pues hay que recordar que la música es una fuente importante para la construcción de un sujeto tanto estético como emotivo. Por tanto, adoptar determinados estilos comunica siempre algo de los individuos, ya sea de manera consciente o inconsciente, y es, en ese sentido, una forma en que se hacen visibles determinadas adscripciones identitarias y a su vez el rechazo de otras. Hugo Fernando Medina lo ve de esta forma:

-¿Y qué papel juegan el vestido y los accesorios?

-Pues fíjate que muy importante, o sea, en el sentido de que la estética captura las inquietudes y lo que piensa o lo que trae en ese momento una generación, ¿no? Creo que sí es muy importante, como una pista que te va a dar en un futuro, como... Más que un elemento de fondo, es como la vestidura de un movimiento. Como ya ves en los 90's, pues, era otra manera de vestir, ¿no?, que también lo interesante de esto es que es una manera de vestir siempre transgrediendo lo correcto, a contracorriente, ¿no?

¿Qué nos dice entonces la estética de esta generación? ¿Cuáles son sus inquietudes y qué es lo que piensan y sienten? No hay que olvidar, sin embargo, que se está en una escena de consumos musicales eclécticos y que por tanto es imposible que se vea como un "movimiento" en su conjunto, sino más bien como un mosaico de posibilidades convergentes, de estilos que coexisten en el marco de una escena. ¿Pero será, como opina Hugo, que los estilos de moda son transgresores y de que se va a contracorriente? ¿Y en este mundo de cambios permanentes, es eso posible? ¿Qué es lo correcto? ¿Lo normal? ¿Se busca entonces distinguirse de lo común y ser entonces diferente a los patrones más comunes de vestimenta? Varios de estos puntos se irán despejando poco a poco, pero de entrada, ¿cómo son estos estilos? Daniel Barrera lo ve de esta forma:

-Sé que lo puedo clasificar porque lo veo. O sea, el ejemplo más vivo fue ver el concierto de los *Yeah yeah yeahs* y ver toda la gente que entraba con todos los cortes estos que están usando, con los tenis, o sea, hay una tendencia, hay una manera donde se sienten... o sea, son parte de algo, ¿no?, o sea, está completamente *ad hoc*, mi corte con tus mallas, con tus tenis, con tu apatía, la apatía es chida... y nadie se está tanto criticando, pero sin embargo sí es toda como una población. Me llamó mucho la atención porque fue cuando dije "aquí ni ha de estar ni existe ya *Azul Violeta*, ni *Forseps* ni *Cuca*", o sea, independientemente de lo que ellos hayan sido o no parte de Guadalajara y qué bueno, y todo, ¿no? Pero ya, como que me di cuenta así como que esto ya es otra cosa, esto ya, esta es una gente que nace y es nueva, ¿no?

A semejanza de Hugo, Daniel ve una nueva generación de gente que trae nuevas formas de vestir y peinarse, que marca una diferencia con respecto a las escenas musicales que se vivían en los noventa. Tenis, cortes de cabello y mallas son elementos visibles que acompañan una actitud, según menciona Daniel, que es la

apatía, pero que a su vez esos estilos los *identifica* como parte de algo, de esos “mundos” de los que habla Augé (2006) en los que se comparten gustos y prácticas. Laura, por su parte, opina que la moda actual no se presenta tanto entre quienes ejecutan una práctica musical, sino más bien en el público, la cual estaría relacionada más con los años ochenta que con un estilo propio de esta década.

-¿Algún tipo de *fashion* en particular en la escena?

-Pues no, ¿eh?, aunque ahora las generaciones como públicos sí las veo como super *fashion*. La generación que es como público, que son más jóvenes, como 18 y tal, sí están como super clavados en la onda de cómo se ven, en lugar de lo que traen adentro del cuerpo; es como más importante verse *indie* que ser *indie*.

-¿Cómo definirías esa *fashion*?

-Pues a mí ya me parece fuera de línea, ¿eh?, porque ya hay cosas que... Como que ya son muchos excesos, a mí me parece. Pues también el rollo es de que la ciudad es como muy gay, entonces se da como mucho la onda *fashion* por lo mismo.

-¿Y cómo podrías tú definirlo, o definir esa característica de la *fashion*?

-De los ochentas (ríe).

-¿Muy retro?

-Sí, muy retro.⁷⁷

Laura entonces lanza la hipótesis de que en esta ciudad imperan las modas por haber en ella una gran comunidad gay. Lo cierto es que también en Guadalajara hay una producción importante de ropa –como la marca *Homeless* o *Einung*, entre otras-, lo que sin duda debe de contribuir en la forma de vestir entre quienes están dentro de la escena. Pero la radiografía más completa en lo que respecta a los estilos lo da Hugo Fernando:

-O sea, de lo de las vestimentas... Digo, ya me has dicho que un poco acerca de que vestían como de la onda punk...

-¡Ah!, sí... la escena. Fijate, creo que la escena, o sea, en el caso de los chavos, bueno, de los hombres, es muy simple, es como un pantalón de mezclilla, una playera así suelta, unos tenis, tenis de los que quieras, o así como esos Adidas, o tenis, cualquier tenis, una gorra y/o algo y ya, y pines⁷⁸ si acaso, y punto, ¿no? Y de hecho así ha sido siempre, desde los noventas, ya se manejaba como esa... así muy muy sencillo, ¿no?, Pero ya están por otro lado los más *fashion*, que se paran de acá atrás los pelos, así, o inclusive

⁷⁷ Por *retro* se entiende la moda de décadas pasadas.

⁷⁸ Botones de buen tamaño que se ajustan a la ropa, y en los cuales se va algún tipo de mensaje o alguna imagen en particular.

todos, ¿no?, así como muy acá, o los que se peinan de lado, así, muy relamidos de lado y de acá atrás parado, o no sé, cualquier corte exótico que se vea chido. También en esta escena ha habido como unos que se visten así como con pantalón formal de tela, nomás pegadito, con zapatos normales, y algunos así como de puntilla, sí, ¿no?, playeras, no sé... Bueno... no sé, igual como yo no me visto tan así, te estoy hablando de lo que he visto (ríe)... ¿También sabes qué? Fíjate, es un fenómeno bien cagado. También esa estética la aporta la banda del *high* que está en turno, ¿no?, o sea, como los *Strokes*, ¿no?, que abrieron los dos mil así con todo, pues todo mundo quería vestirse como los *Strokes*, y mucha banda trae esa pinta, así como medio sucio pero elegantón, así con estilo, ya sabes, ¿no?, así como... Entonces, también ahora con los *Franz Ferdinand* han aportado otra parte del modo de vestir, que es así como elegante, que de hecho ellos visten de marca, ¿no?, entonces una especie de elegancia pero tocando acá duro, ¿no?, eso es un impacto para la gente, ¿no? Dicen “yo también soy punk pero me puedo vestir elegante y picudín y tal y puedo ser un hard-core” (ríe). Los Interpol también, que sus corbatitas, y que (ves) a uno que otro con sus corbatas y sus playeras por ahí (ríe). Depende mucho de la banda que esté muy fuerte en ese momento de la escena *indie*. También como las chicas, así las *Riot girl*,⁷⁹ así de... O ejemplos así como de bandas como los *Pixies*, que no tienen una pinta definida, ¿no? Se vestían lo más normal del planeta, y llegó haber gente (quien) dijo “puta, yo me quiero vestir lo más normal y escuchar lo más *underground* y *punk* del mundo”, ¿no? Entonces... Pero sí, vas más o menos así, o sea, están como esos estándares así *fashion* entre lo muy casual, este, playera del grupo equis, tus tenis, normal, tu cachucha o nada, y pelo corto... Hoy en día no se usa largo como antes.

La escena entonces estaría compuesta por un *collage* de estilos relacionados todos con las escenas *underground* o alternativas que se han venido presentando desde los años setenta, que es finalmente la época del punk, además de que los estilos más contemporáneos, que de alguna forma están también conectados con el pasado, son impuestos en parte por los grupos musicales en boga. Esto conlleva la dificultad al momento de querer catalogar la escena en torno a un solo estilo, pues no es solamente el hecho de que la estética se ubique entre las décadas pasadas, sino que muchas de estas modas han pasado a formar parte también de una vestimenta promovida por los medios y en general por el mercado, lo que dificulta relacionarla sólo con algunos grupos en particular. En ese sentido opinan Sandra y Charly, de *Descartes a Kant*:

-¿Qué papel juega el vestido, los accesorios, en la escena de la música independiente?

⁷⁹ Movimiento de punk femenino. Uno de los grupos más representativos es Le Tigre.

C –No, es que la placa es la placa. No, porque has de cuenta que pues sí, quieras o no, pues, que es como un todo, un complemento de todo, ¿no?

S –Aparte ya no hay como distinción, ahora sí ya estamos perdidos, pues lo que antes podías ver como “ay, esos atuendos son del mundo alternativo”, ya, ya, o sea, desde las morras más más más fresotas, hasta ya pueden como traer una fachita bien punk; incluso ya sabes que es, no sé, como lo que pasó con *Avril Lavigne* y esa corriente de como pop-punk. Pues está bien, igual es para buscar como ir de los más complejo y ornamentado a regresar a lo más sencillo, quizá. Pero sí, es bien divertido eso de cambiarse para tocar y todo eso, y cambiarse para ir a un evento. Es como arreglarse para la misa para los católicos.

-¿Hay algún tipo de atuendo que pueda caracterizar a la gente que está en la música independiente?

S –Ajá, pero sí, yo creo que es como muy global, pues, desde lo que escuchas, y sí tiene un papel muy importante el... no sé, el cuidar tu facha, pues, como “bien, así, me visto, como que no quiero que piensen que me arreglé, pero me tardé como diez horas en peinarme para que se me vea todo seboso”.

C –O aparentemente como pues también por lo mismo que es *indie* y pues la mayoría parte de vivir la vida así, como que se dedica a algo, como que, ¿sí sabes?, puedo ir a mi trabajo y saliendo de ahí puedo ir al toquín. A lo mejor se va muy de trajecito y corbata, pero ya con el estoperol acá guardado, o el pin, no sé... Es la actitud, pues, lo que te decía.

Charly menciona entonces que la “placa”, la vestimenta, es un complemento que acompaña a los individuos, y la cual, se entiende, no puede dejarse de lado, pues la placa identifica, pero sin embargo Sandra cree que ya no es posible poder reconocer una vestimenta como propia del mundo “alternativo”,⁸⁰ y dice que “ahora sí ya estamos perdidos”, pues cualquiera puede vestirse como se le antoje, y esto puede significar que se adopten estilos provenientes de las escenas alternativas para las escenas más comerciales, como en el caso de *Avril Lavigne* que menciona Sandra. Esto supone que no hay parámetros muy marcados o que estos se han diluido al grado de que los estilos no siempre serán garantes de información sobre a qué escena se pertenece. ¿Cómo distinguir entonces a los miembros de esta escena? ¿En base a qué se generan los criterios de distinción? Charly ofrece una respuesta que me parece adecuada: más que la ropa o los peinados, sería una cuestión de *actitud* relacionada con la participación activa dentro de la escena. En ese sentido, para Israel Martínez el punto no debería estar en la preocupación por el estilo, sino en el desarrollo de la escena:

-No sé, siento que... Insisto, el elemento de la música sigue representando mucho estatus y mucho *fashionismo* en la ciudad, y creo que las escenas que logran tener esa madurez es porque sobrepasan eso y ya es una forma de vida. No tienes que vestirte de tal forma para que la gente ubique que escuchas *punk* o escuchas música electrónica o que eres *raver*, sin embargo aquí siento que todavía hay mucho de eso (...). Las últimas fiestas a mí me ha pasado, por ejemplo, gente que no conocía pues mi trabajo, ¿no?, no conocía lo de *Nebula 3*, entonces se acercan a platicar conmigo y me ha dado oportunidad de conocer nueva gente, sobre todo más chavos, o más chavas, y ahorita estas personas por ejemplo se sienten bien a toda madre en estas fiestas porque dicen que pueden vestirse como ellos quieren. A lo mejor venían de circuitos a donde pues los reprimían o sus papás o no sé, pero dicen que se siente muy padre poder salir con sus pinches garras acá a estas fiestas, ¿no?, de pronto las greñas pintadas, se pueden echar un gallo sin que sus amigos, a lo mejor en su escuela, no sé, de la UNIVA, no sé, se les queden viendo feo...

Israel pone entonces en la mesa el hecho de que esa preocupación por el estilo, por la moda, es un elemento de distinción que es sobrevalorado dentro de la ciudad, mientras lo que la escena necesitaría es justamente dejar atrás eso para centrarse más en el fondo que en la forma, más que las prácticas de participación que en la apariencia. Y, al igual que Laura, identifica en las generaciones más jóvenes una mayor preocupación por la moda, mismas que encuentran su espacio de exhibición dentro de la escena, lo que da pie a suponer que hay un ambiente propicio para la exhibición de ciertos estilos. En el caso de las mujeres, Hugo Fernando las ve como parte de ese público que va más por mostrar el estilo que se porta que por compromiso o gusto por la música, lo que habla de esa visión misógina que se vive veladamente en la escena:

-Las chicas se quieren ver guapas siempre, y si estás en un pedo alternativo *underground* pues con esas pintas que se manejan así muy acá pues dicen, “no, pues yo quiero estar ahí (ríe), aunque no sé quién esté tocando, pues, pero yo quiero estar ahí” (ríe).

⁸⁰ “Alternativo” se entiende en contraposición al *mainstream*, relacionado con las modas más comerciales y masivas.

Esto no se limitaría solamente a las mujeres, si lo conectamos con lo dicho por Israel. Lo cierto es que coexisten diversas formas tanto en el vestir, como en el actuar y el pensar. Aquí otra opinión, en este caso de Éric Gamboa:

-Ahora ¿qué papel juega el vestir y los accesorios?

-Guadalajara es como muy *trendy*,⁸¹ muy de moditas, muy de lo que está en onda ponerse y así. Siempre ha sido como un pedo. Ahora es menos evidente que antes, pero sigue existiendo. Sí la apariencia tiene que ver, sí la apariencia repercute bien cabrón en la manera en que te ven al principio para entrar a determinados círculos, pero ya no es un requisito como antes, o sea, ya puedes ser como tú eres y estar con tu gente sin tanto pedo, porque ya a nadie le importa tanto. Pero antes sí era muy de a huevo, y era como un requisito tener que vestirse de tal manera para encajar y demostrarle a los demás quién eras, porque era necesario además establecer una diferencia, porque la diferencia no era palpable, te tenías que esforzar para demostrar quién eras y para que te identificara la gente. Yo lo hacía en su momento, vestirme de tal modo, porque sí iba a un toquín quería que la gente que me interesaba conocer se acercara o pudiera acercarme a ella sin temor al ridículo o al rechazo. Ahora es distinto; como es más la gente que es afín a ti, realmente se ha vuelto más como una cuestión de actitud, una excusa, que en lo que tienes que trabajar, entonces por ese lado ya se está balanceando, pero sí sigue siendo importante, al menos por cuestiones de vanidad tapatía, porque es una ciudad que quizá por el flujo de extranjeros, siempre llegan extranjeros o ahí se da el caso de que imponían modas. Llegaba el güey con su modita de Nueva York, o de Londres, o de Manchester, lo veía un cabrón con un tipo de impacto social y al vestirse ese cabrón de tal modo pues ya los demás lo seguían imitando. Y hay un chingo de gente que se viste así, como los *electro*, que ni escuchan *electro* la mayoría pero así se visten. Los “*candy ravers*” que ya se quedaron con ese rollo de los colores, así locochones y los accesorios muy de dulce, y los *happy punks* que se visten así como gringos. Y hay de todo, los siniestros, o la banda más oscurona, como más sencilla. Creo que Guadalajara es una ciudad que a diferencia del DF tiene una imagen, así desde que lo ves, y cuando viene alguien que no tiene esa imagen tú te das cuenta.

Se presentan entonces en esta escena diversas modas que coexisten, algunas de las cuales se presentan como *collage* de décadas pasadas, pero también, y quizá la gran mayoría de quienes aquí participan, utilizan una forma de vestir más sencilla, más cotidiana. La gran mayoría de las personas utilizan tenis y playeras. Las mujeres tienen a la mano otro tipo de accesorios y de ropa, pero también es bastante casual. Parecería que lo mismo da ir a una fiesta que a la escuela o al trabajo. Pero esta ropa, que es la que impera dentro de la escena, invita a pensar

⁸¹ De la palabra inglesa *trend*, que significa *tendencia, moda*.

que, al ser cómoda y cotidiana, permite e invita al movimiento, lo que no significa que la gente no se preocupe por cuidar y seleccionar lo que se porte. Pero también, al ser una escena cambiante tanto de los referentes musicales como en las modas, utilizar una ropa que no está constreñida a un determinado estilo proporcionaría cierta facilidad tanto en el consumo de diversas corrientes musicales como en el movimiento por los distintos espacios de la ciudad. A final de cuentas lo que en este trabajo se observa es que los sujetos buscan una forma de poder sobrevivir al cambio permanente, a la incertidumbre de lo que vendrá el día de mañana, y lo mejor, pareciera, es estar cómodo y preparado para ello.

Conclusiones

Cada vez resulta más difícil realizar cálculos fidedignos y los pronósticos infalibles son ya inimaginables: si, por una parte, nos son desconocidas la mayoría (si no la totalidad) de las variables de las ecuaciones, por otra, ninguna estimación de su evolución futura puede ser considerada plena y verdaderamente fiable.

Zygmunt Bauman

Reflexiones de salida

Las lógicas de cómo los sujetos configuran el mundo en el cual habitan no dejan dudas acerca de que las formas de vida han escapado a los contextos que las constreñían, dando paso así a nuevas formas de ver, sentir, pensar y actuar. La escena *indie* es un pretexto que tiene que ver con un gusto personal, pero también intelectual, pues en ella se dejan observar una serie de fenómenos contemporáneos en los que la radicalidad de los cambios desemboca en estrategias que buscan la permanencia y/o creación de sentido por parte de quienes participan en ella. El resultado puede observarse en los capítulos precedentes, que sin embargo requieren una última reflexión articulada donde queden subrayadas dichas evidencias.

Ciertamente hoy más que nunca es preciso trazar líneas imaginarias sobre los posibles desplazamientos de nuestros objetos de estudio, pues estos se mueven a una velocidad que pareciera de vértigo. Por tanto, este apartado tendrá como fin abordar la construcción de dichas líneas imaginadas, de estos caminos posibles que pueden o no convertirse en futuro. Y aunque esto es un riesgo de las ciencias sociales contemporáneas, es también el gran reto, la gran apuesta de comprensión de este mundo social que, a pesar de sus constantes, sin embargo se mueve y se transforma.

Las conclusiones aquí expuestas serán abordadas de la siguiente forma: primero haré una recapitulación sobre los estilos de vida y las interdependencias que éstos tienen con otros campos –la música, el arte, el mercado, entre otros-, a partir de las cuales se configura una dinámica muy particular a través de la cual los sujetos crean el sentido de sus prácticas sociales. En segundo lugar, abordaré las implicaciones en la configuración de dicho sentido al perderse –o

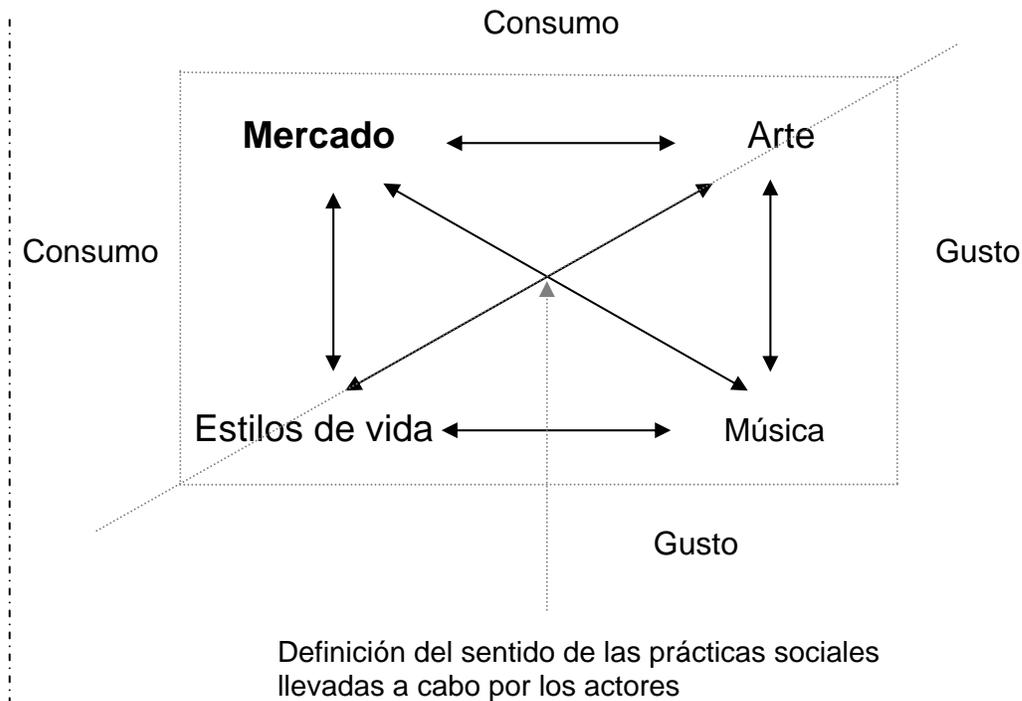
reconfigurarse- los referentes contextuales –esto es, lo que compete al tiempo y al espacio-. Y cierro, en un tercer y último punto, con una reflexión acerca del proceso que ha seguido esta investigación, y algunas preguntas que pueden detonar futuros trabajos.

Los estilos de vida: dinámicas de interdependencia

En el marco de la modernidad líquida, la emergencia de los estilos de vida, a mediados del siglo pasado, se debe primordialmente a dos factores que van íntimamente ligados entre sí: por un lado, a la aparición de un mercado de masas destinado a los jóvenes, y por el otro, a la estetización de la vida cotidiana. En este contexto, pronto el mercado musical se posicionó como uno de los referentes claves en la creación de determinados estilos de vida. Ahora, si el mercado en la época contemporánea propone referentes estéticos volátiles (o líquidos, para seguir con la metáfora de Bauman), los estilos de vida estarán sometidos permanentemente al cambio, no de las prácticas, pero sí de sus referentes, por lo que los actores tenderán a crear anclajes de sentido en la *práctica en sí* (escuchar música, salir de fiesta, consumir productos de las disqueras independientes, vestir y comportarse de cierta forma, entre otras), anclajes que a su vez se erigirán como elementos de certeza para construir las identidades líquidas, flexibles e incluyentes de los individuos –en la lógica de que son “simpatizantes nómadas”-, con sus respectivos matices, límites, fronteras o resistencias, claro está.

En busca de claridades en torno a este objeto de estudio, he propuesto el siguiente esquema, el cual puede ser ilustrativo de lo que en este trabajo se han encontrado como evidencias, y que ayudará a la comprensión de cómo son los estilos de vida contruidos dentro de la escena de la música *indie* –aunque también podría aplicarse para otras escenas musicales-. En él se intenta develar la dinámica de interrelación que existe entre dos categorías *grandes*, como son el mercado y los estilos de vida, y dos chicas, que son la música y el arte, las cuales están contenidas dentro de la modernidad líquida.

Modernidad líquida



Como aquí se puede ver, el mercado –entendido como el espacio de circulación de bienes, y donde podríamos considerar a los medios de comunicación- tendría un peso significativo al proponer y/o influenciar los referentes que dan soporte a las prácticas contenidas en los estilos de vida. Dentro de dichos referentes estaría la música, que como expresión artística estaría definida por tendencias estéticas que a su vez están también reguladas por un mercado, el cual ya no es sólo el de las *majors*, sino de las disqueras y de los artistas independientes, lo que abre el abanico de posibilidades en torno a la oferta de consumo que incide sin duda en los estilos de vida. Pero no se debe pensar en una relación unidireccional entre los elementos contemplados en este esquema, sino en una relación dialéctica, de ires y venires, aunque ciertamente desigual. Sin embargo, lo que se intenta dejar en claro es que los referentes de las prácticas están sometidos a su permanente cambio, por lo que no se pueden construir certezas a partir de ellos, sino, como ya lo he mencionado, en las prácticas en sí, las cuales también van cambiando, aunque en menor medida.

Si estas mutaciones permanentes delimitan el mundo en el cual se vive, la creación de sentido se configura entonces en la dialéctica del movimiento y de la transformación, lo que implica que los actores deben de estar preparados para poder enfrentar este vertiginoso devenir creando estrategias que les permitan mantenerse vigentes. Además, dentro de una realidad que cada vez es más compleja, y donde el mercado de la música independiente ha generado una diversidad de estilos –que impactan tanto en la moda como en el ethos-, en su gran mayoría producto de la hibridez, tantos referentes inestables dan pie a que los sujetos tornen sus estilos de vida flexibles, y quizá ya no como una opción, sino como una necesidad, se vean orillados a ser “simpatizantes nómadas” por esta aparentemente necesaria “adopción flexible del estilo”.

Sin embargo no está de más recalcar que los estilos de vida no son contruidos de manera aislada por los sujetos, ya que éstos están inmersos en distintos grupos de pertenencia que los condicionan, por lo que se puede afirmar que el (los) sentido(s) que los actores crean de sus prácticas es (son) construido(s) y reconstruidos en *dinámicas de prácticas convergentes*, donde la música jugaría un papel central al ser uno de los puntos de dicha convergencia entre los actores.

Y ya para cerrar este apartado, es importante señalar también que el mercado está sufriendo un descentramiento, tanto por la emergencia de diversos sellos independientes, como por el advenimiento de las *netlabels*, además de que con las nuevas posibilidades técnicas cualquier consumidor puede ser también productor, lo que plantea que al haber mayor diversidad de propuestas se radicalizarán los puntos de referencia en cuanto a los patrones estéticos. Entonces pareciera que consumir música estará cada vez más determinado por el conjunto de redes que los individuos creen, tanto en sus interacciones cara a cara como de manera virtual, pues la industria como tal está sufriendo serias modificaciones que apuntan a su reestructuración de raíz, lo que cambiará las lógicas mercantiles que han imperado hasta la fecha, así como también impactará en la conformación de determinados estilos de vida.

La necesaria resignificación del contexto

El mundo que habitamos está marcado por distintos procesos de globalización que lo entrecruzan, donde el mercado y los medios de comunicación jugarían un rol protagónico en relación a la pérdida de referentes contextuales. Esta ruptura de tiempo y espacio –que se identifica principalmente como una de las características de la modernidad-, ha venido acentuándose en los últimos años, sobre todo por una mayor circulación de bienes, lo que plantea la necesidad de reflexionar en torno a las implicaciones que esta ruptura trae consigo, sobre todo para ver de qué manera impacta en los estilos de vida de los actores que participan en la escena *indie*.

En lo que compete al espacio, se puede observar que los referentes de las prácticas, como es el caso de la música, pero también del estilo y del ethos, provienen de otros lugares, principalmente de Europa y los Estados Unidos –sin duda por la fuerza de sus llamadas industrias culturales-, lo cual implica un proceso de deslocalización o desterritorialización que conlleva un necesario proceso de relocalización o reterritorialización, esto es, lograr una necesaria apropiación acorde a los valores significativos de individuos localizados. Sin embargo, estos sujetos configuran su mundo más allá del tiempo y del espacio que habitan, por lo que el entorno local deja de tener la fuerza y prioridad que en otros tiempos tuvo para dar paso a la creación de un espacio deslocalizado, lo que llevaría a plantear la preponderancia en la creación de *mundos imaginados* -conjuntando el término *mundo* de Marc Augé (2006) y el de *naciones imaginadas* de Benedict Anderson (2005)-, en los cuales los individuos se identifican no sólo con otros individuos que coexisten en distintas latitudes, sino que también crean su mundo a partir de elementos que están más allá de su entorno, reales o imaginados.

Una de las evidencias más palpables en el descentramiento del espacio es la imposibilidad de consolidar un *territorio* –entendido éste como el espacio apropiado significativo para las prácticas de los individuos-, porque la apropiación es imposible en donde no hay permanencia, y como este trabajo ha dejado en claro, los espacios de la escena *indie* son de lo más inestables, lo que llevaría a

plantear la necesidad de pensarlos como *territorios abstractos provenientes de espacios deslocalizados*, esto es, como espacios significativos que posibilitan prácticas de interacción social sin estar necesariamente localizados o ubicados dentro de una geografía concreta que sea perdurable. Dentro de esta categoría de espacios podríamos entender también los ambientes virtuales a través de los cuales se relacionan los individuos, como sería *Myspace*, lo que implica una irremediable reconceptualización del espacio, pues esta tendencia pareciera estar cada vez más a la alza.

Esta no permanencia no sólo se da en relación a los espacios, sino también de los referentes que dan soporte a las prácticas, como el consumo de música y de estilos relacionados con ésta. Y esto tiene que ver en cómo se experimenta el tiempo, pues se vive en la inmediatez, en un presente hegemónico que ha impactado en cómo se entienden y resignifican las temporalidades que apelan tanto al pasado como al futuro, pero también al mismo presente, ya que al vivir en una sociedad compleja, de infinidad de aristas, los sujetos experimentan el vértigo de la multiplicidad de opciones por las que se podrían inclinar, pero no así el tiempo para poder hacerlo. Por ejemplo, en el caso que aquí compete, las posibilidades técnicas han dado pie a que surja tanto un mercado de música independiente, como herramientas que facilitan su intercambio –principalmente los *peer to peer*-, lo que incrementa significativamente las opciones por las que los individuos pueden optar. En ese sentido, los estilos de vida brindarían ciertas seguridades al marcar pautas de elección, que si bien son amplias y flexibles, posibilitan un mínimo de certidumbre sobre el presente.

De igual forma es posible ver cómo los actores actualizan su pasado para enfrentarse al presente, intentando incorporar de manera reflexiva sus trayectorias biográficas que les permitan poder configurar una amplitud de criterio en torno a sus consumos, sin que ello les limite a adquirir otros nuevos, pues finalmente lo que se observa en esta escena es la intención de posicionarse como una vanguardia que al no poder ser innovadora, sino más bien híbrida, se convierte en una *vanguardia de collage*. Sin embargo, la temporalidad que más se ve afectada por este presente hegemónico es el futuro, pues tal multiplicidad de opciones

pareciera constreñir el horizonte, lo que se ve reflejado sobre todo en la imposibilidad de los actores de pensar con seguridad sobre el mañana, pues perciben el futuro como incierto y sobre el cual tendrían escaso control.

Éstas temporalidades, que pueden ligarse a la *memoria emotiva* de los sujetos, encuentran una sedimentación en la música –ayuda a recordar el pasado, a vivir el presente y a imaginar el futuro-, pues ésta es de vital importancia en la mayoría de quienes participan en la escena, sobre todo porque enmarcan las *prácticas significativas* que los actores llevan a cabo, lo que apelaría a esa necesaria recontextualización en donde el tiempo y el espacio son entendidos, comprendidos y vividos dentro del marco de los *mundos imaginados*, los cuales, como ya lo mencioné, son eminentemente descontextualizados.

El marco, el paisaje: relación simbiótica

Aprehender un objeto de estudio a partir de cierto ensamble conceptual, de ciertas categorías analíticas, de ciertas herramientas, tiene sus implicaciones, pues posibilita ver sólo algunos elementos de la realidad social que se está investigando, quedando fuera otros tantos que también podrían ser significativos. Sin embargo los recortes son siempre necesarios, en la lógica de que no es posible abarcarlo todo, y de que cada estudio tiene su propia lógica trazada en cuanto a lo que se busca poder explicar y comprender.

En este trabajo, el marco conceptual fue pensado para intentar aprehender un objeto en movimiento, el cual fue abordado a través del estudio de las prácticas –vistas como procesos dinámicos- posibilitadas por un gusto compartido, que es lo que define la categoría de los estilos de vida. Y al final ha dado muestras de su resistencia, pues ha permitido captar cómo los individuos configuran y experimentan un mundo entrecruzado por múltiples flujos y en perpetuo movimiento, pero con sus continuidades y regularidades, que son siempre necesarias para la creación y sedimentación de sentido.

Esta categoría de los estilos de vida ha posibilitado observar patrones de comportamiento mediante los cuales los sujetos definen sus identidades, pues lo que se hace tiene que ver con lo que se piensa, y por tanto con lo que se es. Esto

llevó a segmentar este trabajo en tres apartados, en los cuales se abordó los roles y actuaciones de los individuos, sus consumos y producciones, y sus estilos y ethos, a través de los cuales se crea el reconocimiento y diferenciación para con otros sujetos. Sin embargo es necesario trabajar cada vez más en la elaboración y reelaboración de algunos conceptos que ayuden a comprender la creación de sentido dentro de un contexto en permanente mutación, que permitan identificar tanto las constantes como las variables de estos tiempos que corren.

Delineado el marco teórico, la metodología se centró en acotar al objeto de estudio y en construir categorías analíticas que permitieran acercarse a la comprensión de los estilos de vida, y que son fundamentalmente las mencionadas en el párrafo anterior. Así, se tomó la decisión de trabajar a partir de la experiencia de los sujetos, por lo que este trabajo es principalmente de corte etnográfico, pues lo que se buscó fue el comprender a los actores dentro de sus marcos de significación. En ese sentido, las técnicas que se emplearon fueron la observación participante y la entrevista. Sin embargo, todo trabajo de investigación requiere ser reflexivo, tanto para dar cuenta de la intervención del investigador en el proceso de generación de conocimiento, como por el hecho de que, en mi caso, he sido miembro activo de la escena, principalmente como público, pero en ocasiones también como ambientador sonoro. La reflexividad transitó entonces por estos dos derroteros, lo que permitió abstraerse, en la medida de lo posible, del objeto de estudio, y construir de esta manera una mirada de extrañamiento que facilitó su aprehensión.

Sin embargo, ningún proceso de investigación está exento de problemas. Así, en lo que respecta a este trabajo, la principal dificultad fue comprender que ésta no era una escena de carácter fijo, con espacios y actores bien definidos y acotados, sino una escena inestable, en movimiento y transformación constante, lo que supuso un reto tanto para su aprehensión, como para poder captar sus regularidades a través de las cuales los individuos crean sus certezas para la acción.

Además, durante el trabajo de campo y redacción de este documento, la compañía de cigarros *Marlboro* comenzó a organizar conciertos con artistas de la

industria independiente –tanto extranjeros como locales-, lo que suponía otro problema. Pero al pensarlo detenidamente, estos conciertos escapaban al objeto que se estaba estudiando, pues eran (o son, porque han seguido organizándolos) conciertos masivos organizados para un público amplio que generalmente no participaba de manera activa en la escena local.

Por otro lado, y a partir de este trabajo, me parece que hoy más que nunca es necesario plantearse interrogantes –o profundizar en ellas- como las siguientes, mismas que podrán servir para futuras investigaciones: ¿Cuáles son los constitutivos de los sujetos sociales que les permiten estructurar el movimiento y/o el cambio? ¿Cuál es el sentido y la función de los referentes, al ser estos volátiles, en la conformación de las prácticas sociales? ¿Cuáles son las estrategias que siguen los actores para incorporar reflexivamente su pasado en un presente que pareciera dominar el sentido de las prácticas? ¿Qué implicaciones tiene la imposibilidad de imaginar el futuro, y de qué manera esto impacta en cómo se conforman tanto los estilos de vida como las identidades de los individuos?

Con sus fortalezas y debilidades inherentes, este final de trabajo queda en este punto que da por cerrada la investigación.

Bibliografía

Alonso, Guiomar y Arizpe, Lourdes (2005), Cultura, comercio y globalización, en Daniel Mato (comp.), *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas* (107-126). Buenos Aires: Clacso.

Alonso, L. E. (1998). Introducción. La mirada hermenéutica. *La mirada cualitativa en sociología* (15-33). España: Fundamentos.

Anderson, Benedict (2005). I. Introducción. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (17-25). México: Fondo de Cultura Económica.

Appadurai, Arjun (2001). 2. Dislocación y diferencia en la economía cultural global. *La modernidad desbocada. Dimensiones culturales de la globalización* (41-61). Argentina: Ediciones Trilce / Fondo de Cultura Económica.

Augé, Marc (2006). 5. Nuevos mundos. *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos* (123-164). España: Gedisa.

Bajtín, Mijail (1988). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Baudrillard, Jean (2004). Conclusión. Hacia una definición de "consumo". *El sistema de los objetos* (223-229).

Bauman, Zygmunt (2003). *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. España: Siglo XXI editores.

_____ (2004). *Modernidad líquida*. Argentina: FCE.

_____ (2005). *Identidad*, Buenos Aires, Argentina: Losada.

_____ (2006). Introducción. *Vida líquida* (9-25). España: Paidós.

_____ (2007). III. Cultura consumista. Vida de consumo (115-157). México, D.F.: FCE.

Beck, Ulrich (edit) (1994). Capítulo 1. La reinención de la política: hacia una teoría de la modernización reflexiva, *Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno* (13-73). Alianza.

_____ (2005). Introducción, *La mirada cosmopolita o la guerra es la paz* (9-25). España: Paidós.

Berger, Peter y Thomas Luckmann (1997). 3. Modernidad y crisis de sentido. *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido* (59-77). España: Paidós Studio.

Bericat, Eduardo (2000). La sociología de la emoción y la emoción en la sociología. *Papers*, 62 (145-176).

Blanc, Enrique (2007, junio 1-7). Ajetreo sonoro tapatío. En *Ocio*, suplemento del periódico Público, página 37. Guadalajara, Jalisco.

Blánquez, Javier (2004). Distensión post-milenio: ideas sobre el indie en el cambio de década, en Javier Blánquez y Juan Manuel Freire (comps.), *Teen Spirit. De viaje por el pop independiente* (397-430). España: Reservoir Books, Mondadori.

Blánquez, Javier y Freire, Juan Manuel (2004). Introducción: huele a espíritu joven, en Javier Blánquez y Juan Manuel Freire (comps.), *Teen Spirit. De viaje por el pop independiente* (11-13). España: Reservoir Books, Mondadori.

Bourdieu, Pierre (1990). *Sociología y cultura*. México, D.F.: Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

_____ (1997). 1. Espacio social y espacio simbólico. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción* (11-32). Barcelona, España: Anagrama.

_____ (2003). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. México: Taurus.

Buquet, Gustavo (2003). Música on line: batallas por los derechos, lucha por el poder, en Enrique Bustamante (coordinador), *Hacia un nuevo sistema de comunicación. Las industrias culturales en la era digital* (57-84). España: Gedisa.

Castells, Manuel (2000). *La era de la información. Vol. I. La sociedad red*. México: Siglo XXI editores.

_____ (2004). Cap. I. Paraísos comunales: identidad y sentido en la sociedad red. *La era de la información. Vol. II. El poder de la identidad* (27-90). México: Siglo XXI editores.

Castro-Pozo, U. y Feixa Pámpols, Carles (2005). De jóvenes, músicas y las dificultades de integrarse, en Néstor García Canclini (coordinador). *La antropología urbana en México*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Metropolitana, Fondo de Cultura Económica.

Cervantes, Cecilia (2002, abril-junio). El grupo de discusión en el estudio de la cultura y la comunicación. Revisión de premisas y perspectivas. *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 64, Núm. 2 (71-88). México, D.F.: Instituto de Investigaciones Sociales.

Cervera, Juan (2006, diciembre). Varios. Girl Monster (reseña). *Rockdelux*, 246, 46.

Cuenca Cabeza, Manuel (2000). II. El ocio como experiencia extraordinaria: la fiesta. *Ocio humanista. Dimensiones y manifestaciones actuales del ocio* (141-185). Bilbao, España: Universidad de Deusto.

De Certeau, Michel (1996). Capítulo III. Valerse de usos y prácticas; Capítulo IX. Relatos de espacio. *La invención de lo cotidiano* (35-48, 127-142). México: Universidad Iberoamericana/ITESO.

De Garay, Adrián (1989). Cultura rock, en *Estudio sobre las culturas contemporáneas* (117-135). Vol. II. No. 6. México: Universidad de Colima.

_____ (1990). El rock como práctica cultural, en *Umbral XXI* (53-55). No. 4. Otoño. México, D.F.: Publicación de los programas de investigación y posgrado de la Universidad Iberoamericana.

De la Torre, Renée (1997, mayo-agosto). La comunicación intersubjetiva como fundamento de objetivación etnográfica, en *Comunicación y Sociedad*, No. 30, (149-173). México: Universidad de Guadalajara, Departamento de Estudios de la Comunicación Social.

Díaz Cruz, Rodrigo (2002). La creación de la presencia. Simbolismo y *performance* en grupos juveniles, en Alfredo Nateras Domínguez (coordinador), *Jóvenes, culturas e identidades urbanas* (19-41). México: Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Iztapalapa.

Douglas, Mary, Isherwood, Baron (1990). *El mundo de los bienes. Hacia una antropología del consumo*. México, D.F.: Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Douglas, Mary (1998), *Estilos de pensar*. España: Gedisa.

Entwistle, Joanne (2002). *El cuerpo y la moda: una visión sociológica*. España: Paidós.

Featherstone, Mike (1991). 6. Estilo de vida y cultura de consumo. *Cultura de consumo y posmodernismo* (144-159). Buenos Aires: Amorrortu.

Feixa, Carles (1988). La juventud en la sociedad de la crisis. Hippies, punks y postmodernos, *La tribu juvenil* (61-63). Edizioni L'Occchiello.

_____ (1998). *De jóvenes, bandas y tribus*. España: Editorial Ariel.

Feixa, Carles y Nilan, Pam (2006). Introduction. Youth hybridity and plural worlds, en Feixa, Carles y Nilan, Pam (eds.), *Global Youth? Hybrid identities, plural worlds* (1-13). New York: Routledge.

Freire, Juan Manuel (2005, Octubre). Franz Ferdinand. *Rockdelux*, 233, 31-34.

Frith, S. (1996). Música e identidad, en Stuart Hall y Paul du Gay, *Cuestiones de identidad cultural* (181-213). Argentina: Amorrortu editores.

Galindo, Jesús (1994). *Entre la exterioridad y la interioridad. Apuntes para una metodología cualitativa*. México: ITESO.

García Canclini, Néstor (1993). I. El consumo cultural y su estudio en México: una propuesta teórica, en Néstor García Canclini (coordinador). *El consumo cultural en México* (15-42). México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

_____ (Coordinador) (2005). Políticas culturales y consumo cultural urbano. *La antropología urbana en México* (168-195). México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Autónoma Metropolitana, Fondo de Cultura Económica.

_____ (1999). Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano. En Néstor García Canclini y C. J. Moneta (coordinadores). *Las industrias culturales en la integración latinoamericana* (35-63). México, D.F.: Grijalbo.

_____ (1995). *Consumidores y ciudadanos*. México, D.F.: Grijalbo.

_____ (2005a). *La globalización imaginada*. México: Paidós.

_____ (2005b). *Culturas híbridas*. México: Grijalbo.

García Saldaña, P. (1972). *En la ruta de la onda*. México: Editorial Diógenes.

Geertz, Clifford (2005). Parte I. 1. Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura. *La interpretación de las culturas* (19-40). España: Gedisa.

Gleizer Salzman, Marcela (1997). *Identidad, subjetividad y sentido en las sociedades complejas*. México: FLACSO.

Giddens, Anthony (1995). 1. Elementos de la teoría de la estructuración. *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración* (39-75). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores.

_____ (1995). 4. Estructura, sistema, reproducción social. *La constitución de la sociedad* (193-235). Argentina: Amorrortu.

_____ (1997). 3. La trayectoria del yo. *Modernidad e identidad del yo* (93-139). Barcelona: Península.

Giménez, Gilberto (2000). Materiales para una teoría de las identidades sociales, en José Manuel Valenzuela Arce (coordinador). *Decadencia y auge de las identidades. Cultura nacional, identidad cultural y modernización* (45-78). Tijuana, B.C., México: El Colegio de la Frontera Norte y Plaza y Valdéz.

_____ (s/d). *La cultura como identidad y la identidad como cultura* [en línea: http://vinculacion.conaculta.gob.mx/capacitacioncultural/b_virtual/tercer/1.pdf], consulado el 18 de enero del 2008).

_____ (2003). La investigación cultural en México. Una aproximación, en José Manuel Valenzuela (coordinador) *Los estudios culturales en México* (56-79). México: Fondo de Cultura Económica.

Goffman, Erving (2003). *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.

_____ (2004). 1. Actuaciones. *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (29-87). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.

Guber, Rossana (2004). *El salvaje metropolitano*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Guerrero, Antonio A. (2003). Estilos juveniles en México. Agrupamientos, marcas, ritmos y territorios, en José Antonio Pérez Islas, Mónica Valdez González, Madleine Gauthier y Pierre-Luc Gravel (coordinadores, *Nuevas miradas sobre los jóvenes. México-Quebec* (106-117). México: Instituto Mexicano de la Juventud.

Hall, Edward T. (2003). *La dimensión oculta*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Hall, Stuart (1996). Introducción: ¿quién necesita "identidad", en Stuart Hall y Paul du Gay, *Cuestiones de identidad cultural* (13-39). Argentina: Amorrortu editores.

Ianni, Octavio (2002). La desterritorialización. *La sociedad global* (58-70). México: Siglo Veintiuno Editores.

Ibáñez, Tomás (2002, junio-diciembre). ¿Fondear en la objetividad o navegar hacia el placer?, en *Psicología Social*, Revista Internacional de Psicología Social, Vol. 1, Número 1, México, pp. 73-78.

Johnson, John M. (2002). In-depth interviewing, en Gubrium, J. F. & Holstein J. A. (eds.). *Handbook of interview reserch. Context and method* (103-119). Thousand Oaks, Sage.

José Agustín (1996). *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. México: Grijalbo Mondadori.

Le Breton, David (1998). 3. Antropología de las emociones (1). *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones* (103-162). Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Lindón, Alicia (2000). La espacialidad como fuente de las innovaciones de la vida cotidiana. Hacia modos de vida *cuasi* fijos en el espacio, en Alicia Lindón (ed.) *La vida cotidiana y su espacio-temporalidad* (187-209). España: Anthopos-UNAM.

Maffesoli, Michel (2000). *El tiempo de las tribus*. México: Siglo Veintiuno Editores.

_____ (2002). Tribalismo posmoderno. De la identidad a las identificaciones, en Aquiles Chihu-Amparán (ed.), *Sociología de la identidad* (223-242). México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.

Magaña, Omar (2006, agosto 3). Va a "la mera mata", Gente, *Periódico Mural*.

Mandoki, Katya (2006). *Estética Cotidiana y juegos de la cultura*. México: CONACULTA / FONCA / Siglo Veintiuno Editores.

Marc, Edmond y Dominique Picard (1992). Segunda parte. Situaciones y códigos sociales. *La interacción social. Cultura, instituciones y comunicación* (75-120). Barcelona, España: Paidós.

Marcial, Rogelio (2006). Aquí puras rolas chidas: música y expresiones juveniles en México, en Amaury Fernández y Miguel Vizcarra (compiladores), *Disertaciones. Aproximaciones al conocimiento de la juventud* (199-238). Guadalajara, México: Instituto Jalisciense de la Juventud.

Margulis, Mario (1997). La Cultura de la noche. *La cultura de la noche*, en Mario Margulis (et. al.), *La vida nocturna de los jóvenes de Buenos Aires* (11-30). Argentina: Editorial Biblos.

Martín-Babero, Jesús (1990). De los medios a las prácticas, en Guillermo Orozco (coordinador), *La comunicación desde las prácticas sociales. Reflexiones en torno a su investigación* (9-18). México: Universidad Iberoamericana.

_____ (2002). Jóvenes: des-orden cultural y palimpsestos de identidad, en "Viviendo a toda". *Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades* (57-82). Colombia: Universidad Central / Siglo del hombre editores.

_____ (1999). Globalización comunicacional y descentramiento cultural, en Rubens Bayardo y Mónica Lacarrieu (comps.), *La dinámica global/local. Cultura y comunicación: nuevos desafíos* (27-49). Argentina: Ediciones Ciccus La crujía.

Mato, Daniel (2005). Des-fetichizar la “globalización”: basta de reduccionismos, apologías y demonizaciones; mostrar la complejidad y las prácticas de los actores, en Daniel Mato (Compilador), *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas* (143-178). Buenos Aires, Argentina: CLACSO.

Melucci, Alberto (1982). Sobre la identidad. *L'invenzione del presente. Movimenti, identità, bisogni, individuali* (pp. 61-72). Traducción de Mansour, M. CIESAS (5).

Mignon, Patrick (1994). La democratización de la bohemia: drogas, jazz y música pop, en Alain Ehrenberg (dir.), *Individuos bajo influencia. Drogas, alcoholes, medicamentos psicotrópicos* (95-111). Argentina: Nueva Visión.

Morin, Edgar (2001). Epistemología de la complejidad. *Introducción al pensamiento complejo* (135-164). España: Gedisa.

Ortiz, Renato (1996). Espacio y territorialidad, *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo* (47-68). Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

_____ (2003). Lo próximo y lo distante. Japón y la modernidad-mundo. Buenos Aires: Interzona.

Paz, Octavio (1998). *Corriente alterna*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Pérez, Natalia (2006). *Escena. Electrónica local*. S/d

Ramírez, Cynthia y Rojo, Luis (1999). El rock de Tijuana en los noventa. Lo alternativo, las nuevas corrientes. Expresiones de una generación, en José Manuel Valenzuela y Gloria González, *Oye cómo va. Recuento del Rock Tijuanaense* (163-185). México: Centro Cultural Tijuana – Instituto Mexicano de la Juventud.

Reclu (2007, junio). Arctic Monkeys. Tu peor pesadilla favorita. *Sónika. Sube el volumen*, 62, 40-43.

Reguillo, Rossana (1991). *En la calle otra vez. Las bandas: identidad urbana y usos de la comunicación*. Jalisco, México: ITESO.

_____ (2000a). Capítulo 1. Pensar los jóvenes. Un debate necesario. *Emergencia de las culturas juveniles. Estrategias del desencanto* (19-47). Bogotá, Colombia: Grupo Editorial Norma.

_____ (2000b). Las culturas juveniles: un campo de estudio. Breve agenda para la discusión, en Gabriel Medica Carrasco (compilador), *Aproximaciones a la diversidad juvenil*. México, D.F.: El Colegio de México.

_____ (2002). El año dos mil, ética, política y estéticas: imaginarios, adscripciones y prácticas juveniles. Caso mexicano, en "Viviendo a toda". *Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades* (57-82). Colombia: Universidad Central / Siglo del hombre editores.

_____ (2003). De la pasión metodológica o de la (paradójica) posibilidad de la investigación, en Rebeca Mejía y Sergio Antonio Sandoval (coords), *Tras las vetas de la investigación cualitativa. Perspectivas y acercamientos desde la práctica* (17-38). México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

Reynaga Obregón, Sonia (2003). Perspectivas cualitativas de investigación en el ámbito educativo. La etnografía y la historia de vida, en Rebeca Mejía y Sergio Antonio Sandoval (coords), *Tras las vetas de la investigación cualitativa. Perspectivas y acercamientos desde la práctica* (123-154). México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

Reynolds, Simon (2002). Prefacio, en Javier Blánquez y Omar Moreira, *Loops. Una historia de la música electrónica* (15-37). Barcelona, España: Mondadori.

Rodríguez Eguizábal, Ángel Blas (1997). *Poscultura y estilos de vida. La estetización de la vida cotidiana y su incidencia sobre la complejidad social*. México: Fondo Editorial Universitario.

Sánchez Ruiz, Enrique (1989). El rock en México (una periodización participante y militante), en *Renglones No. 13*, 7-12. Guadalajara: ITESO.

Schut, Alfred (1995). 1. El sentido común y la interpretación científica de la acción humana. *El problema de la realidad social* (35-70). Argentina: Amorrortu.

Seca, Jean-Marie (2004). Introducción. *Los músicos underground* (11-19). Barcelona, España: Paidós.

Sennett, Richard (2000). 2. Rutina. *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo* (32-46). Barcelona, España: Anagrama.

Sevilla, Amparo y María Ana Portal (2005). Las fiestas en el ámbito urbano, en Néstor García Canclini (ed.), *La antropología urbana en México* (341-376). México: CONACULTA / UAM / Fondo de Cultura Económica.

Signoreli, Amalia (1999). Capítulo cuatro. Ciudad: espacios concretos y espacios abstractos, *Antropología urbana* (53-64). México: Anthopos/UAM-I

Spadafora, Ana María (1999). Nuevas tecnologías, cultura y globalización, en Rubens Bayardo y Mónica Lacarrieu (comps.), *La dinámica global/local. Cultura y comunicación: nuevos desafíos* (259-271). Argentina: Ediciones Ciccus La crujía.

True, E. (2004). Prefacio, en Javier Blánquez y J. M. Freire (comps). *Teen Spirit. De viaje por el pop independiente* (15-22). España: Reservoir Books, Mondadori.

Urresti, Marcelo (1997). Los modernos: una nueva bohemia posvanguardista, en Mario Margulis, *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes de Buenos Aires* (235-262). Argentina: Editorial Biblos.

Urteaga Castro-Pozo, Maritza (2004). 2. Imágenes juveniles del México moderno, en José Antonio Pérez Islas y Maritza Urteaga Castro-Pozo, *Historia de los Jóvenes en México. Su presencia en el Siglo XX* (33-89). México: Instituto Mexicano de la Juventud / Secretaría de Educación Pública / Archivo General de la Nación.

Valenzuela Arce, José Manuel (2000). Introducción, en José Manuel Valenzuela Arce (Coordinador). *Decadencia y auge de las identidades. Cultura nacional, identidad cultural y modernización* (13-44). Tijuana, B.C., México: El Colegio de la Frontera Norte y Plaza y Valdéz.

_____ (2004b). Culturas identitarias juveniles, en Rossana Reguillo, Carlos Feixa, Mónica Valdez, Carmen Gómez-Granell, José Antonio Pérez-Islas (Coordinadores), *Tiempo de híbridos* (133-142). México: Instituto Mexicano de la Juventud.

Virilio, Paul (1999). *La bomba informática*. Madrid, España: Cátedra.

Virno, Paulo (2003). *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Traficantes de sueños.

Williams, Raymond (2003). 1. La mente creativa. *La larga revolución* (19-51). Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Anexos:

Ligas a la red *Myspace* de bandas locales y a otras páginas de la escena.

Grupo	www.myspace.com/
3 colores	3colo
Bosque discoteca	bosquediscoteca
Carrie	carriestatic
Clondementto	losclondementto
Cooperativa Pascual	coopascual
Copy Violators	thecopyviolators
De Duplex	deduplex
Descartes a Kant	descartesakant
Dragón	dragonmx
Ellenor	ellenormusic
Eva Malva	evamalva
Fcknburritos	fcknburritos
Flight Attendants	flightattendants
Go-go frenezí	gogofreneziband
Inspired by the Clouds	inspiredbythecLOUDS
Jack´s Son	jacksson
Kamikaze Fever	kamikazefever
Le Butcherettes	lebutcherettes
Marlento	marlento
Movus	movusband
Nebula3	nebula3
The Polar Dream	thepolardream
Seamus	theseamus
Selma	selmas
Sutra	sutramx
The waitress	thewaitress
Underpops	underpops
Videohome	videohome
Volumina	volumina
Otros	www.myspace.com/
3er piso Records	3erpisorecords
Fuck yeah!	fuckyeahgdl
Nueve esquinas	9esquinas
Sonorama	sonoramarevista
Radio Global	radioglobal
The Poni republic	ponirepublic
Otros más en la red	http://
Abolipop records	www.abolipop.com/
Revista Sonorama	www.sonoramarevista.org/