

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES CULTURALES-MUSEO**



**SONIDOS EMERGENTES: PROCESOS DE AUTOGESTIÓN EN
TRES PROYECTOS MUSICALES DE MEXICALI, BAJA
CALIFORNIA**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA/O EN ESTUDIOS SOCIOCULTURALES

PRESENTA:

MARIA MONSERRAT GÓMEZ ORNELAS

BAJO LA DIRECCIÓN DE
DR. JUAN FERNANDO VIZCARRA SCHUMM

MEXICALI, B.C., JUNIO DE 2018.

Dedicatoria

A Julián y Tadeo

Muchas gracias

A mis profesores, que ayudaron a que este arduo proceso profesional fuera en la medida de lo posible más llevadero, por compartir su conocimiento y brindarme herramientas que me quedarán para hacer uso de ellas no solo en lo académico sino en mi cotidianidad.

Al Dr. Fernando Vizcarra Schumm, por confiar en mí y llevarme de la mano con su dirección en este modesto trabajo de investigación, a mis lectores: Dra. Susana Gutiérrez Portillo, por toda su disponibilidad y su entusiasmo por este tema, por las sesiones de asesoría, su escucha, sus valiosos aportes y su amabilidad siempre; al Mtro. Julián Woodside Woods, por todas sus atenciones aún a la distancia, y sus siempre atinados comentarios durante los coloquios de la maestría para ayudarme con mis avances. Agradezco también al Instituto de Investigaciones Culturales – Museo UABC por el apoyo brindado durante estos dos años de maestría, así como al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT).

A mis compañeros durante esta aventura de dos años, de desvelos, de lecturas interminables, de dolores de estómago, de nervios, de risas y pasteles de cumpleaños en la sala de posgrado; gracias por compartir de diversas maneras estos dos años de vida como maestrantes.

A mis padres, por inculcarme ese gusto hermoso por la música, por encender la radio todos los días, a todas horas; por cantar conmigo y llevarme a conciertos, por “falsificarme” un autógrafo de Ana Gabriel cuando niña porque me encantaba y no podía entrar a su presentación por ser menor de edad; por dejarme ser y desenvolverme en este campo de la cultura a pesar de que me advertían que me iba a morir de hambre (sí, ha sido complicado, pero sigo viva, aunque no viva de ello). A mis hermanas y hermano

que siempre han estado ahí, en todo momento, “echándome la mano” en cualquier situación. Gracias familia, porque sin ustedes no sería lo que soy, y no habría logrado lo que hasta hoy, los amo infinitamente.

A Julián, por apoyarme durante este tiempo tan pesado de maestría, por los momentos de soledad, por aguantar mis encerrones maratónicos de días de lecturas y de escribir ensayos que a veces me parecían interminables; por soportar mi mal humor, producto de la ansiedad y el estrés que genera estudiar un posgrado. Por ser parte imprescindible de este tema de investigación; por tu trabajo dentro de la gestión cultural desde hace muchos años, mismo que me ayudó a acercarme y a generar vínculos colaborativos y sobre todo de amistad con muchos de los que le apuestan a la cultura y a las propuestas artísticas que se gestan aquí en la capital de Baja California; por tus atenciones, tu comprensión y tu paciencia, no lo habría logrado sin ti ¡Tienes mi agradecimiento y amor infinito!

Por último, pero no menos importante, a la columna vertebral de este trabajo de investigación; muchísimas gracias a Rubén Alonso Tamayo (Fax), Rodolfo Ibarra, Jung Sing, Alejandro Lara y Andrea Varela (Silent) y Leopoldo Vega (Trillones), por compartir su talento; por dejarme entrar a su mundo a través de las charlas formales y sobre todo las informales; los “toquines” y los eventos que a la par de sus proyectos, ustedes mismos organizan, y que sirven hoy para darle vida a esta tesis, que busca ser en sí misma una especie de reconocimiento a su trabajo como músicos y como gestores culturales de esta ciudad, que crece cada día en ustedes y en su arte; por y para quienes estamos ávidos de otros sonidos, de formas otras de hacer las cosas, y que soñamos con la posibilidad de seguir creciendo mientras hacemos lo que amamos.

A la MÚSICA (así, con mayúsculas) porque finalmente quienes nos acercamos a ella apelamos a la sensibilidad, y buscamos desde de la autogestión darle un espacio necesario.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I. INDUSTRIAS CULTURALES Y AUTOGESTIÓN, CIMIENTOS PARA GESTAR PROYECTOS MUSICALES.....	13
1.1 Industrias culturales y música	13
1.2 Economías creativas, una alternativa para proyectos culturales	17
1.3 De las grandes industrias discográficas a las disqueras independientes... 19	
1.4 Del <i>Peer to peer</i> al <i>Streaming</i> : plataformas digitales para la distribución y consumo.....	21
1.5 Autogestión: ¿Qué es ser autogestivo?.....	25
1.6 Prácticas <i>Do it your self</i> en la actualidad	29
1.7 Mundos del arte, campo artístico, capitales y redes: piezas clave para generar proyectos musicales.....	32
1.8 Capitales y redes, organización en los mundos del arte.....	34
CAPÍTULO II. HACIA UNA ESTRATEGIA METODOLÓGICA.....	41
2.1 La elección de los casos.....	41
2.2 Técnicas metodológicas aplicadas.....	44
CAPÍTULO III. MEXICALI ¿LA CIUDAD DONDE NUNCA PASA NADA?	49
3.1 El contexto cultural de la frontera.....	49
3.2 Oferta cultural alternativa en Mexicali.....	53
3.3 Agentes del circuito musical alternativo.....	59
3.4 Organización de las <i>tocadas</i> en el contexto fronterizo.....	66
CAPÍTULO IV. LA CONSTRUCCIÓN DE PROYECTOS MUSICALES AUTOGESTIVOS	70
4.1 El <i>habitus</i> como elemento de inserción en el campo artístico.....	70

4.2 Los tres estados del capital en los agentes del circuito de la música alternativa en Mexicali.....	73
4.3 Hacer música: privilegio de unos cuantos	79
4.4 Capital social y redes de colaboración: los nodos y sus límites respecto a la colaboración.....	90
4.5 Industria cultural y rezago: capacidad en los agentes para la organización en torno a la producción y distribución de la música.....	103
4.6 Autogestión alrededor de la música	115
4.7 Plataformas digitales como herramienta para la autogestión	122
CONCLUSIONES GENERALES	131
REFERENCIAS	141
ANEXOS	146

RESUMEN

Sonidos Emergentes: Procesos de autogestión en tres proyectos musicales de Mexicali, Baja California

Esta tesis plantea un estudio de caso sobre tres proyectos musicales de la ciudad de Mexicali, Baja California, (Silent, Trillones y Fax) y de sus procesos para producir y distribuir de manera autogestiva su trabajo artístico en el circuito de la música alternativa en la ciudad; a partir de las redes de colaboración entre los agentes que forman parte del circuito han logrado mantenerse activos dentro del campo de la industria musical independiente nacional e internacional. Se emplea la metodología cualitativa, misma que consiste en un trabajo de observación etnográfica, así como la realización de entrevistas semiestructuradas a profundidad realizadas a los integrantes de cada proyecto musical y a algunos agentes de la gestión cultural.

En el trabajo teórico conceptual se retoman los conceptos de industrias culturales, autogestión, redes, mundos del arte, la teoría de los campos y capitales para comprender los procesos por los cuales pasan los proyectos musicales para lograr la autogestión. Esta investigación muestra que los miembros de los proyectos musicales autogestivos, generan durante sus procesos de creación formas heterogéneas de producción y distribución, frente a las establecidas por las grandes industrias disqueras, y a partir del ello se forman redes de colaboración desde donde se trabaja en conjunto para lograr la autogestión de cada uno de los proyectos.

Palabras clave: Autogestión, industrias culturales, capitales, redes de colaboración, música alternativa, Mexicali.

“Hay un ejercicio de agencia por parte de los jóvenes, están haciendo de la necesidad, virtud. Lo que encontramos en buena parte de los sujetos es la necesidad de hacerse a sí mismos, de otorgarse un lugar al autoproducirse.”

Francisco Cruces

INTRODUCCIÓN

De los recuerdos más nítidos que conservo desde que tengo memoria ha sido el sonido de diversas melodías que me han acompañado hasta este momento, cada una en distintas etapas de mi vida y cambiantes en tanto a gustos y géneros, dado que como cualquier ser humano que, en su afán de descubrir, experimenta en su búsqueda.

Crecí en el seno de una familia que constantemente tenía un aparato reproductor de música encendido en casa; mi padre Ramón Gómez originario de Mexicali, salió de su ciudad natal para realizar sus estudios universitarios en la ciudad de Guadalajara, de donde mi madre Mina Ornelas es originaria; formaron una familia y se instalaron en la capital de Baja California, donde nací.

Como advertí anteriormente, en casa de mis padres siempre estábamos escuchando algo, si no eran las melodías pop que sonaban en la radio, que a mi madre aún le encanta escuchar, eran las colecciones de vinilos o casetes que iban desde Bob Marley, Led Zeppelin, The Doors, Deep Purple, Eric Clapton, hasta Los Cadetes de Linares, Ramón Ayala y sus Bravos del Norte, Emmanuel o Juan Gabriel que mi padre tenía.

A mí siempre me gustó escuchar las melodías, y a partir de ese gusto por la música decidí formar parte del coro de la iglesia; y ahí aprendí a tocar la guitarra; después tomé clases de guitarra clásica y popular en la escuela de Bellas Artes de Mexicali, a su vez el escuchar continuo de la radio, hizo que surgiera en mi un interés por los medios de comunicación, pensando siempre en la cercanía que estos tenían con la música; fue

entonces que durante mi adolescencia yo sabía que quería estudiar una carrera universitaria que me acercara a la anterior.

Mi paso por la licenciatura en ciencias de la comunicación me abrió las puertas al conocimiento, y a su vez a encontrar caminos distintos a los que yo me imaginaba; uno de ellos, el más importante para construir lo que ahora soy, fue el de colaborar en la radio universitaria, donde tuve y tengo aún la oportunidad de difundir el trabajo de músicos autogestivos, siendo a la vez miembro activo de estas plataformas que buscan apoyar y legitimar los bienes culturales que producen estos músicos.

A raíz de ello, y de múltiples actividades que realizo como gestora cultural en Mexicali, pude descubrir que existe diversidad de proyectos musicales que trabajan de esta manera; de ahí mi interés por conocer más a fondo cómo es que logran la autogestión los miembros de un proyecto de música alternativa.

Considero que es importante el estudio de este fenómeno, desde la estimación de que la música es parte inherente del ser humano, se encuentra presente en cualquier cultura, da muestra de la identidad y de las costumbres de un pueblo. Se escucha música de diversos géneros, en cualquier lugar de trabajo, en la calle, en la escuela; a donde quiera que se vaya habrá sonidos que acompañan nuestra cotidianidad ¿Pero porqué hablar específicamente sobre la llamada música alternativa?

Para abordar este tema y conceptualizar lo que comprendo cuando hablo sobre este tipo de música, me parece preciso utilizar la definición de música popular alternativa desde lo que propone el comunicólogo mexicano Julián Woodside (2012), él define que la anterior es “[...] aquella que se produce bajo las normas de la producción de la música popular comercial y, al mismo tiempo, busca constantemente nuevas dinámicas creativas

que permitan extender su marco de acción a partir de las prácticas de ruptura y cuestionamiento de las generaciones emergentes” (p.91).

Por lo tanto, el concepto de música popular alternativa no alude a un género musical específico como tal, si se entiende que estas formas de creación musical pueden incluso hacer uso de mezclas de diversos géneros musicales, esto con respecto a la búsqueda de la música que el artista desee hacer, dicho esto, quisiera aclarar que no es mi deseo entrar en una discusión que alude a géneros musicales, ya que además de ser un tema bastante complejo, no es del interés de este trabajo de investigación.

Para comprender la problemática que envuelve a las formas de hacer a través de la autogestión por parte de los agentes inmersos en la música popular alternativa, es necesario caracterizar y describir cómo es que operan las grandes industrias discográficas o *Majors* como las denomina el comunicólogo mexicano Cristian Torres (2017), quien hace una diferenciación entre las disqueras independientes y las *Majors* proponiendo que estas se caracterizan por contar con grandes recursos, tanto económicos, como humanos y materiales para llevar a cabo el trabajo de la producción de discos. El autor señala que disqueras del nivel de Universal Music tienen una forma de organización en donde se asignan tareas específicas por departamentos que les permite dirigir cada una de las actividades que se llevan a cabo durante el proceso de la realización de un disco “desde la creación hasta la comercialización” (p.55).

Asimismo, Torres (2017), señala que, a partir de esta forma de organización de las *Majors*, les permite trabajar simultáneamente “y tienen que hacer que los objetivos planteados para el éxito comercial de un disco se cumplan, en especial que las altas

inversiones económicas realizadas se devuelvan y dejen un alto margen de ganancia”
(p.57)

De tal manera que los procesos de autogestión para llevar a cabo la música popular alternativa, como su mismo nombre lo dice, son una alternativa de lo que nos ofrecen las grandes industrias discográficas, entendiendo que lo que las anteriores nos presentan son las canciones que suenan constantemente en los medios masivos de comunicación, como la radio y la televisión, que están hechas para vender y generar enormes sumas económicas para las denominadas *Majors*.

Es así que, la inclinación por los procesos de autogestión en música popular alternativa deriva precisamente de sus formas distintas de hacerse, como aquella que busca generar a partir de sus sonidos, una manera diferente de crear, de producir, distribuir y de imponerse a lo que por demás se encuentra establecido en el ámbito de las grandes industrias discográficas.

Considero que el aporte del estudio de los procesos de autogestión en el circuito de la música popular alternativa en Mexicali al campo de los estudios socioculturales, se hace presente en tanto a que los agentes son miembros de un circuito cultural alternativo, que busca visibilizar y además legitimar la producción artística que los músicos autogestivos insertos en este circuito de Mexicali realizan de la manera más dedicada y profesional; agregaría también que, al ser este tema de investigación poco explorado en esta ciudad, el presente trabajo de investigación puede funcionar como una herramienta para futuras generaciones que se interesen en esta temática, con la finalidad de compartir conocimiento.

Cabe mencionar que aludo a circuito musical a partir de lo que propone la comunicóloga puertorriqueña Patria Román (1998), quien, a su vez, parte del concepto de *music scene* propuesto por Will Straw (1991), la autora retoma este concepto renombrándolo como circuito musical, esto como una propuesta para generar un concepto que se acercara más al idioma español; de tal manera que el circuito musical es “aquel espacio cultural en el que coexiste una serie de prácticas musicales, interactuando unas con las otras dentro de una variedad de procesos de diferenciación, de acuerdo con la extensa variedad de trayectorias en el proceso de cambio y de culturas híbridas” (p.55).

El fenómeno de la autogestión generalmente conceptualizado como independencia dentro del campo de la música ha sido estudiado desde aspectos socioculturales, económicos y políticos en diversos contextos, espacios y temporalidades. A partir de ello, planteo la siguiente pregunta de investigación ¿Cómo se construyen los procesos de autogestión en el caso de tres proyectos del circuito de la música alternativa en Mexicali? De esta pregunta se deriva a continuación el objetivo general:

Comprender los procesos de autogestión del circuito de la música alternativa, en los proyectos de Silent, Trillones y Fax, en la ciudad de Mexicali. Del cual se derivan los siguientes objetivos específicos

- Analizar los procesos de producción y distribución que se generan en el circuito de la música alternativa.
- Describir la construcción de espacios virtuales-físicos autogestivos en el circuito de la música alternativa.

Llevé a cabo la utilización de la metodología cualitativa, tomando en cuenta que en la presente tesis busqué obtener información que se genera en las prácticas sociales realizadas por los agentes, en su cotidianidad. Por ello y por así convenir a la investigación consideré pertinente el método cualitativo a manera que lo definen (Lincoln y Denzin citados en García; Gil; y Rodríguez 1999), quienes argumentan que el mismo es conveniente para trabajar en el campo de las ciencias sociales, gracias al trabajo interpretativo que el investigador lleva a cabo a través de las experiencias de vida del ser humano.

Así, el camino metodológico de la tesis, que realicé para lograr el objetivo general, a través del trabajo de análisis con las técnicas de investigación utilizadas, partiendo de la propuesta del muestreo propositivo, seleccioné tres proyectos musicales originarios de Mexicali, la elección se dio también partiendo de un conocimiento previo de los proyectos musicales, con respecto a sus prácticas de producción musical autogestiva, debido a la cercanía que existe por mi parte dentro de este campo, misma que corresponde a la participación que tengo como gestora cultural en la ciudad.

Una vez que seleccioné la muestra, apliqué la técnica de la entrevista semiestructurada a profundidad a los integrantes de Silent, Trillones y Fax respectivamente, así como a gestores culturales de la localidad. Y a partir de la información recabada por medio de dicha técnica, realicé el análisis desde las experiencias narradas por los colaboradores haciendo un entrecruzamiento con tres conceptos teóricos centrales: teoría de los campos, autogestión y mundos del arte.

Al indagar en investigaciones realizadas en torno a los proyectos autogestivos de la música alternativa en el circuito de Mexicali, me encontré con el problema de la poca

información que existe al respecto. De ahí que la insuficiente información me llevó a localizar trabajos de investigación que se han realizado respecto a los proyectos musicales autogestivos y sus prácticas socioculturales en ciudades como México, Guadalajara y España. En su mayoría se trata de artículos y libros, mismos que me han sido de utilidad para aclarar, comprender y acercarme de alguna manera a las prácticas que se realizan en el grupo social que me encuentro estudiando.

La bibliografía a la que hago alusión a continuación, fue seleccionada con base en los objetivos de este trabajo de investigación. Destaqué trabajos que pudieran ayudarme a identificar, desde su perspectiva sociocultural las generalidades con las que los movimientos de música se han identificado entre sí independientemente de su contexto geográfico o histórico, y esto a su vez me ayudará a conocer las particularidades del movimiento del circuito musical en el contexto que se vive actualmente en Mexicali.

Siguiendo un orden cronológico en referencia a la práctica autogestiva, el libro *El Rock también es Cultura* del sociólogo mexicano Adrián de Garay (1993), en uno de sus apartados hace alusión a las maneras independientes que tenían los rockeros mexicanos en los años noventa para producir y distribuir su música, las llamadas compañías independientes, entendidas como las disqueras pequeñas que no pertenecían a las grandes industrias discográficas comerciales.

De Garay señala la importancia del estudio de estas producciones independientes, ya que a partir de este se podría comprender la problemática que tenían las bandas de rock en su lucha por conseguir un espacio dentro del campo musical (p. 42-43). La contribución de este trabajo es de valiosa aportación para comprender los cambios que

se han generado en la práctica de la producción, distribución y gestión de la música en México a partir del contexto histórico que se vivía hace dos décadas.

La investigación del comunicólogo español Juan Ignacio Gallego (2009), entiende la autogestión musical a partir del concepto del *Do it yourself (DIY)*, que se generó a través de la aparición de la llamada cultura *underground*, surgida en los años cincuenta como una alternativa de creación en respuesta al sistema capitalista.

En este trabajo se realiza una breve cronología del desarrollo histórico del *DIY*, y a partir de ello busca contrastarlo con las prácticas autogestivas que llevan a cabo los proyectos musicales en la actualidad, a través de la llegada del desarrollo tecnológico y de las plataformas digitales. A decir de esta investigación, es de gran ayuda para ampliar el panorama del concepto del *DIY*, mismo que me ayudará a realizar un esbozo de lo que significó en el contexto en el que surgió y lo que hoy en día se entiende por esta práctica.

Un aporte muy importante es el que hace el libro *“Cultura y Desarrollo: Una visión distinta desde los jóvenes”* coordinado por Néstor García Canclini y Maritza Urteaga (2011), en donde se aborda el tema de la economía creativa y las redes de colaboración que generan los jóvenes en México, de esta investigación, encuentro destacado el apartado *“Creatividad y desarrollo: la música popular alternativa”* realizado por Jiménez, Urteaga y Woodside, donde se plantean las prácticas emergentes a partir de la creatividad artística, que se gestan alrededor de la producción, distribución y consumo de lo que denominan música popular alternativa, misma que ha surgido en México y en algunos países de Latinoamérica.

En este trabajo se identifica, al igual que en las investigaciones mencionadas anteriormente el desquebrajamiento de la industria discográfica que “durante el siglo XX se identificaba como el modelo dominante del campo musical dejando un margen de acción muy limitado a otras formas de producción musical” (p.91); y que fue en declive a partir del surgimiento de los desarrollos tecnológicos y el crecimiento de la red *P2P*.

El aporte del trabajo de Jiménez, Urteaga y Woodside, es particularmente cercano al estudio de los procesos de autogestión del circuito de la música alternativa en Mexicali, especialmente por los datos que aporta del movimiento que se genera en México actualmente, por lo que a mi consideración es una fuente importante de información que abona a mi proyecto de investigación.

Otros trabajos de investigación aportan información relevante, plantean el estudio de la producción y distribución de la música particularmente desde las transformaciones que se han generado en la industria discográfica comercial, cómo es que estas se han visto afectadas y de qué manera han buscado insertarse a estas nuevas formas de distribución desde las plataformas que ofrecen los desarrollos tecnológicos tales como *iTunes*, *Spotify*, *Deezer*, entre otras; y de cómo a través de estas plataformas los músicos independientes encuentran vías alternativas para producir y distribuir su música (Torres, 2012; Adell, (s.f); Calvi, 2014; Calvet, 2016).

La relevancia de tener en cuenta la información proporcionada por el estudio de la industria discográfica, supone considerar que a partir de ésta se logra un mejor conocimiento del contexto histórico como observable de los cambios que se han dado en la industria del disco comercial, y de qué manera ha contribuido a los movimientos

de músicos independientes en tanto a las formas de interacción, en las nuevas formas de producción, distribución y consumo de la música.

Considero pertinente además aclarar que, no pretendo llevar a cabo esta investigación desde la mirada fría o ausente de un investigador que en el afán de ser objetivo en su trabajo, se mantiene al margen de las situaciones a las que se pudiera enfrentar durante el trabajo de investigación.

Por el contrario, al ser esta una problemática que me interpela y con la que personalmente me identifico, al formar parte del campo de la gestión cultural al que pertenecen los músicos alternativos, desde la búsqueda de la generación de plataformas y espacios que me permitan continuar ejerciendo en el mismo, a partir de las propuestas culturales en las que colaboré activamente, tales como los proyectos de Aullido, Muestra Internacional de Videoclip, Que Nadie Hable: programa radiofónico y Nuevas Texturas: Asociación Civil.

Todos los anteriores en pos de contribuir al desarrollo sociocultural de la comunidad mexicalense, considero que las respuestas que pudiera brindarme este proyecto me ayudarán a comprender situaciones que tienen que ver con mi persona, así como circunstancias políticas, económicas y socioculturales que me atraviesan, que me preocupan y me ocupan, no solo a mí, sino a varias personas que trabajan dentro del campo, que conozco y quiero.

La presente tesis consta de tres capítulos. El primer capítulo se centra en el abordaje del marco teórico conceptual que se utilizó para definir y desarrollar los conceptos claves que brindan sustento a esta investigación. Se hizo un breve recorrido por lo que son las

industrias culturales, y su importancia para la producción y distribución de bienes culturales, así como un breve esbozo de lo que son las economías creativas y cómo a partir de su surgimiento se han generado nuevas formas de sustentabilidad económica para proyectos artísticos de diversas disciplinas.

Se abordan también las características y diferencias de las grandes disqueras comerciales de las disqueras independientes, así como los cambios que han sufrido las anteriores en tanto a la producción y distribución discográfica ante la aparición de las nuevas plataformas digitales; para dar paso al análisis del concepto de autogestión, que permitirá comprender las formas en que se organizan los agentes del campo artístico en tanto a sus prácticas. Para finalizar con el desarrollo de los conceptos de mundos del arte, capitales y redes, que funcionan como catalizadores dentro del trabajo en el campo artístico.

El capítulo dos contiene el trabajo metodológico, donde se encuentran las especificaciones de las herramientas y técnicas que se utilizaron para la realización del trabajo de investigación de la presente tesis.

En el capítulo tres se aborda el contexto histórico sociocultural del circuito de la música alternativa ubicado en la ciudad fronteriza de Mexicali, a partir de algunos datos obtenidos en las entrevistas y algunos datos recabados por medio de búsqueda hemerográfica en revistas especializadas en música e información de cronología de la escena de la música en la región; así como el esbozo de la oferta cultural que existe en la misma, incluyendo además una descripción del músico autogestivo desde la percepción de los agentes entrevistados; así como las formas en que estos se organizan para producir y distribuir su trabajo artístico.

El capítulo cuatro contiene el análisis del trabajo de campo, mismo que es contrastado con los conceptos teóricos propuestos en el capítulo uno, así como el análisis realizado a partir de la metodología propuesta en el capítulo dos. Por último, se encuentran las conclusiones generales derivadas de los hallazgos del trabajo de investigación realizado, seguido de algunos anexos.

CAPÍTULO I

INDUSTRIAS CULTURALES Y AUTOGESTIÓN, CIMIENTOS PARA GESTAR PROYECTOS MUSICALES

1.1 Industrias culturales y música

Para poder abordar el objetivo de esta investigación que atiende al análisis de los procesos autogestivos en el circuito musical de Mexicali, es preciso considerar la presencia de las industrias culturales, ya que son el medio en el cual se inserta la industria musical, que a su vez encuentra relación con el ámbito económico de cualquier sociedad. El término de Industria Cultural es utilizado por vez primera por los filósofos alemanes Theodor Adorno y Max Horkheimer (1994), en la década de los cuarenta, ellos argumentaban que la industria cultural generaría un “caos cultural”, las creaciones artísticas se convertirían en productos hechos en serie, para el consumo de la sociedad de masas y se perdería el valor del arte como tal:

La industria cultural se ha desarrollado con el primado del efecto, del logro tangible, del detalle técnico sobre la obra, que una vez era la portadora de la idea, y fue liquidada con esta. [...] los productos de la industria cultural pueden contar con ser consumidos alegremente, incluso en un estado de dispersión. Pero cada uno de ellos es un modelo de la gigantesca maquinaria económica que mantiene a todos desde el principio en vilo: en el trabajo y en el descanso se le asemeja. Hablar de cultura ha estado siempre contra la cultura. El denominador común

“cultura” contiene ya virtualmente la captación, la catalogación y clasificación que entregan a la cultura en manos de la administración (Adorno y Horkheimer, 1994, p.170 - 176).

Para los teóricos de La Escuela de Frankfurt, la industria cultural fue entendida en un concepto negativo, algo que exterminaría la creación del artista, convirtiéndola en vil mercancía; y así se comprendió hasta los años setenta. Durante esta década surge el trabajo del sociólogo estadounidense Howard Becker (2008), quien con una visión distinta a partir de sus trabajos investigativos en La Escuela de Chicago en Estados Unidos, entendía a las industrias culturales como medios con fines lucrativos a través de los cuales el artista podría tener la oportunidad de distribuir y comercializar su trabajo, tanto nacional como internacionalmente; para Becker, las industrias culturales de las sociedades contemporáneas de esa época incluían a:

Las editoriales, la industria discográfica, la industria cinematográfica, la radio y la televisión. [...] algunas de las principales características de ese sistema de distribución: el público es imprevisible, y las personas que producen y distribuyen el trabajo artístico no tienen contacto con éste. Comercializan el trabajo en grandes cantidades, como en el caso de libros y discos, o a través de un sistema mecánico, como en la radio y la televisión, de modo que no pueden, aunque lo intenten, conocer personalmente a los miembros del público (Becker, 2008, p.151-154).

Becker, además de entender a las industrias culturales como productoras y distribuidoras del trabajo artístico también observa en ellas la problemática a la que las mismas se enfrentaban para llegar a los consumidores, a pesar de los esfuerzos que hicieran por estudiar a las audiencias. Observando, por tanto, que la industria cultural ya no es vista como algo negativo, sino que, por el contrario, se visibiliza como una plataforma de oportunidad para que el trabajo artístico sea distribuido y que quien lo consuma pueda de cierta manera acceder a la cultura.

Finalmente, en el contexto latinoamericano, las industrias culturales son entendidas como las plataformas desde donde se producen y distribuyen los bienes culturales, estos a su vez se instauran en las editoriales, la radio, televisión y cine. El antropólogo argentino Néstor García Canclini (2008), señala que en la urbe la presencia de la industrialización es predominante en torno a los consumos y comportamientos ciudadanos, mismos que pueden ser observados en el uso de salas de cine, tiendas de discos, video, conciertos masivos de rock, tecno o salsa [y los conciertos no necesariamente masivos de otros géneros musicales] y el tiempo que dedican a ver televisión.

Además, los estudios referentes al consumo cultural informan que el gasto que se hace para adquirir aparatos electrónicos como computadoras, televisión, aparatos de sonido, entre otros a través de los cuales el individuo consume bienes culturales, va en aumento, y que es la industria privada quien se encarga de proveer al consumidor esta cultura [en México, el caso del duopolio de las televisoras Televisa y Tv Azteca] dejando fuera a lo que las acciones públicas pudieran aportar a este giro (García Canclini, 2008, p.23-24).

Tomando en cuenta estos datos en tanto al campo de lo que las industrias culturales, captadas en su mayoría por la iniciativa privada ofrecen como producto cultural al consumidor, cuestiones que se vuelven productos de mercantilización. De tal manera que cualquier intento de generación de emprendimiento alternativo que no se adscriba dentro de los parámetros de la comercialización, queda rezagado por no cumplir con las características que se solicitan en el campo.

La conexión que existe entre las industrias culturales y el desarrollo social va más allá de las ganancias económicas que estas pudieran generar a los productores y distribuidores, es posible repensar la industria cultural como un espacio en el que convergen las formas de creación heterogénea, los espacios independientes que buscan emanciparse de la hegemonía y hacer legales las demandas de la gente común.

Habría que señalar a los grupos sociales rezagados por situaciones diversas como el no tener acceso a la información, aquellos que solo acceden a eventos culturales por su gratuidad, quienes por cuestiones de raza y lengua no figuran en los medios comerciales, los jóvenes que producen arte y que no logran insertarse en las cifras del *rating*. Se estima que el valor que se le da a la correspondencia entre la cultura y el desarrollo radica en tanto ambas logren construir a la sociedad (García Canclini, 2008, p.39-42).

Es posible observar cómo las acepciones de las industrias culturales han mutado en el transcurrir del tiempo. Si bien hoy en día las industrias culturales son entendidas como las plataformas para la distribución y consumo de los bienes culturales en cualquier sociedad, aún en un concepto mercantilizador para el producto del trabajo artístico, la visión que existe de aquello, actualmente es de alguna manera positiva para la valoración económica de la creación artística, y como fuente de generación de riqueza para un país;

y también que, la concepción de las industrias culturales aún alude a las producciones masivas lideradas por las grandes empresas, en este caso las disqueras comerciales también conocidas como *Majors*, son estas las ideas que se tienen actualmente de las industrias culturales, pero como menciona García Canclini, existen formas distintas de crear, que aunque no se inserten en lo legitimado, no dejan de formar parte de la industria cultural, esas formas independientes de crear que no son visibles en la homogeneidad también merecen ser legitimadas y reconocidas.

1.2 Economías creativas, una alternativa para proyectos culturales

Hablar de los procesos de autogestión que se dan en la industria cultural en México, es un tema que se ha observado desde distintas miradas, una de ellas y quizá la más trabajada desde hace dos décadas es la que aborda la perspectiva de las economías creativas; éstas que buscan insertarse en un mercado económico a partir de la comercialización de diversos bienes culturales (música, danza, artes visuales, etc.) mismos que son generados a partir de la creatividad de agentes que buscan obtener ganancia económica de lo que hacen, para poder vivir de ello.

Conviene traer a este punto lo que La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) entiende por cultura: “es un motor de desarrollo, liderada por el crecimiento de la economía creativa en general y de las industrias culturales y creativas en particular, no sólo reconocidas por su valor económico, sino también cada vez más por el papel que desempeñan en la producción

de nuevas tecnologías o ideas creativas y sus beneficios sociales no monetizados” (s/f, párr. 2).

Aunado al concepto de cultura al que se refiere la UNESCO, se encuentra la denominada economía creativa, que si bien va de la mano con las industrias culturales es importante mencionar que no son lo mismo. Cunningham, Banks y Potts (2008), citados en el informe sobre la economía creativa 2013, de la UNESCO argumentan que la anterior debe entenderse como: “un complejo sistema que obtiene su “valor económico” a partir de la facilitación de la evolución económica; un sistema que produce atención, complejidad, identidad y adaptación a través del recurso primario de la creatividad” (p. 23).

En tanto a lo que se refiere al contexto mexicano alrededor de las economías creativas, acudo nuevamente a García Canclini (2011), quien ha realizado un amplio trabajo de investigación en tema de las economías creativas en México, contextualizando la situación histórica que se ha dado en el país, en la relación entre cultura y desarrollo y evidencia cómo ésta ha cambiado durante el paso del siglo XX al XXI, con la llegada de la crisis económica de 1982 en el país, se privatizaron instituciones y medios de comunicación, el gobierno suprimió los programas con los que se sostenía la ciencia, educación y las culturas populares (García Canclini 2011, pp. 6-7).

A partir de lo anterior considero que la explotación económica que se le ha dado a la producción de bienes culturales, se debe en parte a las políticas del sistema económico, de ahí que la falta de oportunidades y espacios laborales obligue ya no solo a los jóvenes a buscar y crear sus propias fuentes económicas, si no a cualquier agente que pueda a partir de su creatividad emprender laboralmente.

Cabe mencionar que, al abordar el tema de las economías creativas, busco hacer visible las formas en que diversos agentes llegan a obtener ganancias económicas y en algunos casos auto emplearse haciendo uso de su creatividad; quisiera dejar en claro que, aunque actualmente se hable de economías creativas y se les relacione con la industria cultural sobre todo en el campo artístico, con base en los testimonios de algunos agentes pertenecientes a dicho campo, estos afirman que no existe afán de lucro alguno a partir de los bienes culturales que generan.

Quisiera enfatizar que a partir de las narraciones de los agentes participantes en esta investigación, puedo argumentar que, los mismos producen bienes culturales sin que su afán principal sea el de obtener algún beneficio económico; estos a su vez son conscientes de la falta de espacios y oportunidades económicas que existen para el rubro de la cultura, y a pesar de ello existe algo que les motiva a generar espacios en colectividad, que les permitan continuar produciendo, de ahí que mi interés se deriva en ellos y sus formas de organización y en lo que deseo hacer énfasis en este trabajo investigativo.

1.3 De las grandes industrias discográficas a las disqueras independientes.

Con relación a las industrias culturales, conviene traer a discusión el papel que juegan las disqueras independientes en contraste con las grandes industrias discográficas, en lo que respecta a las segundas, quisiera aludir al comunicólogo mexicano José Luis Campos (2008), quien menciona que las grandes disqueras continúan manejando en gran medida el mercado de la música, y que es solo un grupo muy reducido de

empresarios de la industria discográfica comercial quienes ostentan el poder económico para expandir el negocio de la música a nivel internacional, estos se encuentran en los países llamados de primer mundo, y a su vez estos lucran con la música que se genera en otros lugares del planeta. Aun así, continúan surgiendo y manteniéndose en el mundo proyectos alternativos de disqueras independientes que no han caído en las garras de las grandes empresas discográficas.

Los proyectos alternativos de disqueras independientes generan una apropiación cultural a partir de la conjugación de lo social con la técnica y la cultura, y de esta manera se gestan espacios de “resistencia cultural, que contrarrestan y revierten hasta cierto punto, el ingrediente ideológico con que suelen instalarse las tecnologías comunicativas” (Campos, 2008, p.63).

El circuito de la música alternativa en Mexicali, siguiendo la óptica de Román (1998), en torno al circuito, mismo que es entendido como este espacio cultural donde convergen ciertas prácticas musicales que se relacionan entre sí, al tiempo que las mismas se encuentran en diferentes procesos que les permiten diferenciarse, ha generado en el transcurrir del tiempo, formas alternativas de producir al margen de las grandes industrias discográficas, y ha sido a partir de la organización de los agentes que convergen en el campo de producción de bienes culturales que se han logrado crear espacios y oportunidades alternativas para producir y distribuir este bien cultural en lo local, nacional e internacional.

Asimismo, a partir de la localidad de los proyectos musicales en Mexicali, conviene mencionar que el papel que juega el lugar de origen de estos proyectos es sumamente importante para que el mismo se mantenga activo.

Campos (2008), arguye que “antes de la evolución de una escena musical debe haber una ‘masa crítica’ de fans y de músicos activos, como también una serie de infraestructuras físicas de grabación, conciertos y audio difusión [...] los más famosos lugares que han sido sedes de sonidos musicales distintivos han crecido sostenidos por el apoyo popular local y han combinado lugares de actuaciones de producción local y métodos de circulación de intercambio, como la radio libre o la prensa alternativa” (p.60).

A su vez, Campos (2008), señala que es importante también el espacio físico de los lugares en donde se lleva a cabo la distribución del bien cultural, ya que estos espacios brindan refuerzo a los procesos de significados culturales que se generan dentro de los movimientos musicales locales:

Muchos de los espacios han emergido de un intento subversivo u opositor de apropiación de espacios urbanos para un uso subcultural, formas autónomas de comunicación [...] que para su subsistencia y desarrollo deben acogerse una infraestructura y a un sistema de explotación mercantil (p.61).

1.4 Del *Peer to peer* al *Streaming*: plataformas digitales para la distribución y consumo.

Al inicio del siglo XXI la industria discográfica enfrentó un cambio en la manera en que se producía y comercializaba la música a partir del objeto conocido como disco compacto, Jiménez y Woodside (2012), mencionan que la industria discográfica entro en

crisis mediante el surgimiento de las llamadas descargas de archivos de música, esto ocasiono que la demanda de discos se redujera considerablemente (p.92).

A partir de la llegada de las nuevas tecnologías de la información se generan nuevas formas de producir, distribuir y consumir dentro de la industria musical y es con la llegada del P2P (*peer to peer*) que según Jiménez y Woodside, son: “Las redes de intercambio horizontales en las que los archivos le pertenecían a una comunidad que multiplicaba la información compartida” (p.92-93). A través de esto, los costos de producción se redujeron para los músicos, en tanto que las herramientas digitales cada vez se encontraban más al alcance de los anteriores, y de la misma manera surgieron también diversos medios de difusión que buscaban apoyar estas nuevas formas de distribución musical.

Aunado a lo anterior se encuentra también el aporte que hacen Calvi y Flores (2016), quienes indican que durante la primera década del año dos mil, con la llegada de las herramientas digitales e informáticas se hablaba de la consumación de la industria discográfica, que finalmente el músico podría generar ganancias sin la ayuda de intermediarios, y así podrían llevar las riendas de su trabajo, y se privilegiaba un vínculo entre quien producía y quien consumía esa música.

Argumentan también que la oferta musical ha crecido exponencialmente a partir de la llegada de los diversos medios digitales, de tal manera que: “el acceso a los medios de producción y difusión musical es mucho más abierto y democrático, y los músicos y nuevos agentes editores tienen más posibilidades de grabar, producir, intercambiar y distribuir música a menor coste a una audiencia específica de manera instantánea” (Calvi y Flores 2016, párr. 4-7).

Asimismo, George Yudice (2007), señala que los usuarios de estas herramientas digitales vislumbran en internet a partir de la circulación musical el “derecho a la cultura”, misma que se ve reflejada en su demanda por enfrentar a “los grandes conglomerados de entretenimiento o *Majors* – que en 2007 se hablaba de cinco de las anteriormente mencionadas, mismas que eran Sony, BMG, EMI, Warner y Universal, mismas que imponen no solo los precios, sino también con la selección que distribuyen” (Yudice 2007, p.25-26).

Ahora bien, durante ese tiempo de emergencia de las nuevas herramientas digitales y los cambios por los que la industria musical se vio forzada a renovar y adaptarse a los modos de producción y distribución, ¿qué es lo que ha sucedido con aquellas plataformas que en su momento fueron innovadoras? Calvi (2016), habla de que después de quince años de esos avances tecnológicos:

Dominados por los conflictos en torno a la piratería, el escenario está ahora marcado por el auge de los servicios de *streaming*, que son hoy los nuevos intermediarios como *Spotify* y *Youtube*, que controlan un enorme porcentaje del mercado: quien quiera ser escuchado necesita estar en esos espacios y aceptar por tanto sus condiciones (párr. 7).

Es importante mencionar que plataformas como *Spotify* y *Youtube*, tienen como características que el usuario puede acceder a ellas de forma gratuita para escuchar la música de su elección con la condicionante de escuchar anuncios publicitarios, que son los que por una parte generan ganancias a las plataformas, o en su defecto el usuario

puede pagar una mensualidad para tener acceso a música ilimitada y sin anuncios publicitarios, que es la otra forma en que estos intermediarios entre la música y el consumidor se reditúan.

Con respecto al tema del nuevo intermediario, es decir el *streaming* conviene señalar algunos datos respecto a estas plataformas de distribución musical, según el *Global Music Report* correspondiente a 2017, generado por la Federación Internacional de la Industria Fonográfica (IFPI) por sus siglas en inglés, arroja que el *streaming* está ayudando a impulsar el crecimiento en los mercados de música en desarrollo, en China (20.3%), India (26.2%) y México (23.6%) viendo un fuerte crecimiento en los ingresos. Y que la industria está trabajando para lograr un crecimiento sostenible después de un período de 15 años durante el cual los ingresos cayeron casi un 40% (IFPI, 2017).

Según los datos de la Asociación Mexicana de Productores de Fonogramas (AMPROFON) en México las plataformas *streaming* proporciona al consumidor el más moderno sistema para acceder a la música en el momento que el anterior lo desee; además menciona que:

La facilidad de escuchar música en los dispositivos móviles con conexión a internet, aunado a la posibilidad de descargar los playlist creados, además del catálogo extenso que cada plataforma ofrece al usuario y a un plan de marketing digital con planes individuales y familiares para cinco o seis perfiles, hicieron del *streaming* el nuevo modo de escuchar música, dejando atrás incluso las descargas digitales y, por ende, las ventas físicas (AMPROFON 2016).

Como se menciona en estos reportes hoy día, la plataforma *streaming* es una de las más utilizadas tanto por los productores de música para difundir su trabajo, así como por los consumidores. Es importante traer al tema que a la par de estas plataformas de *streaming* antes mencionadas que generan ingresos económicos para la industria musical, a la par se encuentran también otras plataformas que brindan acceso gratuito tanto a los músicos como a los consumidores de música para escuchar propuestas musicales, tales como *SoundCloud* y *Bandcamp*.

1.5 Autogestión ¿Qué es ser autogestivo?

El concepto de autogestión ha sido entendido y estudiado generalmente desde contextos económico administrativo, es por ello que el anterior, aplicado al campo del arte, puede ser complejo debido a que no existe una definición que haga referencia a lo que en esta investigación se desea entender sobre la autogestión. Es por ello que retomo diversos conceptos de distintos autores, que podrían acercarse y a su vez buscan llegar a dar una explicación de lo que es la autogestión desde diversos campos de estudio.

Parto del sociólogo brasileño Paulo Peixoto De Albuquerque (2004), quien ofrece una explicación haciendo referencia directamente sobre el concepto de autogestión, señalando que este concepto no es nuevo, si se entiende que es una forma de organización productiva. La genealogía del termino ha pasado por diversos momentos históricos desde las experiencias de las comunas de París, en las asambleas de los *soviets* en la Revolución Rusa, y en las propuestas anarquistas, de manera tal que

“desde su origen, las experiencias autogestionarias siempre estuvieron relacionadas a las luchas de los trabajadores, y principalmente del movimiento obrero” (p. 41).

Este autor, menciona que la autogestión en términos generales “es el conjunto de prácticas sociales que se caracterizan por la naturaleza democrática de las formas de decisión que favorece la autonomía de un colectivo. En un ejercicio de poder compartido, que califica las relaciones sociales de cooperación entre personas y/o grupos, independientemente del tipo de estructuras organizativas o actividades dado que expresan intencionalmente relaciones sociales más horizontales” (p.39).

Por otra parte, el sociólogo brasileño señala que, debido a la indeterminación del concepto mismo, la autogestión mantiene un significado confuso, aún a pesar de que el anterior sea actualmente muy utilizado sobre todo en el campo administrativo, pero que es posible entenderlo desde su multidimensionalidad; indica que existen cuatro dimensiones desde las que se puede entender el concepto de autogestión: en tanto a lo económico, lo político, lo social y lo técnico, y que, al observar la autogestión desde esta diversidad, brinda la oportunidad de entenderla desde una perspectiva distinta a la que ofrece el solo hecho de la gestión por sí misma.

Hago alusión a la dimensión social de la autogestión que propone este sociólogo, por ser esta la que se acerca al fenómeno de esta investigación, en el entendido de que “la autogestión debe ser percibida como resultado de un proceso capaz de engendrar acciones y resultados aceptables para todos los individuos y grupos que dependen de ella” (De Albuquerque, 2004, p.39). Y desde esta dimensión el autor infiere que:

La autogestión debe ser entendida como un sistema de organización de las actividades sociales, desarrolladas mediante la acción intencional y convergente de varias personas [...] donde las decisiones relativas a los destinos del grupo son directamente tomadas por los participantes, con base en la atribución del poder decisorio a las colectividades definidas por cada una de las estructuras de la actividad. [...] dos determinaciones esenciales del concepto de autogestión: a) superar la distinción entre quien toma las decisiones y quien las ejecuta y b) autonomía decisoria de cada una de las actividades, es decir, la superación de la interferencia de voluntades ajenas a las colectividades concretas, en la definición y elección de qué hacer (De Albuquerque, 2004, p.44).

Desde la óptica de De Albuquerque, añade a la definición de este complejo concepto la idea de que el mismo puede ser entendido también como una “crítica radical”, y desde esta, se manifiesta que la autogestión es comprendida cada vez más como “una nueva modalidad de gestión autónoma del conjunto social que remite a otras formas radicalmente nuevas de organización, no solo de la economía, sino también de la educación y de la política global” (p.44). Y yo añadiría también del campo artístico.

Al mismo tiempo, uno de los conceptos que se acerca en su definición a lo que en esta investigación entiendo como autogestión es el tema de las actividades en los mundos del arte propuesto por Becker (2008), él señala que toda actividad artística existe por el hecho de haberla trabajado, y que si estas actividades no se llegan a materializar, aun así el trabajo ya realizado, tendrá lugar de cualquier manera, es decir, el artista se

valdrá de innumerables posibilidades para poder llevar a cabo su trabajo artístico, este autor menciona respecto a estas situaciones que la obra artística se llevará a cabo aún:

Si nadie lo apoya, se hará sin apoyo. Si no se cuenta con elementos específicos, se hará sin ellos. Naturalmente, el hecho de no contar con esas cosas afecta la obra que se produce, no será la misma. Eso, sin embargo, difiere mucho de decir que no puede existir en absoluto a menos que se realicen esas actividades. Todas estas pueden llevarse a cabo de una serie de formas y con la misma diversidad de resultados [...] Sin embargo si no se cuenta con ellos (los apoyos requeridos) por motivos políticos o económicos, pueden encontrar otras formas de hacerlo circular [...] al utilizar medios de distribución no convencionales, los artistas sufren algunas desventajas y su trabajo adopta una forma diferente a la que habría tenido de haber contado con una distribución convencional [...] Si bien los medios regulares de llevar a cabo actividades de apoyo limitan de manera sustancial lo que puede hacerse, no contar con las mismas –por mas inconveniente o negativo que sea- también abre posibilidades que de otro modo no surgirían (Becker, 2008, pp.22-23).

Dentro de la premisa de las actividades artísticas, el sociólogo estadounidense también analiza los problemas económicos a los que se enfrentan los artistas en su intento por producir y distribuir su trabajo, tal es el caso de lo que él denomina autofinanciación, haciendo una paráfrasis de lo que Becker argumenta, algunos artistas

no generan ganancias económicas a partir de su trabajo artístico, es por ello que recurren a la autofinanciación y esta la obtienen de otros empleos que tienen:

[...] gracias a su posición social o a otra formación [...] los artistas pueden preferir el trabajo profesional como docentes, médicos o abogados porque les permite manejar su propio tiempo, aquellos que financian su propio trabajo pueden verse libres del sistema de distribución vigente en su medio, no necesitan distribuir su trabajo, sin duda no por cuestiones monetarias (Becker 2008, pp.119-124).

Con base en las aportaciones brindadas por Becker y De Albuquerque con respecto a la conceptualización de la autogestión, expondré lo que a mi consideración y para efectos de este estudio es la autogestión. En primera instancia, entiendo a la autogestión como una práctica social, incorporada a las actividades que son llevadas a cabo –en este caso- por agentes del campo artístico a partir de la conformación de una organización de orden horizontal; esta es consensuada por los integrantes de dicho campo para realizar la producción y distribución artística de sus bienes culturales; lo que se realiza de forma autónoma y desde la participación igualitaria de cada uno de los miembros, y bajo preceptos de apoyo mutuo con miras hacia una búsqueda de estrategias que les permitan generar posibilidades distintas de producir y distribuir su obra, mismas que no se encuentran en la gestión artística convencional.

Por lo tanto, ser autogestivo significa que el agente inserto en el circuito de la música alternativa, se encarga de realizar de manera autónoma y al mismo tiempo colaborativa todo el trabajo que se requiere para mantener activo su proyecto artístico; desde generar

una pieza musical, encontrar los métodos para distribuirla y promocionarla, buscar o generar recursos económicos y gestionar espacios físicos para llevar a cabo un concierto.

1.6 Prácticas *Do it yourself* en la actualidad

Contemporáneamente el *Do it yourself (DIY)*, es utilizado como una práctica que permite a cualquier individuo o grupo social, crear y distribuir productos culturales sin secundar las normas que establece el mercado, “el *DIY* parte de una actitud de confrontación basada en hacer cosas por encima de los designios del mercado con un componente importante de autogestión” (Gallego, 2009, p.279).

El comunicologo español, entiende la autogestión musical a partir del concepto del *Do it yourself (DIY)*, mismo que se generó a través de la aparición de la llamada cultura *underground* o subcultura, concebida como una alternativa de creación en respuesta al sistema capitalista, un ejemplo claro de la denominada subcultura fue el movimiento punk. El *DIY* implica tres estadios en el concepto de hazlo tú mismo, uno ideológico/político, marcado por una rebelión contra el orden jerárquico establecido, otro industrial, que busca nuevas formas de producción fuera de la cultura de masas, creando redes autónomas de producción y distribución, y otro estético, en la búsqueda del sonido, que me interesa como individuo y como grupo subcultural (Gallego, 2009, p.281).

El contraste histórico de las prácticas que realizaba el movimiento punk en sus albores, y las prácticas autogestivas que llevan a cabo los proyectos musicales en la actualidad, a través de la llegada del desarrollo tecnológico y de las plataformas digitales,

sugieren un cambio que se ha dado a partir de la irrupción de las nuevas tecnologías; en torno a ello Gallego (2009), señala que, la producción musical se ha popularizado gracias al bajo costo que tiene el adquirir un equipo de computo con el software adecuado para digitalizar sonido, y que a través de estas herramientas existe la posibilidad de tener un estudio de grabación casero, y existe la posibilidad de brindar servicios de grabación a proyectos musicales que así lo requieran (pp.284-285).

Habría que señalar también la utilización de los medios de comunicación autogestivos, a los que Gallego denomina micromedios, o medios alternativos *DIY* en los que se insertan las radios comunitarias, universitarias, libres y piratas, a través de las cuales el producto cultural musical se distribuye, en un medio de comunicación que busca la autonomía.

A propósito del uso de las tecnologías digitales en los grupos de músicos autogestivos, vale mencionar la propuesta de Yúdice (2007), quien señala que a partir de la llegada de las nuevas tecnologías las maneras de consumir y producir música se han reconfigurado y con esta reconfiguración se han suscitado “redes o movimientos de protesta y hasta organización social relacionados con la circulación de la música” (p.22).

Se han creado nuevas maneras de socialización en los consumidores de música, se ha mutado de las reuniones de “los clubs de melómanos” a los blogs especializados en música, chats o páginas de internet como espacios virtuales de encuentro con sus semejantes para comunicarse independientemente de la distancia o cercanía geográfica (p.23).

Yúdice, menciona además las dimensiones políticas que se dan a través de las prácticas tanto de los músicos como de los consumidores cuando estos reclaman su

derecho a la cultura a partir de su oposición a las formas de producción y distribución instauradas por las grandes industrias de entretenimiento, de ahí que han surgido formas distintas de producir, distribuir y consumir en este caso la música, espacios como *youtube* o *myspace*, donde se hace más fácil la circulación y el consumo musical (p.28).

Partiendo de estas premisas, observo en los agentes del circuito de música alternativa de la presente investigación, la presencia de estas prácticas; los jóvenes continúan en la búsqueda de oportunidades, de acceso a espacios laborales, culturales, educativos, entre otros; se encuentran presentes en las maneras de hacer, las prácticas sociales de hacer las cosas por sí mismos.

Ejemplo claro de ello son los grupos de música que hacen uso del *DIY* para generar sus propios espacios para instaurar sus tocaditas e intercambiar música, que han sabido aprovechar los beneficios de la tecnología para producir y distribuir sus creaciones ya no solo en un ámbito local, si no global, que continúan generando redes, organizándose y trabajando en colectivo en búsqueda de un beneficio que tal vez en el fondo sea individual, pero que a su vez continua generando comunidad dentro de su propio campo, creo pues que la institución de estas prácticas son la pauta a seguir para que los modos alternativos de hacer continúen manteniéndose activos.

1.7 Mundos del arte, campo artístico, capitales y redes: piezas clave para generar proyectos musicales.

Hablar de las actividades que realizan los músicos, es hablar al mismo tiempo de un trabajo, eso que hacen ocurre en un campo como diría Bourdieu, específicamente

llamando campo artístico -al que haré alusión más adelante- y dentro de este mismo tenor se encuentran los mundos del arte, como los nombra Becker (2008), para él los mundos del arte están conformados por todas las personas que se dedican a llevar acabo cualquier actividad que tenga relación con la producción que de lo que en ese mundo es determinado como arte. Becker señala que “Los miembros de los mundos del arte coordinan las actividades por las cuales se produce el trabajo haciendo referencia a un cuerpo de convenciones que se concretan en una práctica común y objetos de uso frecuente” (2008, p. 54).

Un mundo del arte, desde la visión del autor de La Escuela de Chicago se puede comprender como una “red establecida de vínculos cooperativos entre los participantes” (p.55) y si alguno de los miembros que conforma la red no puede colaborar en todo el proceso del trabajo artístico, se acude a otra persona que tenga conocimiento del trabajo, de esa manera la actividad colaborativa puede encausarse sin problema. Además, Becker menciona también que:

Los mundos del arte se caracterizan por tener relaciones muy frecuentes y estrechas con los mundos de los que tratan de diferenciarse. Comparten fuentes de abastecimiento con esos otros mundos, reclutan personal en los mismos, adoptan ideas que se originan [...] si bien los mundos del arte no tienen límites definidos, estos varían en lo que se respecta a su grado de independencia [...] para que la gente pueda organizarse como un mundo justificado de manera explícita por la producción de objetos o hechos definidos como arte, necesita

suficiente libertad política, y económica para hacerlo, y no todas las sociedades la proporcionan (Becker 2008, p.56-59).

En relación con los mundos del arte, mencionaré la teoría de los campos, del sociólogo francés Pierre Bourdieu (2011), quien propone que el campo artístico es un espacio de lucha entre agentes que son participes del mismo, quienes tienen un cúmulo de intereses en común, un idioma y “una complicidad objetiva que subyace todos los antagonismos” y que a su vez se disputan la obtención de un lugar y la legitimación dentro del campo.

Este espacio se constituye a partir de que “los agentes o los grupos son distribuidos en él en función de su posición en las distribuciones estadísticas según los dos principios de diferenciación que, en las sociedades más avanzadas [...] son sin ninguna duda los más eficientes: el capital económico y el capital cultural [...]” (p. 27).

“De tal manera, que los agentes que tienen ambos capitales, económico y cultural tendrán más situaciones en común entre sí, la posibilidad de coincidir se da entre más similitudes existan, y habrá menos posibilidad de coincidir entre sí cuanto exista mayor lejanía entre ellos” (Bourdieu 2011, p.28-29).

1.8 Capitales y redes, organización en los mundos del arte

Antes de continuar con estos dos tipos de capital, es preciso mencionar qué se entiende por capital; Bourdieu (2001), argumenta que:

El capital es trabajo acumulado, bien en forma de materia, bien en forma interiorizada o “incorporada”. [...] es una fuerza inherente a las estructuras objetivas y subjetivas; pero es al mismo tiempo un principio fundamental de las regularidades internas del mundo social. [...] es una fuerza inscrita en la objetividad de las cosas que determinan que no todo sea posible e imposible. La estructura de distribución de los diferentes tipos y subtipos de capital, dada en un momento determinado del tiempo, corresponde a la estructura inmanente del mundo social; esto es a la totalidad de fuerzas que le son inherentes, y mediante las cuales se determina el funcionamiento duradero de la realidad social y se deciden las oportunidades de éxito de las prácticas (Bourdieu 2002, p. 131-133).

Por lo tanto, el capital es adquirido y reunido por los agentes a lo largo de su vida, la acumulación de capital de los anteriores será proporcional a las oportunidades de consecución o de fracaso que pueda obtener dentro del campo como lo plantea Bourdieu; de tal manera que la reciprocidad que se genere entre agentes insertos en el mismo campo contribuye al funcionamiento de la realidad social.

El sociólogo francés arguye que, existen tres formas de capital a los que los agentes tienen acceso: capital económico, capital cultural y capital social. Los anteriores pueden depender uno del otro entre sí. El capital cultural, siguiendo a Bourdieu, existe en tres estados: el primero de ellos es el incorporado, este se encuentra íntimamente conectado a la persona, quien a su vez ha llevado a lo largo de su vida “un proceso de interiorización de la cultura” para poder obtener el capital cultural incorporado, la persona debe

esforzarse, debe trabajar sobre sí mismo para hacerse del anterior “uno invierte tiempo, pero invierte también una forma de afán de saber, con todas las privaciones, renunciaciones y sacrificios que pueda comportar [...] es una posesión que se ha convertido en parte integrante de la persona, en *habitus*” (Bourdieu 2001, p.139).

Otra de las características del capital cultural incorporado es que no se puede heredar a otras personas, o entre familias, este solo le pertenece a quien luchó por formarse y obtenerlo, del mismo modo la incorporación de este tipo de capital se puede dar en grados distintos dependiendo de la temporalidad, el contexto social y económico; además este proceso de apropiación depende también del capital cultural con que cuente la familia, de tal manera que: “un individuo sólo puede prolongar el tiempo destinado a la acumulación de capital cultural mientras su familia pueda garantizarle tiempo libre y liberado de la necesidad económica” (Bourdieu 2001, p. 142).

El estado de capital cultural objetivado, parafraseando a Bourdieu, se refiere a la serie de propiedades que se resuelven en conjunto con el capital cultural incorporado, de esta forma el capital cultural objetivado que se materializa, por ejemplo, en instrumentos, piezas de arte, pinturas, etcétera, y estos a su vez tienen la posibilidad de ser trasladados como objetos, y para apropiarse de ellos el agente debe contar con cierto capital económico. Este tipo de capital “subsiste como capital simbólico y materialmente activo y efectivo solo en la medida en que el agente se haya apropiado de él y lo utilice como arma y a parejo en las disputas que tienen lugar en el campo de la producción cultural y, más allá de este, en el campo de las clases sociales” (pp. 144-146).

Por último, dentro de estos tres estados del capital cultural, se encuentra el capital cultural institucionalizado, este tipo de capital se instaura en los títulos académicos, que

a su vez le otorgan a quien lo posee una especie de “certificado de competencia cultural que ofrece a su portador un valor convencional duradero y legalmente garantizado” al mismo tiempo, este permite que exista una diferenciación entre “el capital cultural del autodidacta, siempre sujeto a la carga de su demostración” (p. 146-148).

Por lo que se refiere al capital social Bourdieu (2001), infiere que este:

Está constituido por la totalidad de los recursos potenciales o actuales asociados a la posesión de una red duradera de relaciones más o menos institucionalizadas de conocimiento y reconocimiento mutuos. [...] se trata de la totalidad de recursos basados en la pertenencia a un grupo. El capital total que poseen los miembros individuales del grupo les sirve a todos, conjuntamente, como respaldo, amén de hacerlos merecedores de crédito. En la práctica, las relaciones de capital social sólo pueden existir sobre la base de relaciones de intercambio materiales y/o simbólicas, y contribuyendo además a su mantenimiento. Este capital asume así una existencia cuasi real, que se ve mantenida y reforzada merced a relaciones de intercambio. Estas relaciones de intercambio, en las que se basa el capital social, los aspectos materiales y simbólicos están inseparablemente unidos, hasta el punto de que aquellas solo pueden funcionar y mantenerse mientras esta unión sea reconocible [...] el volumen de capital social poseído por un individuo dependerá tanto de la extensión de la red de conexiones (Bourdieu 2001, p. 148-150).

Entiendo que el capital social se deriva de las relaciones que los agentes pertenecientes a un grupo determinado, van haciendo a lo largo de su vida, de modo tal que se van generando redes en las cuales podrán ingresar o salir agentes, dependiendo de los aportes simbólicos o materiales que los anteriores puedan proporcionar para enriquecer esa red.

Aunado a este tema, me permitiré traer a discusión una vez más la propuesta de Becker (2008), haciendo uso de lo que él nombra actividad colectiva dentro del trabajo que se realiza en los mundos del arte, este autor dice que cualquier trabajo artístico se realiza con la participación de un grupo de personas; a través de la cooperación de estos grupos se crean “patrones de actividad colectiva”, y esto a su vez genera redes de cooperación por medio de las cuales se lleva a cabo el trabajo artístico, y así lograr concluir el producto final, en este caso la obra artística (Becker 2008, p. 17-19).

Además, indica que a partir de las prácticas y organización en conjunto de los agentes se logra la realización de un trabajo en colectividad, a partir de este estudio logro comprender cómo se dan las relaciones para producir y distribuir dentro de un grupo social en el mundo del arte.

Lo que puede pensarse como una red establecida de vínculos cooperativos, tal como el trabajo que realizan los músicos y agentes de distintas disciplinas, así como gestores culturales, que se desenvuelven dentro del campo artístico y trabajan en colaboración para poder generar espacios y bienes culturales de tal manera que “el artista, entonces trabaja en el centro de una red de personas que colaboran, cuyo trabajo es esencial para el resultado final. Donde quiera que el artista dependa de otros existe un vínculo cooperativo” (Becker 2008, p.43).

Así pues, tanto Bourdieu, como Becker coinciden al puntualizar que, las redes forman parte importante dentro del campo artístico, debido a que con la consolidación de las mismas se obtiene apoyo, ya sea simbólico o material y esto a su vez funciona para darle continuidad a las actividades que se realizan dentro de este campo.

Ahora que he mencionado el concepto de redes, abordaré el mismo desde la perspectiva del sociólogo español, Manuel Castells (2006), quien habla de la red constituida como una sociedad, que a su vez se encuentra como un entramado estructurado socialmente, que se constituye de redes que, a su vez se encuentran fortalecidas por tecnologías de la información y de la comunicación. La estructura social puede ser entendida en razón de las formas mediante las cuales la sociedad se organiza para llevar a cabo la producción, el consumo y las diversas normas culturales.

Castells (2006), menciona que una red está compuesta por nodos que se encuentran interconectados, y estos a su vez “son el punto de intersección de una curva [...]” no existe un centro dentro de la red, si no que contiene nodos que pueden tener más o menos importancia para la misma red, la importancia del nodo incrementa cuando este se encuentra contenido de una mayor cantidad de información importante para beneficio de la red, y que además tiene la capacidad de procesar con mayor eficiencia, independientemente de lo anterior, ningún nodo es irrelevante dentro de la red, por el contrario, todos son necesarios para el funcionamiento de la red, a medida de que algún nodo se vuelve reiterativo en su información, la red cuenta con la capacidad de reconfiguración quitando a algunos nodos e integrando otros nuevos (p.27). Además, arguye que:

Las redes procesan flujos, que son corrientes de información entre nodos que circulan por los canales que conectan nodos [...] Las redes compiten o cooperan entre sí, la cooperación está basada en su capacidad para comunicarse, y depende de la existencia de códigos de traducción e interpretatividad y en el acceso a puntos de conexión [...] Trabajan mediante una lógica binaria: inclusión – exclusión [...] pueden conectar con toda la red y con otras redes comunicadas desde cualquier nodo al compartir los mismos protocolos de comunicación (Castells 2006, p.28).

Por lo tanto, la propuesta de Castells, aunada a lo antes propuesto por Bourdieu y Becker respecto a este mismo tema, me permite entender la manera en que se genera el trabajo en red de los agentes en el campo artístico, de tal manera que, al reconocer la existencia de una red de colaboración, es posible identificar cómo se dan estas conexiones entre los nodos participantes dentro de la red y de qué manera surgen las colaboraciones entre ellos para realizar sus trabajos artísticos.

CAPÍTULO II

HACIA UNA ESTRATEGIA METODOLÓGICA

Para realizar el análisis de la presente tesis, tomé como consideración principal el objetivo central de la investigación, que giró en torno a conocer cómo se construyen los procesos de autogestión en tres proyectos musicales del circuito de la música alternativa en Mexicali, Baja California. El interés surge debido a mi participación como gestora cultural a lo largo de seis años en la ciudad, y al acercamiento que he tenido al colaborar como medio de difusión con algunos proyectos musicales del circuito de la música alternativa, lo que me ha permitido a partir de la observación interesarme en las formas en que los músicos llevan a cabo sus proyectos.

2.1 La elección de los casos

En tanto a la población seleccionada para este estudio, elegí tres proyectos musicales originarios de la ciudad de Mexicali, Baja California. Seleccioné a esta muestra, por medio de la utilización del muestreo propositivo, mismo que propone la elección de los participantes a través del tipo de fenómeno a investigar (Bernard, 2006, citado en Mendieta, 2015), en este caso se utilizó debido a que el fenómeno a investigar se da en “ciertas condiciones específicas o se sitúa en ciertas fases”, a partir de ello realicé la selección de los colaboradores, esto se determinó a través de tres vertientes: a) según el conocimiento del tema, b) identificación de los colaboradores que tuvieran un

conocimiento particular del tema, c) la búsqueda de características atípicas en los colaboradores.

Cabe mencionar que, la elección se dio también partiendo de un conocimiento previo de los proyectos musicales, con respecto a sus prácticas de producción musical autogestiva, debido a la cercanía que existe por mi parte dentro de este campo, que corresponde a la participación que tengo como gestora cultural de la ciudad. Por lo tanto, otro criterio de selección propio del muestreo propositivo fue la facilidad de acceso a los informantes.

Conviene señalar que otra de las características fue tomar en cuenta que los anteriores son agentes activos dentro del campo de la música en la actualidad, además de contar con reconocimiento y presencia en el circuito local, y en escenarios nacionales e internacionales.

El proyecto de Silent está integrado por tres hombres y una mujer, cuyas edades oscilan entre los 25 y los 37 años, por su parte, Trillones es un proyecto solista, integrado por un hombre de 35 años de edad, y Fax, de igual manera, es un proyecto solista integrado por un hombre cuya edad es de 45 años. Las características socioeconómicas de los integrantes de los tres proyectos musicales, respectivamente, se encuentran en las de clase media a media alta, de niveles escolares medio superior y superior.

Utilicé el método de estudio de caso, ya que consideré que los aportes que ofrece el anterior funcionan principalmente por el tema de investigación, debido a que el mismo es un tema actual y poco investigado, (Eisenhardt, 1989 citado en Martínez Carazo, 2006), entiende un estudio de caso contemporáneo como “una estrategia de investigación dirigida a comprender las dinámicas presentes en contextos singulares, la cual podría

tratarse del estudio de un único caso o de varios casos, combinando distintos métodos para la recogida de evidencia cualitativa [...] con el fin de describir, verificar o generar teoría” (p. 174).

De acuerdo a lo anterior, (Chetty, 1996 citado en Martínez Carazo, 2006), menciona que la metodología que se emplea en el método de estudio de caso es estricta de manera tal que:

- Es adecuada para investigar fenómenos en los que se busca dar respuesta a cómo y por qué ocurren.
- Permite estudiar un tema determinado.
- Es ideal para el estudio de temas de investigación en los que las teorías que existen son inadecuadas.
- Permite estudiar los fenómenos desde múltiples perspectivas y no desde la influencia de una sola variable.
- Permite explorar en forma más profunda y obtener un conocimiento más amplio sobre cada fenómeno, lo cual permite la aparición de nuevas señales sobre los temas que emergen.
- Juega un papel muy importante en la investigación, por lo que no debería ser utilizado meramente como la exploración inicial de un fenómeno determinado. (p. 175).

De ahí que la elección de este método resultó pertinente para hacer la selección de los tres casos de proyectos musicales elegidos para llevar a cabo el análisis, partiendo

precisamente de características propias como la búsqueda de respuestas al objetivo general de la investigación.

2.2 Técnicas metodológicas aplicadas

Asimismo, y como parte intrínseca del trabajo etnográfico para la recolección de datos llevé a cabo la observación participante, a la que la antropóloga Rosana Guber (2004), señala como el método para acceder a la información que se origina a partir de los símbolos y significados que los sujetos de estudio utilizan para darle sentido a su forma de vida; el investigador interpretará los actos y los gestos de los mencionados anteriormente, a través de la inserción en su mundo, y desde la experiencia propia podrá comprenderlos desde su interior (p.111).

La observación participante se llevó a cabo a través de la asistencia a las presentaciones musicales de los proyectos, donde tuve oportunidad de acercarme a los músicos a partir de charlas informales, para concretar las entrevistas mismas a las que los agentes entrevistados accedieron positivamente siempre que les cité para realizarlas.

De acuerdo a los criterios de la metodología cualitativa, y partiendo de que el campo de los estudios socioculturales es interdisciplinario y que a su vez brinda la posibilidad de la generación de conocimiento a través de la interpretación de las experiencias de la cotidianidad del ser humano, es que estimé adecuada la utilización de la técnica de la entrevista semiestructurada a profundidad.

La elección de esta técnica está dada a partir de la definición y las características que los autores Merton, Fiske y Kendall (1998), señalan que la entrevista en profundidad o focalizada parte de cuatro características:

- El investigador tiene un conocimiento previo del fenómeno o situación que estudiará, mismo en el que se encuentran inmersos los sujetos que serán entrevistados.
- Se formula una hipótesis partiendo del análisis previo de la situación, aquella brindará el posible resultado del porqué se llegó a dicha situación.
- Realizar una guía de entrevista a partir del análisis y las hipótesis planteadas con anterioridad, esto proporcionará la formulación de preguntas no direccionadas que a su vez serán métodos que llevarán a la obtención de información relevante.
- El enfoque de la entrevista se encuentra en las experiencias de vida de los sujetos entrevistados. (p. 216).

Determiné la elección de este método a partir de su conveniencia para los propios objetivos de la investigación, así como para el objeto y los sujetos de estudio. La elección de la entrevista en profundidad se propone con base en las propias características de la investigación, y en consideración a que la información proveniente de las experiencias subjetivas de los entrevistados no podría obtenerse a profundidad con otro tipo de herramienta. A su vez, la realización de las entrevistas se hizo con base a los

fundamentos del marco teórico que se propuso en referencia a los conceptos de campos, capitales, mundos del arte, redes de colaboración, autogestión, e industrias culturales.

Cabe mencionar que además de llevar a cabo la técnica de entrevistas semiestructuradas a profundidad con los agentes de los tres proyectos musicales respectivamente, también realicé entrevistas a algunos de los gestores culturales de la ciudad como base para obtener información respecto a la oferta cultural alternativa que existe en Mexicali.

Asimismo, mencionar que hice uso de las fuentes de información secundaria, donde llevé a cabo la búsqueda de información hemerográfica apoyándome en material contenido en revistas especializadas en música, así como en trabajos cronológicos correspondientes a temas culturales que han acontecido históricamente en la ciudad de Mexicali. Hacer uso de estas herramientas, fue de muy valioso apoyo debido a la poca información que existe respecto al tema de la oferta de cultura alternativa en la ciudad y los agentes que trabajan en este campo; a su vez esto me ayudo a caracterizar mi objeto de estudio.

Siguiendo a Merton, Fiske y Kendall (1998) realicé una guía de entrevista, [como se observa en el cuadro 1.1] que me permitió llevar a cabo en un primer momento preguntas no direccionadas, mismas que realicé siguiendo la propuesta teórica que contiene el capítulo uno, y que a su vez fueron la pauta para mantener las entrevistas a manera de conversación con los agentes y de esta forma lograr obtener información que se logró obtener a través de las mismas experiencias de vida que los agentes me proporcionaron a lo largo de las entrevistas.

Cuadro 1.1 Guía de entrevista

Entrevista semiestructurada

Sujeto: Músico	
Descripción de la situación:	
Temas	Preguntas
Autogestión	<p>¿Qué significa ser independiente?</p> <p>¿Porqué optan por la independencia?</p> <p>¿Cómo logran esa independencia?</p> <p>¿Cómo mantienen económicamente su proyecto?</p> <p>¿Cómo organizan sus eventos?</p>
Redes de colaboración	<p>¿Cómo se relacionan entre ellos?</p> <p>¿Con quiénes se relacionan?</p> <p>¿De qué maneras se apoyan entre proyectos?</p> <p>¿Existen reglas para apoyar a proyectos de reciente surgimiento?</p>
Campos/Capitales/Mundos del arte	<p>¿Desde cuándo tienen gusto por la música?</p> <p>¿Qué tipo de música consumen?</p> <p>¿Qué tipo de instrumentos o aparatos utilizan para generar su música?</p> <p>¿Qué estudios tienen?</p> <p>¿Cuál es el monto económico estimado invertido en tu proyecto?</p>
Industria cultural	<p>¿Qué opinan de las grandes disqueras?</p> <p>¿Les gustaría formar parte de las grandes disqueras?</p> <p>¿Cuáles son las diferencias entre grandes disqueras y disqueras independientes?</p>

Cabe mencionar que para la realización de estas entrevistas utilicé una videocámara y una grabadora de audio y a través de la información grabada en estas herramientas, procedí a realizar la transcripción textual de cada una de las entrevistas y a su vez fueron procesadas a partir de una matriz de análisis partiendo de la determinación de las siguientes categorías: *habitus*, capitales, autogestión e industrias culturales.

CAPÍTULO III

MEXICALI ¿LA CIUDAD DONDE NUNCA PASA NADA?

3.1 El contexto cultural en la frontera

Mexicali, es la ciudad capital del estado de Baja California. Limita al norte con el estado de California, Estados Unidos de Norteamérica, específicamente con la ciudad de Calexico. Compartir frontera con otro país, determina muchas de las características particulares con las que vive el habitante de esta ciudad; existen fenómenos sociales, económicos, culturales y políticos que determinan la forma de vida de quienes aquí habitamos. Algunas de las particularidades culturales del mexicalense se encuentran en tanto a los consumos culturales que tienen. La importancia de señalar los consumos culturales que tiene la población mexicalense deriva de la importancia de caracterizar las particularidades del contexto fronterizo.

A partir de la revisión histórico - periodística del cronista mexicalense Gabriel Trujillo (2007), desde la década de los años setenta, los consumos culturales de la juventud de la capital de Baja California se encuentran principalmente en los medios de comunicación, en las estaciones de radio estadounidenses que se sintonizaban en Mexicali, incitaban a los jóvenes en su búsqueda de generar bandas que sonaran a la par de las bandas de rock estadounidense que escuchaban en las estaciones *gringas*:

Los discos más recientes y de los grupos más esotéricos se consiguen en la *Fed Mart de Calexico*, mejor aún, en la *Tower Records* de San Diego. La influencia de

la música de rock entre la juventud bajacaliforniana se convierte, en una cultura de consumo masivo; discos, carteles, modas que vienen y van. Las estaciones estadounidenses, las tiendas especializadas, especialmente la Tower Records y los conciertos que se dan en el sur de California hacen de los jóvenes fronterizos unos adeptos al rock (Trujillo 2007, p. 294).

Durante la década de los años ochenta siguiendo a Trujillo, la música producida por los grupos mexicalenses paso a ser rock progresivo y heavy metal, los grupos más representativos fueron *Freeway*, *Minnesanger*, *Cast* y *Destroyers*, los espacios donde estas bandas se presentaban fueron instituciones legitimadas como La Casa de la Cultura, El Café literario del teatro del estado, el teatro del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) y el teatro al aire libre junto a rectoría de la Universidad Autónoma de Baja California (UABC), estas bandas de música eran reconocidas por sus creaciones artísticas un tanto “ambiciosas” –a decir de Trujillo- independientemente de que el público que consumía lo que hacían era minoría.

Para la década de los noventa una de las bandas de rock con más relevancia en el ámbito musical no solo de Mexicali, sino del estado fue Aural, banda integrada por los músicos Rubén Tamayo, Ernesto Vivó, Karla Garduño y Alberto Heredia tras la separación de la banda Fieles Difuntos como menciona José Gurrea, citado en Trujillo (2007).

[...] el panorama musical al norte de la República no se circunscribe a las quebraditas, a la tambora, al texmex, a las polkas y demás géneros afines, catapultados por disqueras independientes como Mil Records y Nimboestatic,

varias agrupaciones sobre todo bajacalifornianas, han optado por la búsqueda de nuevos horizontes sonoros, refrescando, así, el panorama musical por aquellos lares. Tales son los casos de Fussible y Aural, bandas que acaban de editar sendas operas primas donde discurren por los caminos siempre espinosos de la vanguardia (Gurrea 2000, citado en Trujillo 2007, p.305).

Misma que a decir de Rubén Tamayo fue una banda referente en la escena local de la ciudad debido a la propuesta de la misma, “nadie tocaba como nosotros, nadie tenía ese tipo de influencias, escuchábamos más música europea y ese tipo de cosas, y éramos como mas todo este rollo inglés, toda la estética más pulida” (Entrevista personal,2017).

De la escena de música local Tamayo, menciona que la escena era muy fuerte, ya que existía una gran diversidad de bandas de todos los estilos, “[...] había dos lugares para tocar, y había concursos de sonido 91 [estación radial local], sí había una escena muy fuerte, y éramos parte de ella, un grupo de morros que estábamos haciendo música aquí en Mexicali, original, todo era original; pero había un montón de morros haciendo música, *Miza de Gallo, Don Lagarto, Limbo Samba, Solsticio*” y era todo este rollo así, pues ese circuito de grupos y de músicos, y pues si nos sentimos parte este rollo (Entrevista personal, 2017).

Con relación a los consumos en el contexto cultural fronterizo, la comunicóloga mexicana Luz María Ortega Villa (2011), realizó un estudio de consumo de bienes culturales en la población de esta ciudad, y al respecto de la zona geográfica que comparten Mexicali y Calexico, refiere que la población de ambas ciudades, comparten

un intercambio continuo de bienes culturales, sobre todo el habitante mexicalense, quien “aprovecha la situación fronteriza para adquirir algunos productos” (p.131).

Respecto a los consumos de bienes culturales de los habitantes en frontera, conviene traer a colación lo que Rubén Tamayo, menciona sobre las diferencias que se dan al vivir a lado de los Estados Unidos en tanto a lo que se ofrece y se consume musicalmente hablando comparado con otras entidades de la República Mexicana:

La frontera es un factor bien importante, sobre todo por la cercanía con San Diego, porque lo que a los chilangos les cuesta un disco tres veces a nosotros nos costaba mucho menos, nosotros podíamos ir a San Diego y lo comprábamos pues, o lo pedíamos y nos llegaba aquí a un ladito, y eso si fue una gran ventaja. Los conciertos también el *Iguanas* en Tijuana era prácticamente un lugar gringo y ahí tocaron todos los grupos, todos, un montón de grupos que vimos ahí y bien barato (Entrevista personal, 2017).

Este municipio ha sido estigmatizado por ser una ciudad con poca presencia en el ámbito de la oferta y consumo de bienes culturales, en comparación con ciudades como Tijuana, que se ha destacado como una ciudad nacional e internacionalmente reconocida por trabajos de producción y distribución de bienes culturales en diversas disciplinas artísticas.

Con respecto a los consumos de bienes culturales en Mexicali traeré de nuevo al tema a Ortega Villa (2011), quien llevó a cabo su investigación realizando una clasificación de los grupos a partir de su condición económica, obteniendo información por medio de

entrevistas estructuradas, efectuadas a los grupos de cada zona. En los resultados de dicha investigación, la autora refiere que las familias de clase alta tienen consumos culturales diversificados, tanto en los espacios legitimados de alta cultura, así como el asistir al cine, ver televisión por cable, etcétera. Por su parte los consumos de los grupos de clase media, desarrollan actividades recreativas en los centros comerciales o áreas verdes, pero no asisten a los espacios culturales legitimados. Y por último la clase baja, cuenta con consumos bajos, no asisten a espacios o eventos de las instituciones culturales.

Si partimos de que los consumos culturales atienden a la condición de clase de los habitantes, como lo refiere el trabajo de investigación anteriormente mencionado, es posible entender que, a partir de dicha condición, están dadas diversas actividades culturales que se generan en Mexicali, y a las cuales los habitantes asisten o no. De igual manera como se observa en el trabajo histórico-periodístico de Trujillo (2007), el consumo cultural del músico inserto en la escena local en la década de los noventa atiende a una condición de clase, y esta le genera el acceso a cierto capital cultural tal como lo menciona Bourdieu (2001).

De ahí que, a través de la obtención de datos referentes al consumo cultural de la población mexicalense, me permite voltear la mirada hacia los espacios de oferta cultural a la que denomino alternativa, que existen en la ciudad de Mexicali, bajo la premisa de que los espacios a los que hago referencia son dirigidos a una población de clase media, acreedores de un capital cultural específico.

3.2 Oferta cultural alternativa en Mexicali

Es posible para una parte de la población mexicalense perteneciente a la clase media, acceder a algunos de los bienes culturales que se ofrecen en la ciudad, a través de las instituciones culturales legitimadas de la entidad, tales como la Galería de la Ciudad, el Teatro del Estado, el Centro Estatal de las Artes (CEART), así como todas las actividades culturales que ofrece el Instituto Municipal de Cultura (IMACUM) entre otras. Estas actividades son, como mencioné anteriormente las que se encuentran legitimadas por las instituciones y para la población.

Cabe mencionar que hago referencia a las anteriores para establecer una diferenciación entre la oferta cultural legitimada y la que entiendo por oferta cultural alternativa, de manera tal que, comprendo las alternativas culturales que se gestan en la ciudad como aquellos espacios en donde confluyen diversas formas de instaurar otras formas de hacer arte que buscan la heterogeneidad.

Con relación a la denominada oferta cultural alternativa y la falta de espacios para poder difundirla, cabe mencionar brevemente una crítica que se ha venido haciendo desde la década de los noventa y hasta la fecha, por parte, tanto de gestores culturales como de artistas de diversas disciplinas pertenecientes al campo, respecto al déficit de oferta cultural y espacios en donde se pudiera difundir la anterior, por parte de los medios de comunicación locales, Max Torreros (2000, citado en Trujillo, 2007) señala en un artículo de la revista *Día Siete* respecto a la escasez de espacios para diversas disciplinas artísticas en la localidad que ‘tampoco existe la oferta cultural por parte de la radio cultural, comercial y ni hablar de los otros medios, donde verdaderamente se

difunda este tipo de expresión artística, y no me refiero solo a la música, sino además al cine, la pintura, el diseño gráfico y la literatura' (p.312).

Aunque es palpable la ausencia de lugares, o más bien dicho la poquísima presencia de algunos de estos, que aún logran preservar un lugar para la difusión de la oferta cultural alternativa, conviene aquí señalar que, aunque su presencia no sea la más visible por decirlo de alguna manera para la comunidad, no habría que olvidarse de su existencia. Gallego (2009), denomina a este tipo de medios de comunicación como micromedios o medios alternativos, mismos que se instauran en las radios universitarias, o radios piratas, y tras la llegada de las herramientas digitales en los blogs o videos a través plataformas como *Youtube* por mencionar alguna, "los micromedios han sufrido una importante transformación y se puede decir que la digitalización ha traído consigo herramientas que han facilitado la distribución de contenidos en todos los eslabones de la cadena" (p.286).

Aquí quiero hacer referencia a los medios de comunicación alternativos que se encuentran haciendo eco en la localidad mexicalense, tal es el caso de los programas musicales y de agenda cultural que se realizan en el Sistema Universitario de Radio de la Universidad Autónoma de Baja California y *Radio Pájaro Hombre* en el espacio independiente *Mexicali Rose*, que mantienen un afán por darle difusión y cabida a diversas propuestas culturales de cualquier disciplina, que no encuentra sitio en otros medios.

En correspondencia a lo anterior, Julián González, quien funge como uno de los agentes culturales activos de la ciudad y quien ha participado de la producción y locución

de estos medios a lo largo de 18 años, comenta la importancia que tienen para apoyar en este caso a las bandas de música local:

Nosotros comenzamos cuando aún éramos estudiantes de la UABC, por lo menos yo te puedo decir que fue por la afición que tenía y que aún tengo por la música, en ese entonces aquí en Mexicali estaba sonando muy fuerte toda la movida *ska*, y por invitación de Christian Fernández que ya estaba en la radio, iniciamos con un programa que se llamaba *El Skape* [...] anunciábamos las tocaditas que se hacían en la ciudad, y si te puedo decir que fuimos un espacio al que continuamente acudían los morros a promocionar sus eventos, además de que teníamos un buen número de audiencia [...] conocimos a muchas bandas de aquí de Mexicali que hacían cosas chidas gracias al *Skape* [...] Ya después le seguimos con otros programas como *Mundo Bizarro* y el último que aún sigue en la programación de UABC Radio es *17 Segundos* (Entrevista personal, 2017).

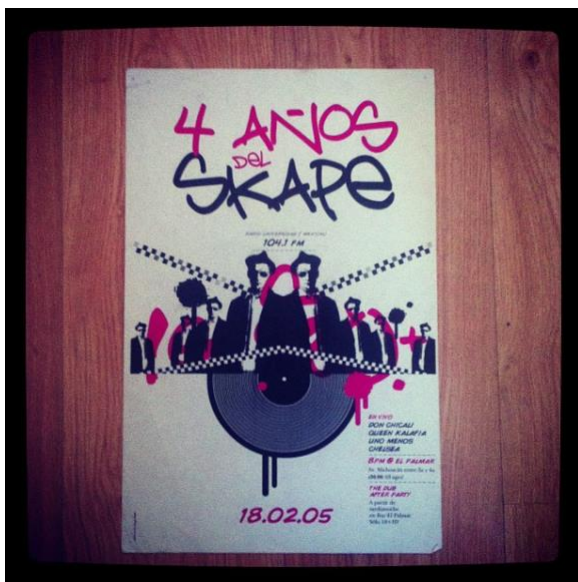


Imagen 1 Cartel del programa radial "El Skape" 2006, Fotografía: Julián González.

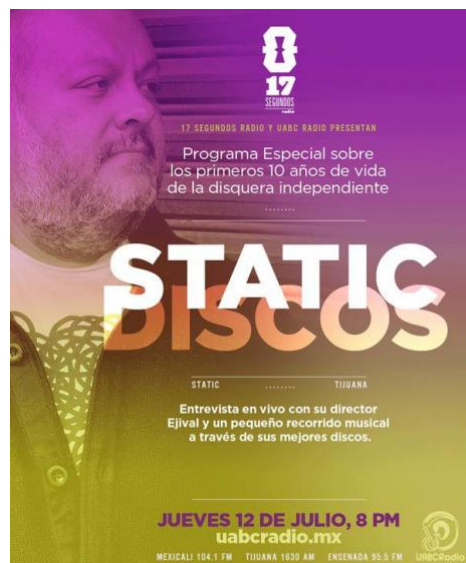


Imagen 2 Cartel promocional para programa radial "17 Segundos". Fotografía: Julián González

Por otra parte, en lo que respecta a lugares físicos donde se llevan a cabo las actividades culturales alternativas, tales como galerías autogestivas de arte que han emergido durante años en esta ciudad encuentro que la mayoría de estos espacios emergen y se mantienen gracias al apoyo mutuo que existe a través de las redes de colaboración entre agentes del circuito cultural.

Por mencionar algunos de estos sitios que ofrecen alternativas culturales en Mexicali se encuentran el Espacio cultural Artmósferas, Escritorio de Procesos, Mexicali Rose, Galería Arma, Centro Cultural Nana Chela, La Joyita, entre otros, que son los que se mantienen activos actualmente.

Hago referencia en razón a estos espacios, en el trabajo de tesis realizado por la comunicóloga mexicalense Alejandra Cárdenas (2016), quien señala que estos lugares son gestionados de manera independiente por artistas y gestores culturales de la ciudad, y son sostenidos de forma autogestiva y a partir de la cohesión social y el trabajo en colectividad de diversos actores del campo artístico, a partir de que, como arguye Cárdenas “sobre todo por el interés de artistas emergentes de gestionar espacios culturales para la organización, promoción y difusión del arte con temáticas y objetivos alternos a los institutos públicos y de la administración privada” (Cárdenas 2016, p.67).

En tanto al contexto histórico que alude a la generación de dichos espacios, Cárdenas (2016), menciona que las primeras muestras de organización colectiva para la generación de espacios independientes en la localidad, se dieron en casas particulares de algunas colonias de Mexicali, durante los años 2000 a 2011 fueron los de mayor algidez para que se diera el surgimiento de los espacios de gestión cultural

independiente, gracias al trabajo autogestivo de los artistas y gestores culturales, y en parte también a algunos apoyos del gobierno del Estado.

Estos espacios, a la par de los proyectos musicales autogestivos tienen en común el trabajo colaborativo que se genera dentro del campo artístico, a partir de la pertenencia al campo y de estas redes de colaboración el músico autogestivo logra acceder a estos espacios y hacer uso de ellos en la búsqueda de espacios físicos donde presentar sus propuestas musicales (Becker, 2008; Bourdieu, 2001).

Así en el trabajo colaborativo entrecruzado tanto de gestores culturales desde sus espacios físicos, como de artistas de diversas disciplinas se han generado múltiples ofertas culturales alternativas, que brindan otras perspectivas dentro del quehacer cultural para la población que consume.

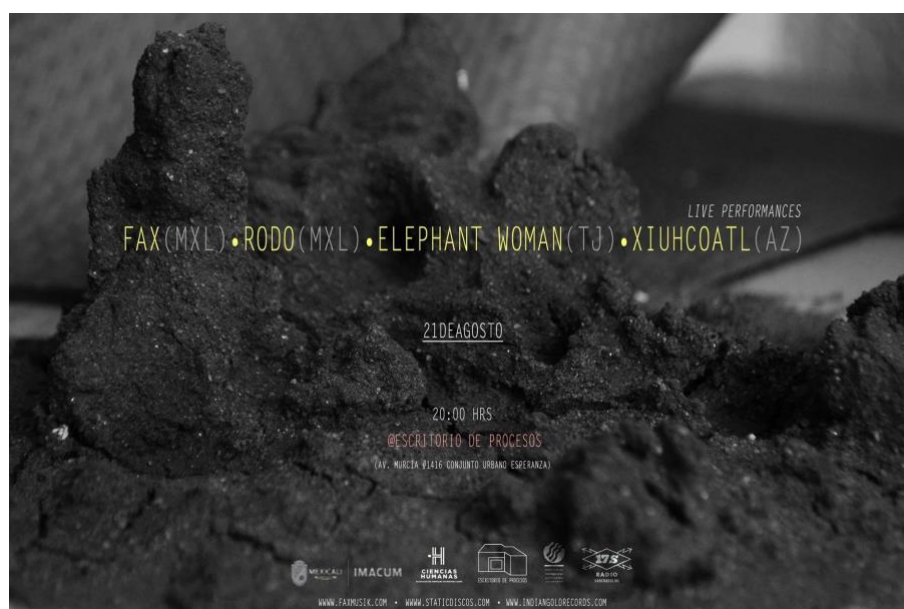


Imagen 3 Cartel de presentación de "FAX" en el espacio independiente "Escritorio de Procesos" en 2015

3.3 Agentes del circuito musical alternativo

Hablar de agentes insertos en el circuito de la música alternativa es aludir a la propia agencia que los mismos llevan a cabo a partir de sus prácticas. Para el sociólogo inglés Anthony Giddens (2003), el concepto de agencia se asocia al proceso que existe entre el actor que vive en una estructura social donde existen reglas y estas sujetan al agente a la estructura, Giddens señala que “[...] la estructura alcanza el primado sobre la acción, y se acentúan con fuerza las cualidades restrictivas de la estructura” (p.40). Pero al mismo tiempo, tanto agencia como la estructura social dependen la una de la otra, y mantienen una relación de interdependencia, dadas dentro de un espacio y tiempo y a su vez depende también de la acción del actor.

Esta dicotomía entre la estructura social y la capacidad de agencia del actor está dada a partir de los recursos con los que el actor cuenta para “jugar dentro del campo” como diría Bourdieu, y a su vez las reglas o normatividades que son impuestas por la misma estructura, por lo tanto, el actor tiene capacidad de agencia y es competente para generar cambios a partir de los recursos con los que cuenta.

Entendidos los músicos autogestivos del circuito musical independiente en Mexicali como agentes, a continuación, hare una breve semblanza de cada uno de los proyectos. Como ya he mencionado anteriormente, abordaré el caso de tres proyectos musicales pertenecientes al circuito de música alternativa que se ha gestado en Mexicali, elegí a Silent, Trillones y Fax, quienes son músicos que producen y distribuyen sus bienes culturales de manera autogestiva.

Fax es el proyecto musical de Rubén Alonso Tamayo, músico, productor y diseñador gráfico, originario de Mexicali Baja California, comenzó su carrera musical en la década de los noventa con su primera banda denominada Fieles difuntos misma que al desintegrarse dio vida a Aural una banda reconocida como referente de la escena musical local durante los años noventa, así lo refiere Trujillo (2007), “Tal vez el grupo más representativo de estos tiempos sea, al menos para Mexicali, Aural, con su propuesta de rock etéreo. Aural es cosa aparte, opción minimalista, espacio de convergencias sonoras, provenientes tanto del pasado como del futuro de la música actual” (p. 312).

El recorrido musical de Rubén Tamayo, en las anteriores bandas de música lo llevaron a la realización de su proyecto musical solista, Fax en el año 2000:

Yo me cansé de Aural, y yo ya no quería hacer ese mismo tipo de música, entonces yo quería implementar otras cosas, pero mis mismos compañeros no lo veían muy acá, yo escuchaba mucha música electrónica, pero hasta el 99 yo empecé a cascarear con aparatos [...] y empecé a hacer música otra vez, me vi sin grupo por primera vez [...] fue meterme de lleno a todo el proceso que era completamente diferente, pero al mismo tiempo era tan fascinante (Entrevista personal, 2017).

Mismo que ha tenido presencia a nivel nacional e internacional como lo mencionan algunos medios de comunicación y festivales de música, tal es el caso del festival internacional de creatividad digital MUTEK México, el anterior hace mención de la

trayectoria musical de Fax describiéndolo como: “Fundador del sello Static Discos, Fax lleva más de 10 años editando música electrónica desde su base en Mexicali, Baja California. Es uno de los productores más constantes de música electrónica mexicana, y ha estado presente en festivales internacionales como el festival *Benicassim*, *Decibel Communikey*, *Mutek de Montreal* y *el de México*”.



*Imagen 4 Fax durante presentación en Aullido, muestra internacional de videoclip en Mexicali, 2016. Fotografía-
Montserrat Gómez*

Silent, es un grupo de post punk que está integrado por Rodolfo Ibarra, Jung Sing, Alejandro Lara y Andrea Varela, los dos primeros integrantes de la banda fueron miembros de la emblemática y desaparecida banda Maniquí Lazer, de esta, Trujillo (2007), menciona que fue un proyecto con una propuesta que buscaba evolucionar “más allá del circo mediático del taca- taca digitalizado” en Baja California, haciendo alusión al

caso del proyecto musical tijuanense Nortec, y alude a la creatividad musical y la propuesta alternativa que la Maniquí abonaba al circuito musical durante el año dos mil como:

El grupo de punk electrónico, establece desde el principio una estética que pinta su raya con otros gustos de moda, sin abjurar del contexto musical en que se mueven sus composiciones [...] no solo son representantes de vanguardia de la creatividad mexicalense, sino un complemento excelente a la escena electrónica fronteriza, el otro lado de un mismo disco: el de la ecléctica música actual bajacaliforniana, esa que siempre apuesta por el porvenir que baila en nuestros oídos y por el recuerdo que brilla en nuestros ojos (Trujillo 2007, p.333).

Silent nace de las cenizas de Maniquí Lazer, tal como lo señala *Filter México*, revista especializada en música:

Silent es una banda que sin duda llama la atención debido al origen de sus miembros (ex integrantes de Maniquí Lazer), su álbum debut lanzado en una disquera estadounidense, sus giras por Estados Unidos al lado de *Dead Cross* y *Retox*, pero, sobre todo, por su denso y oscuro sonido. Tomando los sonidos base del post punk, ésta joven banda procedente de Mexicali ha sabido darle un giro a este sonido y entregarnos un álbum titulado *A Century of Abuse* lleno de distorsiones, voces dramáticas y ritmos demoledores que han sabido escapar del cliché en el que se ha convertido este género.

En palabras de Rodolfo Ibarra, el proyecto comenzó por iniciativa de Jung Sing, vocalista de la banda:

Jung ya también tenía pensado, hacer otra banda para ver qué pasaba, nomás así como pues hace mucho que no estamos haciendo nada vamos a ver que, moviéndole otra yo ya había cantado también en otras bandas con Jung como *Black Cells* que eran también un poco más agresivas pero algo faltaba, como que no hacía clic, entonces Jung le dice a Alex vez como al rock [...] ya lo había visto tocar en algunas bandas, como una tributo a *Interpol* y tocaba en otras bandas como *Dispersión* que tocaba Alex, y le dijo oye pues vamos entrándole, entonces Jung le dijo necesitamos conseguir a un bajista y a un baterista, y luego ya llego Andrea, en la batería que ella no había tocado en bandas como nosotros de rock [...] Silent salió todo a la inversa porque antes de tener nombre de banda, antes de tener como canciones completas ya teníamos donde tocar, ya había el apoyo del *Doña Pancha*, y son cosas que yo creo que hemos ido subiendo de escalón a lo que habíamos hecho con Maniquí, de cierta manera, entonces si es sorprendente y gratificante (Entrevista personal, 2017).



*Imagen 5 Silent durante presentación en Casa de la cultura, Mexicali 2017.
Fotografía- Monserrat Gómez*

Leopoldo Vega es músico y productor mexicalense del proyecto musical Trillones, su trayectoria como músico comienza con el desaparecido proyecto Ella Tiene Dos Androides un dueto de música pop que logró hacerse de presencia nacional gracias a la autogestión, lograron llevar su arte a ciudades como Guadalajara, Monterrey y Ciudad de México. Después de la desintegración de este dueto, surge Trillones, reseñado en revistas especializadas en música como *Lifeboxset*, en un artículo de que menciona que:

Trillones, proyecto originario de Mexicali que, desde hace poco más de 5 años, ha generado un catálogo de sonidos eclécticos y sumamente trabajados sobre una base experimental que siempre cambia. La constante búsqueda sonora de Polo, le ha llevado a empujar sus propios límites en materia de producción, creando así

EP'S y álbumes cuyos enfoques, no solamente varían de un lanzamiento a otro, sino que, dentro del campo semántico de cada trabajo, pocas canciones se relacionan ya que cada una pareciera traer un ritmo diferente y una historia muy distinta.

Leopoldo Vega menciona como es que inicio con el proyecto de Trillones:

Yo tenía claro que siempre voy a ver cómo hacer música, no sé tengo eso ya. Yo quiero hacer música yo solo, y pues quise aprender a como poder producir, pero ya como a otro nivel, porque siempre lo de los androides fue muy ingenuo todo como lo hacíamos, la música y como lo tocamos en vivo y yo quería ya poder aprender a totalmente producir, mezclar *masterizar* lo que yo compusiera y poder tocarlo en vivo yo solo (Entrevista personal, 2017).



Imagen 6 Trillones durante presentación en CEART Mexicali, 2013. Fotografía- Monserrat Gómez

Cada uno de los proyectos en su particularidad mantiene el sentido de hacer, y de producir música, reconociendo las singularidades que implica el llevarlo a cabo desde la zona geográfica en la que se encuentran situados, y también desde la problemática que existe en torno a las políticas culturales que imperan en México, como lo señala García Canclini (2011), respecto a los recortes presupuestales de los que ha sido víctima el sector cultural, y también por la privatización de diversas instituciones culturales, que han llevado a los agentes del campo artístico por un camino de búsqueda independiente en torno al quehacer cultural.

3.4 Organización de las tocadás en el contexto fronterizo

Se denomina tocadás a las presentaciones musicales que llevan a cabo estos grupos o bandas de música, dichas presentaciones se realizan desde la organización de los mismos grupos, y con la finalidad de poder circular el bien cultural de su creación. La organización de este tipo de eventos en el entorno del mexicalense, se ha hecho presente generalmente desde una necesidad ubicada en las generaciones más jóvenes, desde ellos, y para ellos, esta parte de la población ha logrado rescatar espacios y también reapropiarse de algunos otros.

La problemática constante que encuentran los agentes del campo artístico es la de la falta de espacios adecuados para la realización de tocadás, esto se puede observar desde antaño, tal como Trujillo (2007), señala que sucedía en la década de los noventa:

En Mexicali, sin contar con un club de caché internacional, las generaciones más jóvenes vuelven a defender sus espacios de diversión y de barullo al ritmo de los antros que proliferan a lo largo de la avenida Justo Sierra – Benito Juárez”. También se visibiliza en las publicaciones de algunas revistas musicales que se publicaban en aquellos años; una de éstas es la revista Rock – Aztlán y las letras perdidas, citada también en el trabajo histórico – cronológico de Trujillo (2007), donde se hace referencia a la necesidad de las bandas por hacerse escuchar ‘más y más grupos dejan el cuarto de ensayo, pues quieren ser oídos, aplaudidos, criticados [...] tocadas aquí, tocadas allá [...] hay muchas tendencias musicales, de un dark a un danzón, de un blues a una serie de ritmos inventados, pero lo mejor es escucharlos’ (p.308).

Siguiendo lo que sucedía en la década de los noventa, se puede visualizar que la falta de espacios físicos para llevar a cabo cualquier tipo de evento de índole cultural, ha orillado tanto a artistas como a gestores culturales a participar activamente en la búsqueda y creación de tales lugares.

Y es en torno a la organización autogestiva de dichos eventos, que conviene traer al tema la propuesta que Gallego (2009), hace en torno a la organización autogestiva que se genera en el campo de la música a partir del *DIY*, misma que se propagó a través de la aparición de las culturas *undergrounds* o subculturas, concebidas como una alternativa de creación en respuesta al sistema capitalista.

En razón al *DIY*, Gallego, menciona que existen tres etapas en las que ha sido utilizado o apropiado por los diversos grupos sociales en tanto a su contexto histórico,

político o sociocultural. en lo que corresponde al momento actual en el que nos encontramos, podría señalar que la etapa industrial, que tiene que ver con la búsqueda de nuevas formas de producir y distribuir un bien cultural, que a su vez se encuentre fuera de la cultura de masas y en la búsqueda de la generación de “redes autónomas de producción y distribución”.

Con raíz en lo anterior, y respecto a las formas de organización autogestiva de acuerdo a la experiencia de Julián González como gestor cultural de Mexicali, menciona:

Siempre hemos organizado las tocaditas nosotros mismos, nosotros hacemos todo, desde buscar a las bandas que queremos que toquen, invitarlas, buscar el lugar donde va a ser, conseguir el sonido, si se necesitan instrumentos o esas cosas [...] cuando éramos más jóvenes juntábamos el dinero de donde se pudiera, hacíamos cooperacha entre los que pudieramos, de lo que nos dieran. Yo por ejemplo como del dinero que tenía guardado para comprar un cd o una camiseta de la banda que me gustaba, lo ahorrraba y mejor lo dejaba para los flyers [...] ya de más grande, tienes más dinero y se pueden hacer las cosas de otra forma. (Entrevista personal, 2017).

Respecto a estos precedentes, se observa que los agentes, tanto gestores como los mismos músicos, que a su vez fungen como gestores dentro del circuito de la música alternativa han logrado mantenerse activos, a través de las prácticas autogestivas de la organización partiendo de las premisas del *Do It Yourself*, y que como mencionaba en el capítulo anterior, el *DIY* es una práctica diluida que se encuentra aún presente en la

organización de los agentes del campo artístico, y que estas formas de hacer, de autoproducirse y autogestionarse se dan como alternativas a una problemática en torno a la falta de espacios dedicados a la cultura y las artes en la localidad.

CAPITULO IV

LA CONSTRUCCIÓN DE PROYECTOS MUSICALES AUTOGESTIVOS

4.1 El *habitus* como elemento de inserción en el campo artístico

Partiendo de las premisas de Bourdieu (2011), entiendo que los agentes de los tres proyectos musicales que se estudiaron en esta investigación, se encuentran en un terreno de lucha en búsqueda de la obtención de un espacio, seguido de la legitimación dentro del campo artístico, este es entendido como el espacio en el que se encuentra el circuito de la música alternativa. Los agentes a su vez logran formar parte del campo artístico por medio del *habitus*, mismo que se obtiene a través de ciertas prácticas cotidianas que cada uno realiza en su vida diaria, también a partir del acceso educativo y el capital económico, y desde de los anteriores, los agentes del circuito musical definen sus gustos y afecciones por las artes - en este caso -, y a través de ello, estos pueden acceder a cierto capital cultural. De tal manera que las dinámicas de vida, aunadas a la obtención de determinados capitales de cada uno de los agentes generan la construcción de un *habitus*.

Siguiendo esta reflexión, en el caso de los agentes estudiados: Silent, Trillones y Fax, observo que el *habitus* se hace presente desde temprana edad a partir de los consumos culturales, y los bienes a los que tuvieron acceso desde una condición determinada que les fue brindado una posición privilegiada dentro del campo artístico, Bourdieu (2011), señala que las posiciones sociales son los sitios que se ocupan dentro de la estructura social, y esta a su vez le otorga al agente el acceso a “los diferentes tipos de capital”

mismos que les otorgan poder a los agentes para lograr mantenerse en la lucha dentro del campo.

De acuerdo a las experiencias relatadas por los agentes estudiados encuentro que la presencia del *habitus* se da con base en el conjunto de aprendizajes y prácticas; en uno de los casos al acceso educativo en materia musical; pero sobre todo la disciplina que cada uno ha implementado durante cada una de las trayectorias de sus proyectos, así como a los consumos de bienes culturales a los que cada uno ha tenido acceso a lo largo de su vida; respecto a esto, Rubén Tamayo, Fax es un agente que, generó un *habitus* en torno a la música a partir del autoaprendizaje, en la entrevista que le realicé él menciona:

Después de toda mi formación musical que yo tuve autodidacta y de ver de aprender de compas leve, pero más como de comprar revistas y de pedir discos [...] y como fui tan engranado y no tenía otra cosa que hacer y era como básicamente mi hobby y cada grupo que me enseñaban le iba escarbando al otro e iba descubriendo más cosas, y se hizo esta bola de nieve que estaba vuelto loco con estas otras cosas nuevas que estaba descubriendo [...] yo creo que una de las constantes al menos en mi vida es la disciplina, es la más difícil, pero al mismo tiempo es la más satisfactoria porque al mismo tiempo es la que te va a llevar, es la que te va a recompensar, entonces si eres alguien disciplinado y sigues explorando y sigues buscando, y eso se aplica en cualquier cosa que hagas en la vida y si es en una disciplina artística pues más, la disciplina es lo que más nos ha marcado y por lo que estamos aquí (Entrevista personal, 2017).

De manera similar el *habitus* es adquirido de forma autodidacta, por Silent y a través de la constante búsqueda de aprendizaje y disciplina requerido para llevar a cabo sus producciones musicales, así lo menciona Rodolfo Ibarra integrante de la banda:

Nunca he ido a clases, ellos [sus amigos músicos] fueron los que me ayudaron, tenía entre 15 y 16 años, yo creo que por inercia vas escuchando todo y ya empiezas a sacar como escalas, y así fue como empecé a ir aprendiendo, ahí fueron mis inicios, ahí fue donde aprendí a tocar en vivo, de ir a ensayar y darle y darle, porque eran 8 horas de ensayo, ahí fueron todas las bases, o esa disciplina de tocar y ensayar para sacar algo (Entrevista personal, 2017).

Por su parte, Leopoldo Vega de Trillones señala que fue a través del acceso educativo que tuvo respecto a su formación musical, que logró hacerse de un entendimiento e interés por la música:

En la prepa cuando un amigo me dijo que hiciéramos una banda y como no sabíamos tocar nada nos metimos a una escuela de música para aprender a tocar algo. Pero ya cuando empecé a agarrar la guitarra pues me gustó poder generar sonidos, y poder tocar canciones que a mí me gustaba escuchar, darme cuenta que podía sonar igual que canciones que me gustaban [...] La única otra educación formal que tuve fue en la universidad, hubo un semestre que me pagué para ir a clases de batería, entre un año y 6 meses, esa fue como mi educación formal musical (Entrevista personal, 2017).

Toda vez que el *habitus* es obtenido por los agentes, y a su vez asociado a la condición que les confiere una posición dentro del campo artístico, cabe señalar que una de las características que le da articulación al anterior, y que se hace presente en los miembros de los tres proyectos musicales es, parafraseando a Bourdieu el “estilo de vida unitario” ya que, a partir de este, los agentes tienden a elegir a las personas con las que se rodean, ya sea por afinidad de gustos, bienes o de prácticas, esta unidad de estilo se encuentra presente en este grupo de agentes de tal suerte, que al encontrarse y relacionarse dentro del campo artístico los ayuda a ocupar una posición privilegiada dentro del circuito musical en Mexicali, esto en referencia a la inserción dentro del campo artístico, ya que lo que respecta a las conexiones que existen entre cada uno de los proyectos lo abordaré detalladamente más adelante.

4.2 Los tres estados del capital en los agentes del circuito de la música alternativa en Mexicali.

En relación con el *habitus*, se encuentra la presencia de otros elementos que permiten a los agentes hacerse de herramientas para -como diría Bourdieu- “jugar dentro del campo” uno de estos es el capital cultural que, por su parte, es también generador de la posición en la que se encuentran y se van moviendo los agentes, este capital se encuentra en principio en los agentes a partir de lo que pudiera ser heredado en el entorno familiar, (Bourdieu, 2001), arguye que el capital cultural se obtiene a partir de la transmisión social y que éste a su vez tiene concordancia con “la aptitud escolar e inversión en la educación”

por parte de la familia y a su vez se relaciona con “la capacidad y el talento o las dotes, son producto de una inversión de tiempo y también del mismo capital cultural.

De tal manera que el capital cultural incorporado, entendido como uno de los estados en los que se encuentra el capital cultural, toma forma en los consumos de los agentes del campo artístico del circuito de la música alternativa; y a su vez en la conexión que existe entre el *habitus* y la propia incorporación del capital cultural en el agente, así como lo indica el sociólogo francés:

[...] uno invierte tiempo, pero invierte también una forma de afán socialmente constituido, el afán de saber, con todas las privaciones, renunciaciones y sacrificios que pueda comportar [...] un individuo solo puede prolongar el tiempo destinado a la acumulación de capital cultural mientras su familia pueda garantizarle tiempo libre y liberado de la necesidad económica. El capital incorporado es una posesión que se ha convertido en parte integrante de la persona, en *habitus* [...] la incorporación del capital cultural puede realizarse en diferente grado, según la época, la sociedad y la clase social, sin medidas educativas expresamente planeadas y, por lo tanto, de forma completamente inconsciente. [...] la posesión de un gran capital cultural es concebida como “algo especial”, que por tanto sirve de base para ulteriores beneficios materiales y simbólicos (Bourdieu, 2001, p. 139 – 143).

Por otra parte, se encuentra el capital cultural objetivado, que a su vez mantiene una estrecha relación con el capital cultural incorporado; tal es así que para que el capital cultural objetivado pueda estar es necesaria la existencia del capital cultural incorporado

en los agentes, de modo que se encuentra materializado por ejemplo en un instrumento musical, pero solo podrá mantenerse “activo y efectivo en la medida en que el agente se haya apropiado de él y lo utilice como arma y aparejo en las disputas que tienen lugar en el campo de la producción cultural y, más allá de éste” (Bourdieu, 2001, p. 144-146).

La existencia de los anteriores estados del capital cultural se encuentra presente en los agentes estudiados, en un vínculo que se genera desde la incorporación del capital cultural en el entorno familiar y se convierte a su vez en capital cultural objetivado a través de los instrumentos musicales. En el caso de Fax se observa que se vinculan *habitus* y los capitales con que cuenta, se vinculan con los consumos de bienes culturales de los que se apropió durante su etapa de juventud y a lo que su familia le heredó en tanto a estos bienes, tal como lo señala en el siguiente fragmento de entrevista:

Ya como a los 17,18 años que agarre la guitarra, porque en la casa siempre hubo instrumentos, la guitarra, mi papá canta y toca la guitarra, rancheras, así, Vicente Fernández y todas esas cosas y pues me enseñó el *tuntata* [termino coloquial utilizado para nombrar el rasgueo de la guitarra] pero yo tenía oído y las guitarras que me gustaban de grupos en aquel entonces pues yo las sacaba de oído de mis casetes y sacaba las figuras, no sabía ni que estaba tocando, pero me sonaban igual y dije ah pues órale. Me gustaba mucho *The Cure* y pues como son guitarras sencillas y vi que si las podía sacar, o me encerraba en el cuarto a tocar la guitarra. Después compré mi primer guitarra eléctrica y ahí empecé a aprender un poquito más, en aquel entonces obviamente sin internet sin redes sociales, era todo en revistas, y la música era estar sumergido en casetes y en vinilos, irme a la tienda

de discos a comprar un disco y ver el arte y darle vuelta y leer todo y sacar la funda y poner el disco, todo ese ritual (Entrevista personal, 2017).

Sucede de manera similar con Silent, en tanto a la relación que existe entre *habitus* y los dos estados de capital cultural mencionados anteriormente, la conexión entre estos tres se da desde la juventud y a través de la familia mismos que se van incorporando a lo largo de su vida, tal como lo menciona Rodolfo Ibarra:

Yo recuerdo también mucho que mi mamá siempre tocaba música, tenían siempre tocadiscos, tenían música sonando, especialmente mi mamá, música sonando casi todo el día, en el carro, llegábamos a la casa y también ponía música, mucho pop en español y crecí con esas melodías. Y ya más grande yo empecé a escuchar música como a los 11 o 12 años, bueno como a los 10 empecé a escuchar a Hombres G y cosas de las que están en la radio, mucho Hombres G, mucho Mecano recuerdo también comprar el disco de *Vanilla Ice* y *Mc Hammer* que es lo que sonaba en esos tiempos, también *The Cure* es la banda que me ha abierto muchas puertas por conocerla y por ser fan (Entrevista personal, 2017).

Por otra parte, en el caso de Fax y la conexión que en su caso muestra entre su capital cultural incorporado, su capital objetivado y su *habitus* son lo que a su vez reflejan sus gustos por ciertos estilos musicales a partir de sus consumos en lo que se refiere a bienes culturales, como los discos y revistas que adquiría durante su juventud, y cómo a través de estos ha logrado legitimar su trabajo artístico y ocupar una posición en el campo

a partir de la cual ha logrado un reconocimiento entre los agentes que integran el circuito de la música alternativa local; esto se ve reflejado en el argumento que Fax sostiene respecto a las producciones musicales que ha realizado a lo largo de su trayectoria como músico en diversos proyectos de los que ha participado:

Nadie tocaba como nosotros, nadie tenía ese tipo de influencias, nosotros éramos más los fresones, escuchábamos más música europea y ese tipo de cosas, y había morros que también “lo tripeaban” pero lo combinaban con cosas más de rock, y nosotros éramos como más todo este rollo inglés, toda la estética así más pulida, y obviamente todo eso vuelve a encerrar ciertas estéticas del diseño y también el cine y la arquitectura y era un montón de cosas, un montón de disciplinas inclinadas hacia esa estética, inspirados obviamente también en sellos ingleses como *Four ID Factory* y *Warp* y todos esos grupos de los discos que nosotros pedíamos, los discos y portadas que nos gustaban [...] Pero era cosa de estar metido también como en todo este rollo, y todo eso también obedece un poquito también a esta subcultura de estas otras músicas que estaban pues como más subterráneas, y en lo que nosotros le buscábamos y le *nerdeabamos* y comprábamos los discos entonces era como meterte en este rollo y era mucho más fascinante que lo que en aquel entonces el MTV o el Radio te pudiera dar entonces era muy padre descubrir esas cosas (Entrevista personal, 2017).

Observo también como gracias a los consumos y al capital cultural al que este agente tuvo acceso, pudo posicionarse por encima de otros proyectos musicales que en su

momento no lograron ocupar la misma posición dentro del campo artístico, esto se ve reafirmado por el mismo agente cuando señala que entiende que existe en él como músico cierta capacidad sobre otros músicos que pudieran estar haciendo alguna producción similar a la suya:

La ventaja que teníamos sobre las otras personas que tal vez hagan solo tecno, es que nosotros sabemos tocar instrumentos y tenemos tal vez esa sensibilidad como más de hacer canciones más que *tracks* para bailar, entonces podíamos combinar esas dos cosas y hacíamos como estos híbridos de electrónica que puedes bailar o puedes no bailar, entonces se me hace que era más enriquecedor ese rollo y nos dimos cuenta que estábamos haciendo las cosas bien, con calidad porque pues si nos reseñaban en un montón de partes, y nos invitaron a tocar en un montón de festivales, entonces si fueron buenos años, al menos 2002 al 2009 más o menos (Entrevista personal, 2017).

Y esto, nuevamente es lo que permite comprender cómo es que llega a consolidarse su trabajo artístico. Entonces, aunado el *habitus* a los capitales en los proyectos musicales estudiados, proporciona un escenario desde donde es posible vislumbrar como es que los agentes insertos en el campo artístico a través del consumo de cierto tipo de bienes culturales a lo largo de su vida, y la suma del capital cultural heredado en el entorno familiar, que a su vez es incorporado y una vez que esto sucede el anterior se convierte en capital objetivado, permite a los agentes no solo hacerse de una posición dentro del campo, sino que también determina de alguna manera el posible éxito o

fracaso que pudieran tener en torno a su proyecto musical, esto es solo una ínfima parte del inicio del proceso que siguen para lograr mantenerse activos en el campo artístico.

4.3 Hacer música: privilegio de algunos

La lucha constante por conseguir un lugar dentro del campo artístico por parte de quienes se dedican a hacer música o por quienes se encuentran en búsqueda de ingresar al anterior, tiene que ver con ciertos accesos con los que no cualquier agente tiene en su haber. Como he señalado anteriormente, siguiendo las reflexiones de Bourdieu (2011), que para que un agente sea acreedor de capital cultural, es necesario que este genere un *habitus*, y que además los anteriores se darán en torno al esfuerzo, dedicación y tiempo que se les destine para poder adquirirlo, y a su vez esto dependerá también del capital económico que este agente posea para darse el tiempo necesario para dedicarlo, por ejemplo al estudio o aprendizaje de tocar algún instrumento, o a la adquisición de ciertos instrumentos o aparatos específicos y especializados para producir música sin las preocupaciones que generan la falta de recursos económicos.

Sin la existencia de un capital económico suficiente, podría darse un problema que implicaría ocupar el tiempo en trabajar para poder subsistir y no para utilizarlo en fortalecer un capital cultural (Bourdieu, 2001).

El capital económico es un factor importante dentro del campo artístico, no en el sentido de que el agente perteneciente al anterior obtenga alguna ganancia monetaria elevada por su producción artística, sino porque de alguna manera este se encuentra

reflejado en la posesión de dicho capital para adquirir ya sea sus instrumentos musicales o algún otro equipo electrónico que pudiera necesitar para la llevar a cabo la producción.

En este sentido Fax, señala que la inversión económica que ha hecho desde que comenzó a involucrarse en la producción musical se ha dado conforme al tiempo, y que ha sido una cantidad muy elevada lo que ha gastado en equipo:

Pues ha sido a través de los años, mucho, mucho dinero, pues si algunos más caros que otros, pero nunca me ha pesado, ahorro y lo compro, porque sé que le voy a sacar jugo, ósea si lo voy a comprar lo voy a poner a trabajar, pero si en esa parte nunca me ha pesado, digo nunca compre casa pues, prefiero comprar equipo pues esos no me duelen, me gustan un montón y salen cosas nuevas y me emociono [...] tenía una computadora, y tenía el software de la computadora y aparte tenía unas cosas de hardware que puedes hacer en la computadora, y he ido comprando como versiones más nuevas, pero con el paso del tiempo. Es como las guitarras, guitarras tengo cinco y un bajo, tengo sintetizadores análogos y digitales (Entrevista personal, 2017).

En lo que respecta a Silent, se ha dado de manera similar a Fax, ya que en palabras de Rodolfo Ibarra menciona que la inversión económica que han hecho en torno a sus proyectos ha sido elevada, pero les genera cierta satisfacción el poder hacerlo:

La mitad de lo que he ganado yo creo que en toda la vida es más de la mitad se ha ido a la música. Sí, es exagerado, me refiero a la música en general en cuanto

a comprar discos, ir a conciertos, te vas a tocar y también gastas dinero porque tienes que comprar a veces comida que pues tienes que comer, y si es gastar dinero. Yo he tenido la fortuna de poder hacerlo, porque en el trabajo me dan quebrada o me han dado quebrada de poder salir, entonces eso a mí me ha ayudado un chorro, pero si te quedas muchas cosas no puedes [...] mira no me arrepiento, pero si me quedo muchas veces a lo mejor pude haber tenido una casa con todo ese dinero que he gastado, se pudo haber comprado una casa o ya tener algo ahí como patrimonio, pero pues que vas a hacer. Pero en sí de dinero pues es en conjunto, pero de cantidades pues ahorita del bajo que tengo vale entre 400 y 500 dólares (Entrevista personal, 2017).

En el caso de Trillones, la situación del capital económico se asemeja a la de los proyectos anteriores, en referencia a la inversión realizada. Y cabe mencionar que este agente expresa abiertamente las cantidades monetarias que ha invertido, así como las marcas de los instrumentos y equipo que tiene en su haber, lo que representa la presencia de un capital económico que a su vez se ve convertido a capital objetivado. A diferencia de los agentes anteriores que dejan entrever las inversiones económicas que han hecho más no ahondan en marcas ni costos de manera explícita. Al respecto Leopoldo Vega menciona:

Como yo sabía que quería trabajar con ese programa [...] y me lo compré y si cuesta... me costó quinientos dólares el programa, este es como la versión más completa el *Ableton 8*. Sería una laptop una *Mac book Pro* del 2012 que ahorita

ya me anda pidiendo jubilación, controladores *MIDI* son *Inovation* y *Akai* un sintetizador *MUG* un sub 37, la guitarra una *Fender telecaster*, pedales *BOSS* y *TC Electronic*, y *Pro Corrat* y yo creo que esos y pues un bajo *Fender* también que a veces meto algunas cosas y pues muchas grabaciones ambientales que hago así con una grabadora marca *Zoom*, pero ahorita si te puedo decir que en el estudio en el que produzco, así como con los monitores con lo que mezclo y masterizo y todo pues yo creo que si hay unos cuatro mil dólares ahí en el estudio (Entrevista personal, 2017).

El capital económico se hace presente a través del poder adquisitivo que tienen los agentes, principalmente para comprar sus instrumentos o equipo, los tres proyectos indican que han gastado cantidades de dinero considerables en el afán de tener el material necesario para la producción de su música.

Hay que señalar que una de las características en la que se asemejan los tres proyectos en este sentido es su situación de vida personal, ya que los integrantes de los anteriores respectivamente, se encuentran en estado civil soltero y no tienen responsabilidades familiares que atender, lo que les permite hacer uso de su economía para inyectarle a sus proyectos musicales. Cabe mencionar que en estos casos particulares los miembros de cada proyecto cuentan con un trabajo desde una profesión alterna por medio de la cual logran autofinanciar su trabajo artístico.

Acerca de la autofinanciación dentro del campo artístico, cualquiera que este sea, no solo el de la música, Becker (2008), argumenta que los pocos ingresos que se producen en algunos mundos del arte, -como él denomina al campo artístico- son casi nulos, y que

la mayor parte del trabajo artístico se lleva a cabo a través de “un sistema de autofinanciación”, esto quiere decir que, los mismos artistas generan por medio de alguna formación de profesiones alternas los recursos económicos, o a partir de la obtención de un buen empleo que se ha podido lograr a través de su condición social, para sostener sus proyectos artísticos:

El poder mantener el proyecto artístico a partir de la autofinanciación le permite al artista operar libremente su tiempo, ya sea para crear, organizar y distribuir su trabajo. Los artistas que financian su propio trabajo pueden verse libres del sistema de distribución vigente en su medio, no necesitan distribuir su trabajo, sin duda no por cuestiones monetarias [...] De hecho, si cuentan con suficientes recursos externos, pueden crear su propio sistema de distribución [...] El autofinanciamiento, entonces, soluciona algunos, pero no todos los problemas que plantean los sistemas de distribución del mundo del arte. No es necesario utilizar al sistema para conseguir respaldo económico para el trabajo si el medio no exige grandes gastos más elevado, o si se puede conseguir lo que se necesita mediante el trueque (Becker, 2008, p. 119-124).

En relación a la autofinanciación en el caso de Silent, Trillones y Fax, como mencioné anteriormente los tres proyectos apelan a esta forma de mantener sus trabajos musicales, obteniendo recursos económicos desde sus profesiones. Fax menciona que es a partir de su trabajo como diseñador gráfico, empleo obtenido desde su posición social (Becker, 2008) que solventa su proyecto musical:

Las dos cosas que hago (música y diseño) llegaron casi al mismo tiempo, pero primero llego el diseño, cuando todavía no tenía ese título al menos aquí en Mexicali, yo desde que tengo uso de razón sabía dibujar, eso era, me la pasaba dibujando comics y súper héroes y a los 15 años un tío mío que tenía un amigo que trabajaba en una agencia de publicidad aquí en Mexicali me dijo que estaban buscando un dibujante, y él me recomendó, y dije ya pues órale, agarre el trabajo y empecé [...] yo ya tenía mi carrera de diseño más amarrada ya tenía mi despacho, tenía clientes y yo siempre trabajé con músicos [...] yo no podría dejar de trabajar de lo que hago pues, ósea para mí eso a mí me ayuda, yo he estado en la casa y puede haber días que no tengo trabajo, pero no puedo hacer música, yo no puedo mandar sobre ese rollo, a mí me gusta tener ese *rush* de un horario y de ser godín y de trabajar y de pagar mis impuestos y de hacer todo lo que tenga que hacer como adulto y luego ya me da la pila para hacer lo otro (Entrevista personal, 2017).

En el caso de Fax, particularmente al igual que la música el empleo como diseñador se da en él de una forma autodidacta y a la par de la afición por la música, es por ello que tanto su profesión de diseñador y la de músico se conectan y le brindan la posibilidad de trabajar en ambas al mismo tiempo otorgándole la libertad de llevar a cabo su proyecto musical y financiarlo con el diseño; y a su vez esta conexión le permite entenderse como un agente que necesita de su actividad profesional para solventar gastos económicos

que no podrían ser obtenidos por medio de su trabajo artístico si solo se dedicara a este de tiempo completo.

Por otro lado, Trillones también autofinancia su proyecto desde su trabajo profesional como psicólogo, tal como lo señala en la entrevista realizada:

Ya trabajaba como mediador, tenía mi consulta privada y de ese dinero, siempre ha sido de mi dinero como psicólogo, como psicoterapeuta, siempre usaba de mis recursos para comprarme equipo, pedales, la guitarra, no sé, el bajo que tengo, los sintetizadores, todo. Sí, siempre ha sido con mi dinero. Pues, sí, meterle de mi dinero y de otras cosas que hago para hacer música. Y es total libertad a final de cuentas, por ejemplo, ahorita tengo un disco que me ha tomado toda la calma del mundo hacerlo y que no tengo a nadie que me esté diciendo ya tiene que estar, porque para mí todavía no está, hasta que no diga ya quedó y que no tiene fecha de salida, entonces lo puedo hacer con toda la calma del mundo y lo voy a sacar de manera totalmente independiente sin ninguna disquera ni nada, por primera vez (Entrevista personal, 2017).

Con Trillones es posible observar la forma en que a la par de la autofinanciación lleva a cabo el manejo de la distribución de su trabajo, pues al mencionar esta libertad que obtiene para realizar su labor artística, alude también a estas formas de “elección de sistema de distribución” (Becker, 2008), que le permite a su vez crear un régimen tanto de producción como de distribución de su bien cultural.

Asimismo, en el caso de Silent, cada uno de los integrantes cuenta con empleos alternos con los que solventan los gastos que se generan en la agrupación. Cabe mencionar que este proyecto mantiene una forma de autofinanciamiento distinta a la de los dos proyectos anteriores debido a la forma de organización que se lleva a cabo en la disquera independiente a la que pertenecen; esto gracias al aprovechamiento del contexto sociocultural que les otorga residir en una zona geográfica fronteriza como Mexicali, y ya que su trayectoria musical se ha desarrollado principalmente en Estados Unidos de América.

Y aunque los integrantes dicen solventar gastos a partir de sus empleos como profesionistas, también mencionan que el sistema de financiación en la industria musical independiente en el vecino país es distinto al que se lleva a cabo en México y esto les ha brindado beneficios en pos de mantener activo el proyecto musical, así lo observa Jung Sing de Silent:

Pues inicias con tu dinero y ya cada show va saliendo para la gasolina, para el hotel donde te vas a quedar y para comer, regularmente los shows allá te ofrecen la cuota que te pagan, pues ahí varía del acuerdo a que llegues con ellos más una comida, o te dan dinero por persona para que coman entonces regularmente los bares tienen cocina, entonces puedes llegar y pedir por ejemplo, nos regalaron una pizza o dos porque somos 4 personas y pues comes lo que puedes y guardas lo otro, lo guardas ahí porque en la noche vas a tener hambre y te comes lo que resta, o tienen aguas y pues agarras las aguas, que son para las bandas y pues las agarras y te las llevas porque no sabes si en el otro show van a tener o va a

haber tantas aguas, entonces vas cargando como gitano con cosas, entonces igual los snacks que te dejan ahí para las bandas pues te las llevas y ya en la noche te da hambre, pues te comes una manzana que te dejaron o un plátano, mas la comida si no te llenaste pues así te vas sobreviviendo (Entrevista personal, 2017).

Como se observa a través de la información brindada durante las entrevistas, cada uno de los proyectos mantiene similitudes en tanto a la forma de solventar económicamente su trabajo artístico, y aunque existen formas particulares en cada uno de ellos para generar la autofinanciación ya sea por las oportunidades que se les han presentado respecto a sus profesiones, empleos o apoyo de la industria discográfica independiente, los tres proyectos mantienen relación respecto a esta forma de sostener sus proyectos musicales.

Además de la autofinanciación que juega un papel importante dentro del proceso de autogestión, mismo que tiene una conexión imprescindible con el capital económico de los agentes, existe un elemento que a su vez me permite comprender el porqué de la decisión de mantener un proyecto musical autogestivo por parte de los anteriores.

Estoy hablando de la necesidad o deseo de estos agentes de producir arte por el arte mismo, esto quiere decir que los miembros de los tres proyectos musicales mantienen un interés genuino de crear sus producciones musicales por la precisión de expresarse a través de su música y compartir con un público que los escuche y disfrute de su arte.

Esta necesidad o deseo adquiridos a través del *habitus* se convierte para ellos en capital cultural incorporado que “presupone un proceso de interiorización” Bourdieu,

(2001), una vez que se interioriza el capital cultural, los agentes se encuentran inmersos en una búsqueda por hacer circular su trabajo artístico anteponiendo el arte antes que cualquier situación que implique hacerlo económicamente redituable.

Rodolfo Ibarra de Silent menciona respecto a lo anterior:

Yo nunca he visto esto como algo del cual lucrar, si sale dinero si te quieren pagar pues que bueno, pero es a consecuencia de lo que has hecho a mi si lo principal sigue siendo el show en vivo, mientras siga habiendo shows ahí sigues, yo al menos es lo que me impulsa a seguir tocando y pues para lo que, no sé si decir para lo que naces, porque es cuando te sientes más vivo, ¿no? En el escenario, ya todo lo demás que conlleva eso, lo puedes aceptar. Y es algo que a la mejor hasta yo pagaría por hacerlo porque, lo necesitas hacer, es algo que tienes que hacer entonces haces todo lo posible para ir a tocar. Entonces del lado de la música es básicamente eso, a lo mejor no te va a dar para sobrevivir, pero es no comprometer el arte, eso es lo principal, siempre ha sido, lo primero era tocar no importa cómo salga vamos a tocar y todos somos así, lo primero que queríamos era salir no pensábamos que ah pues como le hacemos, va haber dinero o va a haber esto, era vámonos (Entrevista personal, 2017).

De manera similar Fax hace alusión a lo primordial que es para él expresarse a través de su proyecto:

Para mí no era importante tocar en estadios ni salir en la tele, más que nada era que realmente la música llegara y la entendiera la gente que yo quería que le entendiera, y estaba yo llegando justo ahí, entonces para mí era como dar esos golpes de manera muy certera, no que me deje cosas materiales, o económicas, sí que me deje aprendizaje. Al final por eso la música es tan bonita porque es de las pocas disciplinas que te ponen una rola y tú vas a decir si me gusta o no me gusta independientemente, pero el artista no te va a decir si, pero esa rola la hice con este teclado que me costó dos mil dólares [...] Es cuando dices si la música no me va a dejar a mi yo no la voy a dejar a ella, es como cuando estaba morrillo yo decía yo quiero tocar la guitarra y que la gente me aplauda, pues es justamente ese *feeling* que no se me va a ir y no quiero que se me vaya pues, ósea yo si me quiero morir haciendo música y pase lo que pase, si tengo trabajo o no tengo trabajo si la música me hace sentir algo si está funcionando, si no me hace sentir nada pues, no tiene nada para mí (Entrevista personal, 2017).

Por su parte, Trillones afirma respecto a su interés por hacer música que:

Si no me dejara o no estuviera disfrutando el hacer música o el sacar cosas o el ir a tocar a otras partes pues no ya no lo estaría haciendo, y lo hago porque lo disfruto, la música en sí y por las experiencias de amistades y momentos que hay alrededor de hacer música y de tocar en vivo y todo, eso yo creo, es la mayor recompensa sí (Entrevista personal, 2017).

Así mismo los agentes en una suerte de búsqueda por hacer circular su trabajo artístico generan mecanismos de intercambio o negociación con otros agentes del campo artístico para obtener esos espacios donde compartir su arte.

Fax explica cómo lleva a cabo él mismo algunas negociaciones para poder tocar:

Hubo lugares en donde, sabes que ven a tocar a este festival, pero yo nomas te doy el avión y el hospedaje, pues no hay bronca, pero hay una forma de exponer mi música ante otra gente, en un foro con el sonido que yo siempre quise, eso también se agradece, son unas por otras. Igual y si me vas a pagar, pero si me vas a tener un sonido espantoso pues la gente realmente no va a apreciar lo que yo vengo a tocar, entonces prefiero que haya una compensación ahí, un balance a lo que uno va a cobrar y lo que uno va a poder tocar” (Entrevista personal, 2017).

A su vez Rodolfo Ibarra de Silent observa que el proyecto más allá de considerar una cuota de pago, buscan realizar intercambios con los promotores que los invitan a tocar:

Lo que siempre consideramos eran vuelos, un lugar donde quedarte hospedaje, y comida, porque eso siempre te decían, los invitamos a comer, pero eso fue algo que nunca prestamos atención en cuanto a cuanto nos van a pagar, era como hay tocada, hay show, vámonos, no lo pensabas, pero así era, así funcionábamos, la idea de irte a tocar” (Entrevista personal, 2017).

Trillones, por su parte señala que se deben considerar ciertas cuestiones en torno a lo que se espera conseguir del proyecto musical:

Cada quien con respecto a lo que estás haciendo con la música y qué quieres hacer con la música y qué esperas de la música y también creo que va esa pregunta ¿qué esperas económicamente?, yo te puedo decir que no me arrepiento de nada de dinero o del esfuerzo que haya metido, ósea es algo que me gusta” (Entrevista personal, 2017).

4.4 Capital social y redes de colaboración: los nodos y sus límites respecto a la colaboración.

El campo artístico está constituido a su vez por los capitales a los que sus miembros han tenido y tienen acceso, como se señaló anteriormente, la obtención de estos capitales les otorga herramientas para mantenerse dentro del campo. A su vez todos los capitales se encuentran relacionados entre sí, de tal manera que en algunas ocasiones unos dependen de los otros, Bourdieu (2001), arguye que aquellos pueden transformarse, tal es el caso del capital económico y el capital cultural que puede dar pauta al agente para hacerse de un capital social.

El capital social es un elemento muy importante en torno a la generación de redes que se dan en el campo, ya que a partir del anterior los agentes logran asentar relaciones “de conocimiento y reconocimiento mutuo” (Bourdieu 2001), que a su vez se reflejan en acciones de reciprocidad simbólica o material entre los mismos miembros del grupo al

que se pertenezca y las anteriores se convierten en oportunidades para todos los agentes del campo con el fin de otorgarles credibilidad independientemente de que el capital social haya sido construido por uno solo de los agentes, de tal manera que, como lo argumenta el sociólogo francés, “los beneficios derivados de la pertenencia a un grupo constituyen, a su vez, el fundamento de la solidaridad que los hace posibles” (p.148).

La presencia del capital social en los agentes del circuito de la música alternativa en Mexicali aparece continuamente en razón a las prácticas de apoyo mutuo y de colaboración que se mantienen entre los que pertenecen a este campo artístico, se observa en la existencia de relaciones que se dan entre sí. Los tres proyectos a su vez narran en sus experiencias la presencia o el apoyo recibido de por lo menos alguno de los agentes del propio circuito.

En correspondencia al caso de Fax, encuentro que el capital social que este agente ha acumulado durante su trayectoria como miembro del campo artístico dentro del circuito de la música alternativa en Mexicali, le ha brindado las posibilidades de posicionarse gracias a las relaciones que ha generado no solo en la localidad, si no en otras extensiones geográficas, mismas que lo han ayudado a catapultar su trabajo artístico.

En este sentido, Fax señala la importancia que ha representado para él y su proyecto artístico el haber tenido un acercamiento con uno de los gestores culturales de la escena musical en Tijuana, Enrique Jiménez Valdés *ejival* quien ha sido un personaje clave para su trayectoria como músico, y con quien a través de la compatibilidad de capitales culturales mutuos logró generar una red y a su vez expandirla (Bourdieu 2001).

Fax narra cómo fue que se dio la relación con *ejival* en torno al apoyo que éste le brindó durante los orígenes de su carrera:

Él casi tuvo los mismos orígenes que yo, en la distancia, pero era un bato que le gustaba un chingo la música, que compraba un chingo de música, iba a todos los conciertos desde morrillo, eso es prácticamente y él vio todas las escenas nacer reproducirse y morirse y así durante todo este tiempo, el güey me lleva dos años yo creo tiene cuarenta y siete, cuarenta y ocho yo creo, entonces es poca la diferencia de edad, él siempre ha sido un promotor cultural, de toda la vida. Y ya yéndonos más para acá le tenemos que agradecer un montón de cosas, ósea prácticamente el Nortec no hubiera sido posible, si no hubiera sido por él. Lo de Fax no hubiera sido posible si no hubiera sido por él, si ese güey no le hubiera dado mi demo a los güeyes alemanes que vio en el DF y que me firmaron. Yo saque el primer disco, en formato casi simultáneo en Alemania y aquí [Mexicali] fue así una bendición que me hayan firmado en Alemania, un sello de allá y acá un sello de México, la verdad ese güey es, todo lo que puedan decir de él o todo lo que se escuche de él pues si es de neta, y por eso todos en la escena le preguntan cosas a él, “¿Oye está bien este grupo?” Si, o mejor trae a este (Entrevista personal, 2017).

De igual manera expresa las ventajas que este capital social y las redes de colaboración que se han creado a partir del mismo le han generado, respecto a cuestiones de producción y distribución de su trabajo musical. Esto se encuentra a través

de las relaciones que se dan entre agentes del campo al momento de compartir los bienes culturales, es decir el material musical, con agentes del mismo campo artístico pero ubicados en distintas zonas geográficas y estos a su vez lo distribuyen en aquellas latitudes, ahí se encuentran presente las redes de colaboración:

A mí lo que me sirvió fue el hecho de haber tenido esa exposición allá de que otros artistas de música electrónica allá les sonó mi nombre entonces ya a la hora de yo tocar en un festival de música como el *Mutek* en Montreal o me iba a Estados Unidos si sabían quién era yo, porque les sonaba que un pendejo allá (Alemania) había sacado un disco, pero no sabían que era mexicano y ya nos conocíamos y ya después vi que era muy positivo para mi música tener ese tipo de *expousure* tanto nacional como allá [Alemania] o en Estados Unidos, que también edité en un sello de Estados Unidos (Tamayo, Rubén, Entrevista, 2017).

En el mismo tenor, la situación de Silent respecto a su capital social y las redes de colaboración, se fueron generando durante los inicios del proyecto musical que los antecedió Maniquí Lazer ya que gracias a la trayectoria que conformaron durante el tiempo que tuvieron activa esa agrupación lograron hacerse de un extenso capital social que los ha ayudado a posicionarse hasta el momento en tanto al trabajo que han venido realizando con Silent.

De manera similar a Fax, este proyecto también generó vínculos con gestores culturales y productores de la localidad, nacionales e internacionales y a través de los

mismos han logrado obtener apoyo y colaboración de los anteriores para mantener activo su proyecto musical, así lo narra Rodolfo Ibarra:

Tenía cierto nombre Maniquí, pues ya te pagaban los vuelos y ya tu no gastabas en irte al DF o a Guadalajara, se ponían de acuerdo gente de Puebla y del DF para volarte y ahí se hacían los shows también [...] el apoyo de Nico que es el de la disquera *Sound Sister* entonces también esa conexión de las bandas que él conocía, de las bandas de la disquera pues era también como ir a tocar con ellos, siempre nos apoyó un chorro siempre creyó un chorro en Maniquí [...] de San Diego nos invitaban a tocar allá, hasta inclusive a Las Vegas fuimos a tocar, nos conocen también con Maniquí, María Catamero que era una como agente de prensa, tenía su agencia publicitaria de bandas y también escuchó la banda y le gustó mucho, y nos empezó a mover allá en Estados Unidos, inclusive por ella fuimos a tocar al CMG un festival de música ahí en Nueva York, y nos empezamos a mover por ahí, ella conocía a los *Locust* y dijo pues puedo llevarlos a Mexicali, a Monterrey y al DF pero va Maniquí, y ahí se hizo también el contacto con *Locust* de San Diego, que ahora Justin es el bajista de *Locust* que es el dueño de *Three One G* el sello que sacó el disco de Silent entonces pues ahí vas haciendo conexiones como no queriendo y queriendo (Entrevista personal, 2017).

Cabe mencionar que el capital social aunado a las redes de colaboración que el proyecto de Maniquí Lazer consolidó en su época, así como el aprovechamiento que tuvieron por vivir en un contexto fronterizo les otorgó la posibilidad de crear redes en

Estados Unidos, lo que eventualmente les aseguró un medio para formar parte del campo artístico internacional y también a formar parte de otra red:

También tocábamos mucho en Estados Unidos, empezamos a tocar en Estados Unidos y nos empezamos a poner como eso más de referencia que en el DF o Guadalajara porque nosotros estamos bien cerca de la frontera, entonces era como ir a tocar con las bandas que te gustan a ti ya sea *XVRX* o *Locust*, y de cierta manera convivir con ellos porque eran bandas más afines que las que estaban en el DF, entonces era abrir esas fronteras e ir a tocar. De hecho, nos empezaron a reseñar con Maniquí en revistas como *Excelsior* que, pues de repente aquí no nos pelaban en México, pero en Estados Unidos estaba llamando la atención y fue como ah, los están escuchando los están mencionando en Estados Unidos, pues entonces si han de traer algo entonces así fue, siempre primero Estados Unidos y luego regresar a México (Ibarra, Rodolfo, Entrevista, 2017).

Por su parte Jung Sing, vocalista de Silent, señala cómo es que a través de estas redes y el capital social se creó el lazo con el productor de la disquera independiente en Estados Unidos que les grabó el disco de Silent, y cómo a través de esto, les permitió el distribuir su proyecto a una escena internacional:

Como ya tenía el contacto con Justin porque había tocado en la banda *Oh Leader* y sabía que Justin tenía la disquera *Three One G* y también nosotros era una

disquera que seguíamos cuando estábamos más chicos entonces, le presenté el disco, mira esto es lo que tenemos, ya era, soy muy amigo de Justin, bueno yo creo que todos ya somos muy amigos ahí de Justin, entonces le presenté el disco, y se quedó ¿Son ustedes, eres tú? ¿en serio? No creían que habíamos sido nosotros, nosotros cuando empezamos Silent, al menos yo y el Rodo, pues vamos a ver que sale [...] pues lo escucho [Justin] y dijo yo quiero sacarlo, yo quiero sacar el disco en *Three One G* vamos viendo a ver cómo se puede hacer algo, él ya llevaba tiempo sin sacar cosas en la disquera, entonces fue como el regreso e *Three One G*, empezar a sacar más discos, mucha gente inclusive en la gira por Estados Unidos, dimos como 20 fechas, 22 o 23 fechas en Estados Unidos y mucha gente iba a los shows diciendo “Yo quiero ver la banda nueva de *Three One G*” [...] nos fuimos en unos shows con *Dead Cross* también por Justin de la disquera, tuvimos ahí tres shows que en Los Ángeles nos fue re bien porque estaba un show *sold out* en el *Rey Theatre* y mucha gente se acercó (Entrevista, personal, 2017).

De igual manera, Trillones hace referencia a que el capital social y las redes de colaboración con las que cuenta actualmente se han gestado a través de los años y desde el proyecto Ella tiene dos androides que es el antecesor a su proyecto actual, el que le ha abierto las posibilidades de trabajar en conjunto tanto con agentes del campo artístico de la música como con otros de disciplinas artísticas distintas:

Nosotros salimos en UABC Radio, no me acuerdo en que programa de ese entonces, Rafa Saavedra de Tijuana, nos escuchó y le gustó un montón él fue el primero que nos empezó a jalar a Tijuana, que como que agarro nuestra música y se la presentó a personas de Tijuana, y nos empezaron a invitar a tocar allá, eso fue en el 2009-2010, ahí tocando y tocando en Tijuana, conocimos a mucha gente que hasta la fecha siguen siendo amigos y que pues si nos han apoyado a nuestros proyectos y todo [...] y cuando empezamos a conocer o a ir a tocar a esos lugares era bien curioso que todos se conocían entre sí gente que yo sin planear nada le había escrito de Guadalajara que me había gustado su banda o algo y que me habían respondido, era gente que conocía a los que yo les había escrito de Monterrey y era gente que conocía a los del DF y así, todos estaban conectados, pero yo no sabía, yo nomás ingenuamente les escribía y resulta que todos ellos eran compitas y que algunos de ellos ya se habían pasado la música de nosotros. De todas las otras bandas y todo lo que he aprendido dentro de todos esos otros proyectos y todo el *network* de gente que conozco ahorita es producto de todos los proyectos que he tenido antes y todo lo que he conocido antes y creo que eso va tejiendo algo con las personas que vas conociendo te va validando (Vega, Leopoldo, Entrevista, 2017).

En relación a la colaboración con agentes de otras disciplinas artísticas, Trillones menciona las redes de colaboración que ha creado a partir de la cercanía que se da entre capital cultural compartido con artistas por ejemplo de diseño o ilustración, que a su vez

les permite siguiendo lo argumentado por Becker (2008), trabajar en conjunto para la conformación del trabajo artístico:

Son parte de las relaciones naturales que se dan como los primeros dos discos de trillones, los primeros *ep*'s fueron ilustrados por la misma persona por Silvana Ávila, ella es una amiga que hicimos por ella tiene dos androides, y a mí siempre me ha gustado lo que hacía y a ella le gustaba mucho ella tiene dos androides así de que cada año nos mandaba un calendario que ella hace que lo vende nos lo mandaba a nosotros de regalo, entonces cuando yo iba a sacar el disco yo quise que ella ilustrara la portada y le pagué porque pues es su trabajo y le pagué la ilustración para poder usarla en el disco, los primeros dos, y el tercero fue con Jorge Peña que también es un amigo de aquí que es ilustrador y el también, le dije que me cobrara y yo sé que me cobran menos de lo que realmente cobran para trabajos para otras no sé si les piden en alguna revista u otra marca alguna ilustración yo sé que les cobran mucho más, y pues obviamente les pago su trabajo y como son amigos de años me dejan aunque no les pida pero me dejan un pago más accesibles porque entienden también de dónde parte y de quién es la petición y que no tengo un presupuesto enorme de te vamos a pagar tu pide y se te dará, entonces pues si hay como esa naturalidad (Entrevista personal, 2017).

Cabe mencionar que este proyecto no hace referencia clara respecto al trabajo colaborativo con otros agentes del circuito de la música, respecto a contribuir de alguna manera con proyectos consolidados o emergentes.

El vínculo entre las redes de colaboración y el capital social para realizar el trabajo del músico en conjunto, a través de la cooperación de diversos agentes dentro de los mundos del arte permite que la obra perdure, “donde quiera que el artista dependa de otros existe un vínculo cooperativo” siguiendo el análisis de la actividad colectiva propuesto por Becker (2008), y en tanto a la extensión del capital social por el o los agentes del campo artístico, ya que de la pertenencia a estos grupos se desprenden ganancias ya sea materiales o simbólicas y que siguiendo la reflexión de Bourdieu (2001), la obtención de estas relaciones sociales que pudieran considerarse eventuales, se convierten en “relaciones especialmente elegidas y necesarias que acarrear obligaciones duraderas; obligaciones que se apoyan, bien sobre sentimientos subjetivos de reconocimiento, respeto, amistades, etcétera” (p.151).

Por otro lado, el tema de las redes, visto desde la perspectiva que proporciona Castells (2006), entendiendo la estructura social como un entramado donde la sociedad se organiza para consumir y producir normas culturales, aporta lo que este sociólogo denomina “nodos”, entendidos como los puntos de conexión que se dan en el entramado de la red. Luego entonces, los nodos pueden ser los agentes que se encuentran participando en el campo artístico. Si se sigue la reflexión del sociólogo español, los nodos pueden tener mayor o menor importancia dentro de la red, en tanto a la cantidad de información relevante que el nodo posea y que a su vez sea beneficiosa para la red y es aquí donde resulta interesante esta propuesta para comprender cómo es que se da el trabajo colaborativo en la red de estos tres proyectos musicales autogestivos.

Los proyectos de Silent y Trillones son nodos que pertenecen a la red del circuito de música alternativa, sin embargo, estos dos proyectos señalan que el nodo de mayor importancia en la anterior es Fax, en razón de los beneficios que este ha aportado a la alimentación de la misma, esto en parte también se vincula al amplio capital social que abarca el agente.

El proyecto de Silent señala a Fax como uno de los primeros agentes dentro del campo que le ofreció participar a su lado en su proyecto musical, otorgándole de este modo la pertenencia al grupo y reconociéndolo como parte del mismo (Bourdieu, 2001; Becker, 2008).

Yo me fui de gira unas fechas como dos tres fechas con Fax, entonces de hecho el Rubén fue el primero que me dijo oye pues ando buscando un bajista no es nada como formal, necesito algo para sacar unas canciones y tocar en vivo el Primario era el disco que tenía y pues tengo unos shows en el DF, Puebla pues si quieres vente a ensayar, vamos sacándolas y vemos qué se puede hacer, entonces yo empecé a trabajar con el Rubén que fue también una experiencia totalmente diferente, porque también Rubén le estaba produciendo el disco a Maniquí. Fui a ensayar a la casa de Rubén a sacar las canciones a ver qué salía y salió algo que pues era la primera vez que salía al DF, a Puebla y entonces eso fue gracias a Rubén. Y casi casi regresando de las tres fechas que hicimos fue cuando me hablaron los de Maniquí, de hecho, Rubén me dijo, ya sabía que te iban a hablar. Y luego con lo de Silent Rubén nos ayuda también a grabar el disco, entonces pues ya sabemos la calidad que tiene Rubén entonces pues ya vas

haciéndote de esas amistades que también, si les puedes remunerar pues que bien, y ya empieza como a fluir eso económico también (Entrevista personal, 2017).

En lo que respecta a Trillones, también señala a Fax como un nodo importante en la red, aunque en menor medida comparado con las aseveraciones de Silent, pero de cierta forma lo reconoce como un agente importante en la red por el hecho de considerar importantes las recomendaciones que él le brinda respecto a la adquisición de equipo para su proyecto: “Rubén Tamayo, Fax siempre me ha dicho no para que no batalles, para que no estés batallando con los *cracks* que se te bloquea y tiene muchos candados y tal, este me sugirió comprármelo” (Entrevista personal, 2017).

Por su parte, Fax se sabe a sí mismo como parte importante de la red, toda vez que reconoce el apoyo que ha brindado y continua en la disposición de otorgar a los proyectos musicales que se encuentren en la búsqueda de la inserción al grupo que detenta este capital social, siempre y cuando cumplan con ciertos aspectos, aludiendo a las relaciones del capital social que se dan a través del intercambio simbólico y a su vez refuerzan el anterior (Bourdieu, 2001), esto se observa en razón a lo que denominó como curaduría que a su vez tiene relación con el propio capital cultural de este agente, desde donde Fax elige y a su vez marca los límites respecto a cuáles proyectos musicales son dignos de insertarse en este grupo para acceder a la red:

Yo sí puedo decir qué me gusta o qué no me gusta, qué siento que está bien o qué está todavía verde; entonces yo al menos en todos los proyectos que me he

involucrado a lo largo de todo este tiempo ya sea como productor o como remixedor, o como ingeniero de remasterización han sido de grupos que me gustan, desde Ella tiene dos androides, Maniquí Lázer, Silent. Si hay algo que yo veo que tiene futuro mi obligación es ayudarlos, al menos yo lo siento así. Si vale la pena y van a hacer algo, al menos esa es una de las primeras preguntas que les hago, ¿qué quieren hacer? ¿qué quieren que suceda con esto que van a grabar? [...] para mí la primera entrevista es la más importante, y es como con los clientes de diseño, la primera entrevista yo ya sé cómo es el cliente, cómo se viste, cómo habla, qué le gusta, entonces de ahí ya voy a saber si voy a poder trabajar con él, cuánto le voy a cobrar y todas esas cosas; y en la música también, ósea yo quería conocerlos también saber cómo piensan, y ahí mismo si me caen bien, si me gusta lo que hacen sí voy a trabajar con ellos, y eso es una constante, yo nunca me voy a meter en un proyecto que no me llame la atención, si yo veo que algo no funciona o algo no me cuadra bien en cuanto a la actitud de ellos hacia su arte o hacia el producto que van a hacer yo no me voy a meter. Y pues con los Maniquí, yo sabía que había algo ahí, y dije yo los voy a ayudar, y lo hicimos con tres pesos y pues ahí quedo. También cuando Polo tenía Ella tiene Dos Androides él y Pedrito. Y me pueden hablar y hay gente que les he dicho que no, porque no se me hace que ésta suave [el proyecto musical] igual y se van para otra parte, pero casi siempre el tiempo me da la razón y ya veo que no hicieron nada y entonces si es importante que yo pueda ver y sentir que ellos quieren hacer algo de verdad (Entrevista personal, 2017).

Por otro lado, en referencia a los límites que los otros agentes pudieran poner en tanto a la colaboración con algunos otros proyectos musicales que pretendan insertarse a su grupo social entendido también como la red, en el caso de Silent, señalan que están dispuestos a ayudar, al igual que Fax, a partir de realizar una curaduría del o los proyectos y de la disciplina o *habitus* que exista en torno al compromiso con la música en los miembros del proyecto:

Primero que nada, yo creo que es actitud, la actitud que tenga la banda o la persona con la que vas a trabajar, y las ganas de hacer las cosas, yo creo que eso es lo más importante, ósea si tiene que haber cierta calidad, tienes que tomar en cuenta eso, que te guste a ti también. Pero es bien importante las ganas y la actitud de la persona, yo creo que, con eso, y creo que no tendríamos como un límite de apoyar. Pero si hay ese sentido de curaduría, que te tiene que gustar y luego ya ves ahí lo de la actitud y las ganas de hacer las cosas. Por ejemplo, también como para prestarnos instrumentos, pues ahí si depende, todo es depende si llega alguien y me dice ah préstame tu bajo y yo sé que no lo cuidas pues por qué te lo voy a prestar (Entrevista personal, 2017).

En definitiva, el capital social es un elemento imprescindible – sin demeritar la importancia de otros capitales - dentro del campo artístico debido a que como se observa en las narraciones de los agentes entrevistados, el anterior ofrece una amplia gama de posibilidades que ayudan al crecimiento de la producción y distribución del trabajo artístico.

4.5 Industria cultural y rezago: capacidad en los agentes para la organización en torno a la producción y distribución de la música.

Para comprender las formas en que los agentes del circuito de la música alternativa en Mexicali llevan a cabo la organización de las actividades que giran alrededor del trabajo artístico, desde el producir una pieza de música, un disco, la búsqueda o generación de espacios tanto físicos como virtuales en pro de distribuir el bien cultural hay que volver la mirada a las industrias culturales, ya que es a través de la aparición de las mismas que se comienza a mercantilizar el anterior (Adorno y Horkheimer, 1994), la producción en masa de los bienes culturales captada por la industria cultural, en este caso específico por la industria discográfica comercial permitió que los bienes culturales como los discos pudieran ser producidos y a su vez distribuidos a gran escala con los insumos que la propia industria le proporciona al artista y por ende pudieran ser consumidos por un mayor número de personas, y esto traería consigo un beneficio para el artista en tanto al reconocimiento a su trabajo (Becker, 2008).

En el caso de México, la industria cultural ha sido absorbida por la iniciativa privada, misma que se encarga de proveer al consumidor la denominada cultura comercial “dejando fuera lo que las acciones públicas pudieran aportar a este giro” (García Canclini, 2008) tales como las propuestas de emprendimiento independientes, entendidas como aquellas que se instauran fuera de la lógica de la homogeneidad o la comercialización, se ven rezagadas por las normas establecidas en la industria.

De ahí que la participación en la industria discográfica comercial por parte de los agentes del circuito de la música alternativa en Mexicali, se vea relegada o, mejor dicho, que actualmente el interés por participar de estas formas de producción y distribución por parte de los agentes de Silent, Trillones y Fax no sea el mismo que tuvieron en algún momento de su vida como músicos, debido al conocimiento que tienen de los requerimientos deseables para lograr ser parte de las mismas.

En una de sus narraciones, Fax indica que, en algún momento de su carrera como músico, durante sus inicios pretendía que su música fuera firmada por alguna disquera multinacional, ya que durante esa época el único medio conocido y disponible para distribuir los bienes culturales eran las plataformas que ofrecían las anteriores, así como los medios de comunicación como la radio y televisión comercial, y que además con apoyo de Ejival iniciaron la búsqueda en los sellos disqueros mexicanos para poder formar parte de estas:

Sí, claro era para nosotros como ya ser algo, y pues buscar la fama de alguna manera, porque sí, aún estábamos morros, si era un sueño pues, yo si me acuerdo ver en la tele a David Bowie, o ver los grupos en la tele y yo decía yo quiero ser famoso, yo quiero que la gente me aplauda, yo también quiero, eso era mi sueño. Obviamente fue cambiando, pero al menos sí, uno de morro si quiere eso, si quiere salir en la tele y eso, porque eran los únicos medios que era la única forma de ser famoso [...]ya luego con Ejival él se puso en búsqueda de disqueras grandes que los firmaran y todos le sacaban, inclusive cuando fue todo este rollo de Culebra [disquera] y cuando estaban ya saliendo grupos como Santa Sabina, dije Ah órale,

las disqueras si pueden voltear a ver estos grupos más, aun así, no nos pelaron pues, ósea, algo había que nunca los terminamos de convencer. Y ya después todos desanimados nos dimos cuenta que había otras posibilidades, pero no eran las disqueras grandes, siempre moviéndonos en un rollo más *underground* entre comillas porque ya era un poquito más accesible, siempre estuvo ahí, pero era meternos a esa corriente y ver que no era tan importante conseguir un trato con una disquera grande (Entrevista personal, 2017).

Respecto a la situación de Silent que como mencioné anteriormente, es un proyecto apoyado por un sello discográfico independiente, mantiene una postura muy clara respecto a lo que ellos como músicos quieren hacer con su proyecto artístico, que desde sus inicios se ha fortalecido en el interés genuino de crear música más allá de la búsqueda de fama que frecuentemente está vinculada a la pertenencia a una disquera comercial, así lo expresan en su narración:

No creo que nadie en la banda va a hacer algo para pegar o para ser famosos, o para salir en la radio o todo eso, entonces digo, eventualmente como a Maniquí le paso, empezó a salir en revistas lo empezaron a tocar en la radio, pero pues es consecuencia de tu trabajo, no es algo que tú estabas buscando hacer y digo pues cada quien tendrá su manera de ver las cosas, no quiere decir que como nosotros lo hacemos o como yo lo hago es lo correcto. Yo creo que el ser aceptado por la gente que te escucha no lo manejas tú, si se va dando pues la gente ya decidirá si te sigue o no te sigue, ósea eso ya no está en ti (Entrevista personal, 2017).

En este sentido se puede observar que estos agentes entienden de esta forma que en la propia industria cultural no existe una fórmula para lograr que un bien cultural sea del agrado del público que lo consume (Becker,2008), y que tampoco el artista puede tener la certeza de que su trabajo artístico pueda ser aceptado o no, por lo que estos agentes deciden mantenerse en el campo artístico por un sentido que va más allá de conseguir fama o ganancias económicas a partir del bien cultural que realizan, en este caso su música.

Por último, el proyecto de Trillones indica de forma similar a Silent que no ha estado en sus intenciones formar parte de una disquera comercial, debido también al acercamiento indirecto y por ende conocimiento alrededor de las formas de operar de las anteriores:

Lo que yo veo de fuera son así como casos, por ejemplo, una banda que me gustaba muchísimo lo que hacía y luego se fueron a una disquera medio grande *Arts & Crafts* y como ellos mismos decían “ya le vendimos nuestra alma al diablo” cuando firmaron pues lo publicaron así, y cuando salió el disco, pues como que no pasó nada como que nada mas este, pues salió el disco en la disquera pero realmente no vi que hubiera todo un cambio que ya pudieran dedicarse a la música y dejar su trabajo ósea nada de eso y luego otro, por ejemplo a mí me gustaba mucho lo que hacía el Juan Cirerol al principio y cuando firmó con Warner o Universal, con la disquera grande el disco que saco se me hizo que le quitaron todo lo que me gustaba, todo lo punk que me gustaba de él ya no estaba, pues si para eso te van a firmar en una disquera pues mejor no le firmen, como si te

editarán para meterte en un canal mucho más comerciable, te estoy invirtiendo a ti quiero que me vendas tantas unidades, tantos *plays* digitales, no sé bien cómo gana una disquera de ese nivel pero sí, definitivamente sí tiene que haber una modulación de ti y convertirte en un producto comercial. [...] muchos discos son buenísimos de muchas bandas cuando recién salen y como que yo creo que es producto como del contrato de ah ya tienes que sacar en esta fecha otro disco y a lo mejor tu no estas para sacar música en ese momento, pero tienes que cumplir el contrato y entonces lo que salga es tu siguiente disco y por eso hay discos bien basura en disqueras grandísimas (Entrevista personal, 2017).

El hecho de que Trillones se muestre ajeno y lejano al interés de en algún momento de su carrera poder ser firmado por un sello discográfico comercial, podría derivarse también de la brecha generacional que lo separa en este caso de Fax, quien a diferencia de Trillones sí buscó en algún momento pertenecer a una disquera comercial, debido a que como se señaló anteriormente en su época eran los únicos medios a través de los cuales se podía distribuir masivamente el trabajo artístico del músico. Hoy en día gracias a las plataformas digitales existen múltiples posibilidades para producir y distribuir la música, y de cierta manera esto es lo que le ha permitido a Trillones manejar su trabajo artístico fuera de la industria discográfica comercial.

De modo que este rezago que existe por parte de las grandes industrias discográficas hacia los bienes culturales que no se adaptan a cuestiones de mercantilización orilla a los agentes de este circuito a generar sus propios espacios para la producción y distribución de su trabajo artístico.

Igualmente, en razón a lo anterior, Fax describe que la situación para buscar o generar los espacios alternativos en el campo artístico ha sido una constante para los agentes del mismo, debido a que en la localidad las características culturales no son las más adecuadas en torno a la existencia de estos espacios, por lo que los agentes del campo continuamente se dan a la tarea de gestionar estos lugares o buscar a su vez a otros agentes en el campo de la gestión cultural para en conjunto lograr promoverse y hacer circular su música:

Fue de ir buscando los espacios o haciendo los eventos con artistas que fueran más o menos a la par del mismo cotorreo mío, y tal vez, lo que pasa es que también el proceso de aprendizaje de la gente es diferente, tal vez había gente que era más engranada en la música electrónica [...] que tal vez la gente y los promotores de aquí de la ciudad, la música electrónica se fue yendo más hacia la cultura de las fiestas, de los *raves* más de tecno para bailar y obviamente toda esta gama de la música electrónica al menos en esta parte del país era más ligada como a la cultura también de las drogas, entonces era más como ese tecno de estar toda la noche bailando [...] como para que los promotores valoraran la música de nosotros también como para que nos pusieran dentro de un cartel donde hubiera cuatro productores de tecno o *Dj's* como de la música que nosotros hacemos al menos yo hice algunas sesiones como de *Dj* pero nunca fue mi fuerte (Entrevista personal, 2017).

En tanto a la experiencia de Silent, en conformidad con lo anterior, ellos apuntan que les ha ayudado nuevamente su trayectoria musical de antaño a partir de los vínculos y la conformación de redes (Becker, 2008; Bourdieu, 2011) para conseguir espacios y apoyo promocional con respecto a su trabajo artístico, y sin embargo mencionan que ha sido complicado en cierta manera pues el bien cultural que ofrecen respecto a su música no es el mismo que el anterior y por ende es comenzar de nuevo con la gestión de todo lo que implica distribuir la música de su proyecto:

En un inicio cuando teníamos nuestras primeras bandas primero era buscar el espacio, yo creo que hasta ahorita ha sido lo más difícil encontrar un espacio en el que puedas tocar a gusto y que no estén, que venga alguien a callarte, ya sea la policía, o los vecinos. Entonces lo primero es buscar un lugar, quien tenía un lugar en una casa sola ya más grande vas aprendiendo a que rentan espacios para hacer piñatas, ahí los podemos rentar nosotros y hacer algo ¿no?, pero al principio eran o tardeadas eran los maestros o los alumnos de no sé qué escuela son los que están organizando algo, ahí hay quebrada de tocar, pues vamos, o en fiestas de nosotros mismos, de cumpleaños y era conseguir entre todos, el equipo (Entrevista personal, 2017).

Por su parte para Jung Sing de Silent, es primordial la perseverancia que deben mantener como un proyecto musical de reciente creación para lograr conseguir estos espacios para la distribución:

Tocamos en Guadalajara, pero también llegábamos y pues es otra vez picar piedra ¿no? porque pues nadie conoce a Silent, ósea a lo mejor conocen Maniquí, pero no es Maniquí, ósea la gente no va a ir a porque tocan el vocalista y el bajista de Maniquí, entonces si hay gente que llega por eso, pero pues empiezas a generar tu público otra vez y aparte es mucha la diferencia entre Maniquí, en cuanto a años que dejamos de tocar con Maniquí, a Silent que a veces se pierden esos nexos que teníamos antes con Maniquí, que a lo mejor hay gente que ya no está siendo parte de la escena de la música, entonces es otra vez buscar gente que está haciendo pues parecido las cosas como las que estamos haciendo nosotros, que hagan eventos como de música, entonces es si, otra vez buscarle, y volver a buscarle y si de repente si salen cosas buenas, pero se quedan ahí nada más, como de ah sí pues vengan a tocar a Saltillo por así decirlo, y al final así de que no sabes qué pues no se va a poder, entonces pues es buscarle otra vez (Entrevista personal, 2017).

En torno a esto, Trillones asevera en concordancia con Fax y Silent la importancia del continuo trabajado de gestión que tienen que hacer en un contexto cultural tan particular como el de Mexicali, para alcanzar lo que se proponen con respecto a la distribución de sus proyectos:

Para mi es bien ya es default, las bandas no tienen donde tocar entonces abrían la pinche puerta de su cochera y se ponían a tocar ahí y de ahí ya te genera otra dinámica, no se esperaban a que llegara alguien a un bar o a veces parece que

están esperando a que alguien los descubra y los, no sé qué tienen en la cabeza pero el pedo es no ósea para mí siempre ha sido, no si nadie me invita entonces yo voy a ver dónde toco [...] La banda esta Volátil, era una banda en ese entonces se podría decir como que de rock alternativo pero en ese entonces, en 2004, 2005 en Mexicali eran puro ska, punk y metal, era todo en las tocadas entonces nadie nos invitaba ni madre a nosotros a tocar a ningún lado entonces fue nosotros empezar a tocar en casa y con la una o dos bandas que yo topaba que más o menos tocaban algo que no fuera ska, punk y metal entonces yo invitarlos y que confiaran en mi para ir a una tocada y poner amplis de loncherita y desde ahí es eso con lo que tienes hacer todo lo que puedas no y ahorita pues es, no hay *venues*. Yo creo que eso mismo de estar en cómo no tienes espacios ya preestablecidos entonces eso te empuja creativamente a ver cómo generar y crear el espacio. Por ejemplo esto de Trillones el año pasado yo no hubiera tocado aquí en Mexicali si no hubiera hecho un *showcase* que se llama Perfiles Bajos y otra vez que me invitó el Efrén Reyna a algo de Ciudad Muerta algo de su colectivo, esas fueron las dos únicas veces que yo toque el año pasado, hubiera tocado una sola vez en el año en Mexicali si no fuera porque yo hice un *showcase*, y en este año no hubiera tocado en todo el año si no fuera porque hice otro *showcase* de esos de perfiles bajos en el que traje a otros productores de fuera y tal, pero pues yo genere la forma de poder tocar en Mexicali porque no hay quien me invite (Entrevista personal, 2017).

Así pues, la importancia de los espacios físicos se da en torno a que estos lugares funcionan como refuerzo para los significados culturales que se dan dentro de los movimientos del campo de la música (Campos, 2008).

Además, los agentes de los tres proyectos refieren que uno de los apoyos que existen alrededor de la búsqueda de espacios para la distribución se encuentra en las instituciones, y aunque se ha criticado la falta de lugares para la exposición de la música ellos se han visto beneficiados mediante el apoyo que las anteriores les han brindado para dar a conocer su trabajo, y al mismo tiempo reconocen la importancia que tienen en el campo cultural y artístico, Fax señala en una de sus narraciones:

Nosotros siempre nos acercamos a las instituciones de gobierno en el ICBC y pues digo cada quien va hablar de cómo le fue en la feria, a mí al menos, a nosotros siempre nos fue bien, y siempre que íbamos a pedir al ICBC nos abrieron las puertas, nos dieron dinero, nunca nos fue mal la verdad. El apoyo ahí está (Entrevista personal, 2017).



Imagen7Promocional de presentación de Fax en Café Literario del Teatro del Estado en 2012

En el caso de Silent, Rodolfo Ibarra menciona respecto al apoyo de las instituciones:

Es algo que a lo mejor también nosotros no hemos explorado tanto, las instituciones si están ahí, muchas veces si te apoyan es nomas saber cómo llegarles y como presentarles un proyecto porque se enfocan más en eso, un proyecto. Y sí, también se puede trabajar por ahí, hay varias becas que se pueden utilizar (Entrevista personal, 2017).



Imagen 8 Promocional de presentación de Silent en Casa de la Cultura 2017.

Asimismo, Trillones habla sobre las ventajas de que en las instituciones haya gente que entienda sobre lo que implica hacer arte:

Sí, claro, yo creo que esta esta gente que tiene entendimiento de todo lo que implica hacer arte aquí en la ciudad que esa gente ocupe espacios en instituciones es una ganancia enorme que tengamos algunas personas ahí, que poco a poco hay personas que están ocupando esos puestos o lugares, y que si voltean a ver a otras partes y que tienen entendimiento de todo lo que hay detrás de toda la dificultad, económica, de energía de tiempo, para poder seguir haciendo arte en Mexicali una ciudad así, pues creo que es súper importante que se genere, se necesita comunicación (Entrevista personal, 2017).



Imagen 9 Promocional de presentación de Trillones en CEART 2017.

4.6 Autogestión alrededor de la música

Aunado a la búsqueda de espacios y creación de sus propias oportunidades por parte de los agentes del circuito de la música alternativa, se encuentra también la oportunidad que existe actualmente con el uso de las nuevas tecnologías utilizadas como

herramientas, que han logrado traer cambios socioculturales, políticos y económicos importantes a la sociedad. La relación que existe entre el uso de estas herramientas tecnológicas se da en torno a las prácticas que los agentes llevan a cabo para organizarse respecto a la producción y distribución del bien cultural.

En este caso, con la llegada de las plataformas digitales se dio también un cambio en las formas de producir y distribuir música, en la industria discográfica, se redujeron los costos de producción y distribución, y a través de denominado *Peer to Peer* el campo artístico de la música se benefició al poder compartir a nivel global su bien cultural (Calvi y Flores 2016; Jiménez y Woodside, 2012; Yudice, 2007).

La transformación de la industria discográfica a partir de las nuevas tecnologías es un parte aguas para los agentes del campo de la música, que encuentran en estas herramientas una oportunidad para realizar sus proyectos, contrarrestando a la industria discográfica comercial a través de la creación de sus propias disqueras independientes que en su afán de legitimarse generan una apropiación cultural a partir de la conjugación de lo social con la técnica y la cultura, y a su vez forman espacios de resistencia cultural (Campos, 2008), o en su defecto también a partir de la autoproducción sin necesidad de pertenecer a ninguna disquera.

Esto se puede observar en lo que apuntan Fax y Trillones alrededor de la creación de *Static discos*, considerada una de las disqueras independientes más importantes dentro del ámbito de la producción y distribución de la música alternativa a nivel nacional; a su vez Fax narra cómo es que, a partir de la autogestión, el capital social y las redes de colaboración se organizaron para fundar su propio sello discográfico:

Después de muchos años Enrique Jiménez ejival, por las experiencias negativas de todas partes de las disqueras grandes y de estar tocando puertas, él decidió que era momento de hacer su propio sello, inspirados obviamente también en sellos ingleses como *Four ID, Factory y Warp* y todos esos grupos de los discos que nosotros pedíamos, los discos y portadas que nos gustaban, pues vamos a hacer esos sellos porque pues así nacieron ellos también, todas esas disqueras empezaron es un güey que pudo conseguir la lana y los primeros grupos son sus compas. E hicimos ese rollo como de trabajo, sabes qué yo voy a ser el manager, el director artístico Enrique Jiménez Ejival, Fernando Corona Murcof se va a encargar de cómo de todo el rollo de grabación y masterización porque era el más engranado en aquel entonces, y yo me voy a encargar de la dirección de arte de todos los discos, para que lleve una línea gráfica, buscábamos que todo tuviera como todo este rollo homogéneo en cuanto a música e imagen, tal como lo que nosotros veníamos estudiando ya después de muchos años. Y era trabajar en las tres ciudades Ensenada, Tijuana y Mexicali trabajando con este sello, el Jimmy ejival desde acá, sin nadie, estuvo muy suave y ese fue el nacimiento de Static, en el 2002, en cuanto a la disquera, seguíamos trabajando cada quien su música, Fernando como Murcof y yo aquí en Mexicali y el Jimmy firmando gente, descubriendo talento y así poco a poco fuimos, obviamente Jimmy quería hacer una plataforma para música nacional y latinoamericana, de tecno y de música electrónica experimental, ese era el rollo, pero sin soltar obviamente. Entonces sí, esa búsqueda de espacios y de hacer los propios eventos era una manera pues de estar también presente aquí en tu propia ciudad y en tu propio estado, y lo

hacíamos desde Nimboestatic, nosotros hacíamos nuestras propias tocaditas, lo hacíamos en las tres plazas y es el mismo esfuerzo y es la misma gestión que se hace para un grupo o para una gira de un grupo de música electrónica, al final de cuentas tú lo que quieres es ir a un lugar que este suave, que haya un buen sonido y que a la gente pueda entender y sentir lo que tú haces en el estudio y pues con recursos propios, con apoyos del ICBC, tocamos puertas y siempre afortunadamente siempre nos dijeron que si, en todas partes, nunca nos fue mal en ese sentido (Entrevista personal, 2017).

En este sentido, la autogestión se observa a partir de la búsqueda del desarrollo de proyectos como la creación de un sello discográfico independiente que parte de la autonomía de los agentes, y la forma de organización para producir y distribuir desde una toma de decisiones en conjunto y de manera horizontal. El proceso autogestionario es idóneo cuando los resultados y las acciones en torno a su organización son aceptables por todos los agentes que formen parte del mismo, es decir, la autogestión comprendida como una “nueva modalidad de gestión autónoma del conjunto social que remite a otras formas radicalmente nuevas de organización” (De Albuquerque, 2004).

Con respecto a esta forma de organización autogestiva en el sello discográfico Static, Trillones menciona cómo es que esta disquera funciona como una plataforma que otorga legitimación al proyecto artístico y desde su propia experiencia narra cómo este sello independiente le brinda al artista autonomía respecto a la producción y distribución de sus discos:

Pues es que te da validación porque Static tiene una curaduría súper cuidada desde toda la vida, desde que empezaron hasta ahorita, quince años haciendo, hay gente que sabe, a lo mejor no conoce al artista pero ah lo sacó Static ah entonces lo voy a escuchar porque siguen a la disquera pues, el trabajo formal y seguimiento y la persistencia a pesar de todo, porque a ellos les pasó toda la transformación total del físico a irse a todo digital pasaron por toda esa transferencia pues, y siempre se han mantenido estoicos a sus ideas de lo que quieren tener en la disquera pues [...] yo he estado en Static que es cien por ciento que el artista por medio de su bolsillo hace su música y sus videos ósea Static no tiene un fondo presupuestado para meterle a Trillones, para meterle a Grenda para meterle a Fax, ósea cada quien, cada artista cien por ciento de su bolsa hace y saca lo que pueda (Entrevista personal, 2017).

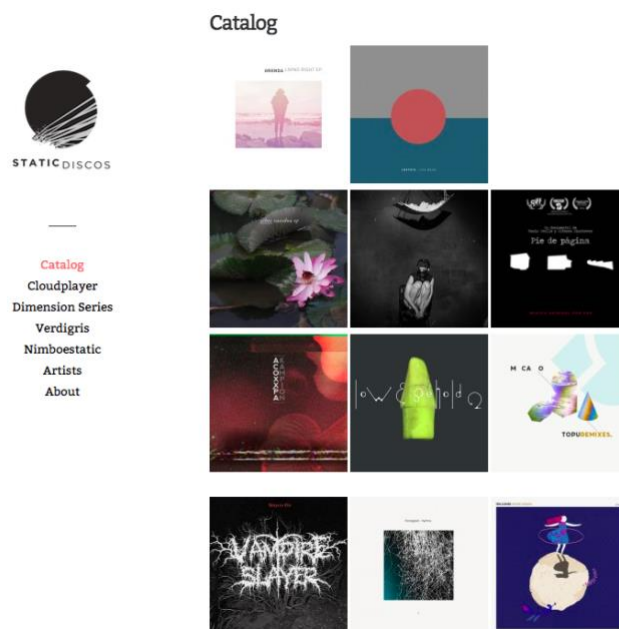


Imagen 10 Catálogo en plataforma digital de discos de la disquera independiente "Static"

En el caso concreto de Silent, como mencioné anteriormente existe una diferencia en torno a la organización que se da en la disquera independiente del sello estadounidense que los firmó, pero aun así este proyecto continúa movilizándose alrededor de las prácticas autogestivas para llevar a cabo la producción y distribución no solo en Estados Unidos sino en la localidad, tal como lo indican al considerarse un proyecto independiente:

Ser independiente, a veces lo ven como si fuera algo inferior porque dicen ah es independiente todavía no han dado el siguiente paso, no son populares y todo eso, pero yo lo veo como cualquier otro trabajo, tu buscas la independencia de lo que haces, en cualquier otro trabajo, al menos yo como persona buscas esa independencia económica, hacer tu negocio para poder sobrevivir y todo eso entonces del lado de la música es básicamente eso. Eres independiente porque estás haciendo tú todavía las cosas ¿no?, estas tomando decisiones, nadie te está diciendo lo que tienes que hacer, ya en el momento en que te empiezan a decir o empiezas a dejarte manipular por cosas más allá de lo que tu estas queriendo crear porque, si puedes tomar como sugerencias y todo eso, pero a la hora de que tú ya no te sientas a gusto y lo estés haciendo sin sentirte a gusto y lo estás haciendo no más por buscar algo económico, entonces ahí es donde se empieza a perder el sentido, pero digo es diferente para todos (Entrevista personal, 2017).

THREE.ONE.G →

The screenshot shows the digital album page for "A Century of Abuse" by Silent. The page includes a music player with a progress bar at 00:00 / 03:34. Below the player, it lists the album's tracks: 1. Lies co. (03:34), 2. Lost voice (02:33), 3. Self (03:25), 4. nothing for nothing (02:04), 5. Near to us (03:03), 6. If you said (04:36), 7. Ripped me (04:10), 8. Wrong dream (02:25), 9. Damage and violence (03:01), and 10. A century (05:44). The page also features a "Digital Album" section with a "Buy Digital Album \$7 USD or more" button and a "Send as Gift" option. A central image shows a destroyed building. To the right, there is a shopping cart with a total of 1 USD and a "Check out" button. Below the cart, the artist's name "Silent" and location "San Diego, California" are listed, along with a "Follow" button. At the bottom right, there are links for "shows", "contact / help", and "Streaming and Download help".

Imagen 11 Plataforma digital de la disquera independiente "Three One G"

Y respecto a la organización para distribuir y autogestionar los recursos económicos de los bienes culturales como discos o mercancía de Silent, como camisetas, calcomanías y demás que el proyecto genera para darle difusión a su trabajo musical, Alejandro Lara, guitarrista del proyecto, señala que ellos mismos se organizan para solventar los gastos, y también a partir de acuerdos a los que llegan con la disquera que los representa:

Lo que si vendíamos era camisetas, y ahí si tú le inviertes, ahí si compras la cantidad de camisetas que creas necesarias, y las vas vendiendo y ahí es donde te vas también ganando en dinero, igual los discos, si la disquera te puede comprar o más bien te los va vendiendo ya tú te quedas con un porcentaje de discos los que te dan tú los vendes (Entrevista personal, 2017).

Así pues, estas formas de organización: la creación de disqueras independientes, generación, búsqueda y gestión de espacios para impulsar y hacer circular sus producciones musicales que surgen en el circuito de la música alternativa que, encuentran de origen las prácticas autogestivas del *Do it your self* entendido en desde un sentido que se inserta en la industria, y que a su vez se diferencia a partir de la búsqueda de “nuevas formas de producción y distribución fuera de la cultura de masas, creando redes autónomas” (Gallego, 2009), buscan a partir del hacer, crear, producir y distribuir de otras formas, legitimarse en un contexto sociocultural que se encuentra en vías de desarrollo y que les ha permitido por medio de estas plataformas tanto virtuales como físicas hacerse de un lugar en el campo artístico.

4.7 Plataformas digitales, herramientas para la autogestión

Como señalé anteriormente, las formas de producción y distribución sufrieron un cambio en la industria discográfica, gracias a las nuevas tecnologías y a las herramientas que estas trajeron consigo el agente del campo artístico se ha visto beneficiado sobre todo al tener acceso a herramientas como un ordenador que le permite generar sus archivos musicales de forma digital; y a su vez por medio de las plataformas digitales distribuirlos en la web, y de esta manera lograr compartir su bien cultural globalmente (Calvi y Flores 2016) y con ello el crecimiento exponencial de la música .

Algunas de estas plataformas digitales utilizadas por los agentes fueron en un inicio el extinto sitio de *Myspace*, que fue un espacio virtual que funcionaba como red social para cualquiera que se suscribiera, y adicionalmente agregó una herramienta que

permitía a los perfiles de los músicos subir sus canciones para promocionarlas y distribuirlas; más recientemente la industria discográfica, y los agentes pertenecientes al campo de la música, han mudado a los denominados servicios de *streamming* (Calvi y Flores, 2016), *Spotify*, *Bandcamp*, *Soundcloud* y *Youtube*, como medios exclusivos de distribución de su música, aunque también hacen uso de herramientas como *Facebook*, *Instagram* y otras plataformas para mantener cercanía, compartir eventos, presentaciones, etcétera con sus públicos respectivamente.

Respecto al uso de las plataformas digitales, los tres proyectos musicales hacen uso de ellas para distribuir sus producciones, las más usuales suelen ser *Spotify*, *Bandcamp* y *Youtube*, en este sentido Trillones es el agente que más maneja su proyección en las anteriores, generando publicaciones continuas desde estos espacios virtuales y aprovechando estas herramientas para proyectarse globalmente y mantener mayor interacción con su público, eso es lo que permite entender en una de sus narraciones respecto al tema:

Yo recuerdo que desde que estaba con lo de Ella Tiene Dos Androides empecé a meterme en eso de las redes sociales, en ese entonces era *Myspace*, fue mucho el uso de *Myspace* para llegar a gente yo era así súper, el Pedro hasta se sorprendía de cómo yo me agarraba a mande y mande mensajes y contactando otras bandas de Guadalajara y de Monterrey y del DF y que luego nos empezaban de pronto a escuchar en otras partes, pero si *Myspace* fue como un puente bien padre para nosotros que nos conectó con muchas bandas y mucha gente que empezamos a conocer. Y lo que estuvo padre en *Myspace* era que había la

conexión directa total entre las bandas y los fans, o la gente que escucha la música, los que la están creándola, los que están haciéndola y los que escuchan y melómanos y que están ahí buscando que más hay, había una conexión y una comunicación directa. Y lo de las redes sociales está interesante porque yo veo que hay mucha gente que usa igual *Twitter* que *Instagram* y que *Facebook* y creo que son medios bien distintos que mucha gente no entiende, entonces si te adaptas al medio creo que puedes hacer muchos más enlaces de mayor calidad para que la gente te siga y quiera compartir contigo y ver qué vas a poner o ver que vas a hacer luego pues, y yo creo que eso sería básicamente. Y no me acuerdo donde leí o escuché eso pero hace años pero una idea algo así como que mientras más material como artista le das a las personas para poder meterse en tu mundo como artista, es más probable que se enganchen y que se enamoren como del proyecto y quieran darle seguimiento y quieran compartir lo que tú haces a que otros escuchen, entonces yo creo que las redes sociales sirven mucho para eso, ósea hay artistas como por ejemplo un artista plástico hace pintura y de repente hace piezas y de repente hace fanzines, y de repente saca unos textos y eso es hacer que el espectador se meta en el mundo de él, como a mí se me hace bien bueno para eso el Cristian como todas las cosas bien disparadas unas de otras que saca como cuando saca algo no sé, como de video o algo como un performance y todo, pero te está metiendo en todo su mundo interno, en su cabeza como funciona su cabeza y está interesante eso, está bien divertido darte cuenta cómo funciona su cabeza pues, cómo imagina y cómo crea, y eso pasa lo mismo yo creo que también en la música, si tú le das herramientas a las personas para

meterse en tu mundo creativo como que les interesa más y dicen ay güey quiero ver que más hay ahí (Entrevista personal, 2017).

En el caso de Trillones, es importante puntualizar que el uso que este proyecto ha dado a los espacios virtuales ha sido muy eficaz respecto a la promoción y proyección del anterior, se puede observar que este agente tiene un conocimiento rico en el manejo de plataformas como Facebook, twitter e Instagram, mismas que funcionan como elementos para mantener interacción directa con sus consumidores y además como medios que generan y refuerzan las redes de colaboración y sociales entre este y otros proyectos musicales, que se encuentran en puntos geográficos distantes, y que de no ser por estas plataformas sería más complicado mantener cierta conexión y cercanía.

Partiendo desde las experiencias de este agente, quisiera precisar que una de las características que le han permitido que su proyecto sea uno de los más activos en las plataformas digitales ha sido el hecho de que Trillones es un nativo digital, por ende, sea mucho más fácil para él mantener su proyecto continuamente interactuando en la web, tanto con sus pares como con el público que consume su música.

A diferencia de Trillones, los proyectos de Fax y Silent, señalan que hacen uso de las plataformas digitales básicamente para distribuir sus producciones musicales, así como los sitios de *Facebook* e *Instagram* para mantener interacción con sus seguidores, sin embargo, estos agentes no logran adaptarse totalmente a estas formas de interacción debido a la cantidad de tiempo que se debe invertir en las mismas, y que exigen para

que el proyecto se mantenga posicionado en este espacio virtual, así lo expresa Rodolfo Ibarra de Silent:

Las redes sociales pueden ser muy agobiantes porque tienes que estar muy al pendiente y tienes que tener bastante tiempo para estar alimentándolas y estar poniendo cosas nuevas, sí las manejamos nosotros y de repente sí pedimos a gente que nos ayude porque también es necesario, no puedes estar ahí al tanto de todo y es algo bien diferente a lo que pasaba antes porque antes lo hacías todo tú, todo era de que pues yo hago los *flyers*, los imprimo los voy y los reparto y como banda vas y haces todo. Aquí también es un poco más fácil porque también es nada mas como compartes el evento en *Facebook*, pero es engañoso porque publicas un evento y dices ah van a ir 1500 personas y a la mera hora no se presentan, entonces digo tiene sus pros y sus contras pero si es un nexo importante con gente con la que a lo mejor no estas, no ves del día a día, entonces con otras ciudades si están ahí comunicándote con esas personas y también que conozcan un poco de cómo es la banda, nosotros si contestamos los correos o el *Facebook* o el *Instagram* y todo eso (Entrevista personal, 2017).

El caso de Fax se asemeja al del proyecto anterior, respecto a la cantidad de tiempo que debe dedicársele a la alimentación de estas plataformas, y a su vez menciona su preferencia por llevar a cabo la promoción de sus producciones de una manera más tradicional por llamar de alguna manera a las formas en que con anterioridad el artista

se daba a conocer a través de medios de comunicación tradicionales como revistas, radio:

Pues sí, ha sido de subirnos a la ola, pero si ha sido un poquito abrumador no poder lograr ese ritmo que tal vez la misma vida, y la misma tecnología te exige, ósea yo si lo he utilizado a la hora de que saco un disco, lo anuncio en todas partes y trato de hacer ahí como ruido, y apoyar esas mismas redes sociales con tocadas en vivo. Es un arma de dos filos porque a mí se me dificulta mucho hablar de mí en las redes sociales, te tienes que echar tus porras tú mismo, y a veces si necesitas hacerle a la antigüita y necesitas que te reseñen en alguna revista, o que algún otro artista hable de ti, y necesitas ponerle como ese código como apoyo también para lo que estás haciendo, cómo voy a saber yo cuánta gente lo compró, lo escuchó, lo bajó, se lo robó, cuantos *plays* tengo en *Spotify* ahora monitorear todos ese montón de cosas es bien difícil, yo prefiero seguir haciendo música que este bien hecha y que le llegue a la poquita gente que le llega porque igual y ahorita al mismo tiempo que todo está tan abierto y que todo el mundo tiene tanto acceso al mismo tiempo siento que toda la gente se está atrasando, porque esa misma ventaja que te dan las redes sociales, o esa información que te puede llegar todos los días tan fácil se te va a olvidar en dos segundos. Pero sí sé que hay gente que lo utiliza maravillosamente y está muy suave, pero hijole, yo no encuentro ese tiempo tal vez y la gente que, si lo hace y que puede salir a tocar más seguido, porque esas mismas conexiones te dan esa visibilidad, esa también si uno no dice nada en las redes o no está constantemente cacareando

algo pues no existes, y eso al mismo tiempo está bien triste, y está muy cabrón (Entrevista personal, 2017).

Esto a su vez tiene que ver con una brecha tanto generacional como digital por las que Fax, se ve atravesado y un tanto rebasado respecto a la forma de promocionarse y distribuirse que tiene el proyecto de Trillones quien, a diferencia de Fax, ha sabido utilizar y aprovechar las ventajas que proporcionan estas plataformas digitales para su proyecto:

Y es todo tan rápido, todo se tiene que mover más rápido y ya no hay tiempo de procesar las cosas, hújole, eso sí me da miedo, y no por sentirme viejo, pero si a veces digo a la madre yo no puedo llevar el ritmo que llevan todos los demás pues ósea yo prefiero hacer las cosas a mi ritmo y con la calidad que yo mismo me he exigido y que he tratado de implementar todos estos años y eso aplica también para el público al que escucha la música, para los promotores, entonces es un constante aprendizaje (Entrevista personal, 2017).

En lo que corresponde a la búsqueda y/o generación de espacios físicos, y el aprovechamiento de los espacios virtuales desde las bondades que brindan las herramientas tecnológicas y sus plataformas digitales, se hacen visibles estas formas heterogéneas de gestar todo lo que representa realizar un trabajo artístico desde la autogestión.



Imagen 12 Promocional para plataformas digitales del disco "A Century of Abuse" de Silent 2016.



Imagen 13 Promocional para plataformas digitales del disco "Yo Recuerdo" de Fax 2008.

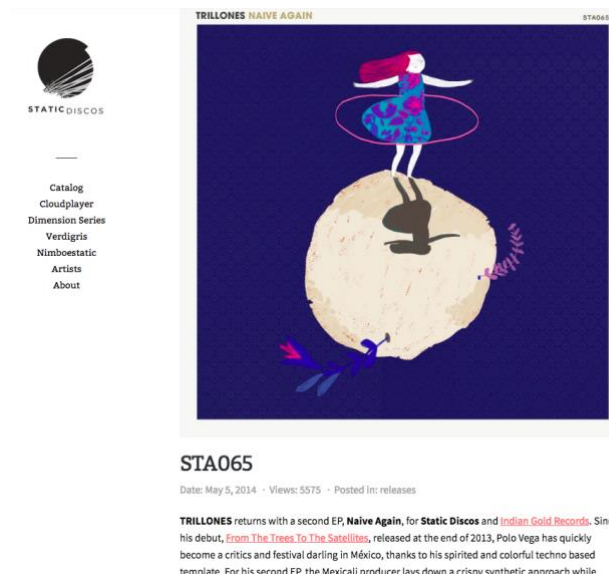


Imagen 14 Promocional para plataformas digitales del disco "Naive Again" de Trillones 2014

En la ilustración 2, se pueden observar en una especie de entramado que conecta y relaciona las etapas que sigue el proceso de autogestión en el circuito de la música alternativa en Mexicali

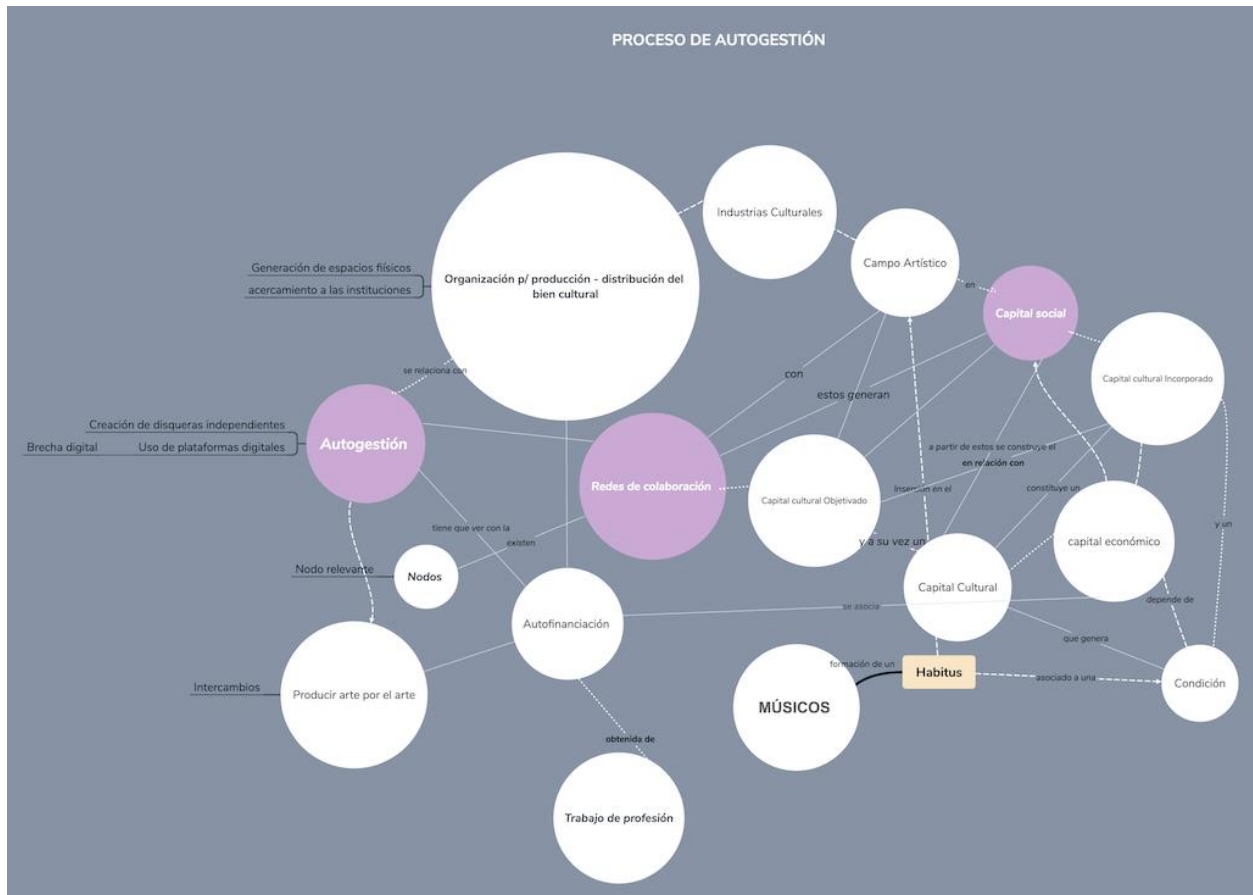


Ilustración 2. Mapa conceptual del proceso de autogestión. Elaboración propia

CONCLUSIONES GENERALES

Por último, expongo una serie de reflexiones respecto a los temas que se examinaron en esta investigación, los cuales surgen a partir del objetivo planteado en el inicio de la misma: comprender los procesos de autogestión del circuito de la música alternativa en los proyectos de Silent, Trillones y Fax, y que se desglosan en un primer momento en torno a la inserción del agente en el campo artístico, para dar paso al proceso de producción y distribución en el circuito de la música alternativa, y a la descripción de la construcción de espacios virtuales y físicos autogestivos en el circuito de la música alternativa.

Valorando que los alcances que tiene esta investigación se dan en torno a objetivos específicos conviene puntualizar que emergen a partir de esto, nuevas vertientes que abren el paso a nuevas interrogantes alrededor de este y otros fenómenos socioculturales que se relacionan con el tema de investigación, y que, a su vez este, funciona como aporte para que futuras investigaciones continúen explorando este tipo de fenómenos.

En primera instancia observé que el inicio del proceso de autogestión se da a partir de la obtención de un *habitus* de acuerdo con Bourdieu (2011), por cada uno de los agentes de los tres proyectos musicales, a través de la incorporación de un capital cultural que obtienen generalmente en su entorno familiar o de amistades cercanas a ellos, conformándose a su vez un capital cultural objetivado que los mismos encuentran en los bienes culturales como discos e instrumentos musicales que consumen durante etapas tempranas de su vida.

La acumulación de capital incorporado y objetivado los hace poseedores de un *habitus* adquirido primeramente mediante el interés, la disciplina y el tiempo que los agentes han invertido en acrecentar el capital cultural incorporado, mismo que a su vez le brinda el acceso al campo artístico, y además los hace poseedores de una posición privilegiada dentro del anterior.

Cabe mencionar que la permanencia en el campo artístico de Silent, Trillones y Fax, se da también con respecto al capital económico. Observé que para que los agentes pudieran mantener sus proyectos activos, es necesario que cuenten con los suficientes recursos económicos para la manutención de los mismos. Los tres proyectos musicales afirman autofinanciar sus producciones musicales desde empleos obtenidos por profesiones alternas a la música, y estas les brindan los recursos económicos suficientes para sustentar su trabajo artístico de acuerdo con lo que menciona Becker (2008).

Asimismo, el capital económico crea un nexo que le permite a los agentes la búsqueda de generar arte por el arte, sin que el objetivo principal de estos sea la obtención de alguna remuneración económica del trabajo artístico, es decir, que para estos agentes es de vital importancia la necesidad de expresarse a través de su arte, y lo anteponen a cualquier situación económica. Esto es en parte, gracias a la condición de clase a la que pertenecen y al capital económico que poseen, ya que este les permite ocupar su tiempo en la obtención de capital cultural y a su vez el interés por expresarlo y distribuirlo desde sus producciones musicales.

La importancia del capital económico, del *habitus* y el capital cultural en estos agentes radica fundamentalmente en que a partir de su obtención, estos proyectos logran trascender en el campo artístico, lo que según veo, me permite responder al

cuestionamiento de ¿por qué estos proyectos musicales si lo logran y muchos otros no? Esta interrogante me deja conectar al capital social, como otro de los elementos que considero fundamental en torno a la formación y permanencia de estos proyectos musicales autogestivos.

Y es que el análisis de la investigación, arroja que los tres proyectos aluden reiterativamente a la importancia que tiene la obtención de un capital social, ya que, a través del fortalecimiento del mismo, estos agentes han logrado hacer relaciones con otros agentes que se encuentran en el campo artístico, tales como gestores culturales y miembros de otros proyectos musicales con quienes han creado lazos y redes de colaboración duraderas que les permiten intercambios en la búsqueda de generar trabajo en colectividad y apoyo mutuo entre pares, para lograr un objetivo en común que es el deseo de expandir y distribuir su trabajo artístico, tanto a nivel local, como nacional e internacional.

Particularmente en el caso de Silent el capital social y las redes de colaboración que han logrado acumular a través de su trayectoria con otros proyectos musicales, les ha permitido ser un proyecto que cuenta con mayor proyección a nivel internacional, al encontrarse firmados por un sello discográfico independiente con sede en Estados Unidos de América, que les ha brindado la oportunidad de expandir su arte a otras latitudes.

Y regresando al cuestionamiento que se planteó con anterioridad, considero desde la información que revela esta investigación, que es de vital importancia para los agentes que se encuentran en la búsqueda de consolidar algún proyecto artístico de cualquier disciplina contar con un extenso capital social y la generación de redes de colaboración

que les respalde y les apoye dentro del campo artístico, de esta manera lograr la obtención de una posición dentro del anterior.

Aunado al capital social y las redes de colaboración se encontró que dentro de las mismas existen agentes del campo artístico que cuentan con mayor relevancia dentro de la red, a quien se denominó como nodo de mayor importancia siguiendo a Castells (2006), debido a los beneficios que este le otorga a la red, ya sea por la cantidad de información obtenida a través de su experiencia y larga trayectoria dentro del campo artístico, o por la acumulación de capital social que tiene y que a su vez integra a beneficio de los demás agentes que conforman la red.

En este rubro, el nodo de mayor importancia fue Fax, ya que es el proyecto que cuenta con mayor trayectoria dentro de la red, y a partir de su experiencia y conocimiento ha sido un agente de gran apoyo para los otros proyectos respectivamente. Cabe señalar que además se observó la existencia de límites en torno a la colaboración o apoyo que existe por parte de los nodos, tanto Fax como Silent mencionan que existen criterios para permitir el acceso de nuevos nodos a la red, estos se encuentran básicamente a través de una curaduría donde los nodos pertenecientes deciden con base en sus conocimientos y gustos musicales si los nuevos nodos se integran o no, aunque también mencionan que tiene que ver con el *habitus* y el ahínco que los anteriores muestran respecto a su propio proyecto musical.

Por otro lado, la presencia de las industrias culturales en el contexto de los proyectos autogestivos son visualizadas por los agentes, específicamente en torno a las grandes industrias discográficas, las cuales no ofrecen espacio a propuestas musicales que no se ajusten a una lógica de comercialización masiva del bien cultural. Los agentes

muestran un desinterés a que sus proyectos musicales pertenezcan en algún momento a alguna gran disquera comercial debido en parte al conocimiento que tienen respecto a lo que implicaría ser un producto más para generar ganancias económicas en el mercado, y al ser conscientes de lo que esto implica, también señalan la importancia que implica para ellos tener libertad tanto creativa como de mantener autonomía en sus proyectos sin intermediarios que en su afán de generar ganancias económicas los priven de las bondades que les otorga el ser independientes.

De lo anterior, se deriva también la necesidad de estos agentes por organizarse para crear sus propios sellos discográficos independientes, principalmente en un afán de distribuir el trabajo artístico de sus proyectos, exponerlo ante un público específico y además de llevarlo a cabo en total libertad desde la autogestión y la autofinanciación que cada uno tenga para su proyecto. Y nuevamente aparece la necesidad de estos agentes por expresar su arte sin afán de conseguir ya sea fama o grandes ganancias económicas, lo anterior se apega a lo mencionado por Becker (2008) respecto a la necesidad del artista de llevar a cabo su obra, presentarla generando alternativas aún si no existe el apoyo de las instancias que ordinariamente apoyan a los artistas.

Respecto a la creación de los sellos discográficos, cabe señalar que, a diferencia de Fax, que es uno de los agentes fundadores de *Static* uno de los sellos discográficos independientes creados a raíz de la falta de espacios para producir y distribuir cierto tipo de música, Silent logró gracias a su capital social y su música integrarse a una disquera independiente formada en Estados Unidos de América, por ende este proyecto se vio en la necesidad solo de buscar un sello discográfico que los representara.

En este sentido se encuentra también la importancia de la generación y búsqueda de espacios tanto físicos como virtuales, que les permitan a los agentes distribuir su música. Los espacios físicos generalmente han sido gestionados por los mismos agentes a partir de convertir lugares como las cocheras de sus casas en sitios para hacer tocaditas apelando así a la creatividad para generar el espacio.

Los agentes señalan que algunas veces se consiguen lugares en colaboración con las instituciones como es el caso del Instituto de Cultura de Baja California ICBC, u otras instancias municipales a las que los anteriores no se muestran ajenos ni renuentes al entenderlas como lugares donde pueden pedir apoyos; esto obviamente con pleno conocimiento por su parte, de que para hacerlo deben presentar un documento que avale que se realizará un evento formal, lo que a su vez les otorga cierta validez ante dichas instituciones. Y aunque los agentes se muestran conscientes respecto a la falta de espacios culturales, los mismos señalan que se han visto beneficiados por los apoyos que brindan las instituciones.

En lo que respecta a los espacios virtuales, se observó que, gracias al uso de las herramientas tecnológicas y plataformas digitales, los agentes de los tres proyectos musicales se han visto beneficiados en gran medida en lo que se refiere a los cambios socioculturales y económicos que se han dado a partir de la llegada de los mismos.

Asimismo, considero que el cambio de paradigma en la industria musical a partir de la llegada de las nuevas tecnologías desde la aparición del sistema *Peer to Peer* brindó nuevas oportunidades sobre todo a los agentes de la música alternativa, para hacer circular su música; y que actualmente el uso de las plataformas digitales de *streaming*, generan mayores posibilidades a los agentes del circuito de la música alternativa de

expandir su trabajo artístico aumentando la posibilidad de exposición, sin necesidad de intermediarios tales como las grandes disqueras comerciales.

Por otro lado, observé que a través de la irrupción de estas nuevas tecnologías y uso de plataformas digitales traen consigo a su vez un conflicto que atribuyo a la existencia de una brecha tanto digital como generacional, particularmente en los proyectos de Fax y Silent, en tanto a que ambos dicen sentirse sobrepasados por la rapidez con que se debe manejar la información en plataformas digitales como *Facebook*, *Twitter* o *Instagram*, que a pesar de que encuentran muchas oportunidades respecto a la difusión de sus proyectos o en la interacción y cercanía que puedan tener con sus públicos, no logran adaptarse y mantenerse a la par de las exigencias de tiempo y velocidad que estas plataformas requieren para que su proyecto “exista” en estos medios tan utilizados hasta el día de hoy.

A diferencia del proyecto de Trillones, quien es nativo digital, y ha sabido utilizar y potencializar los beneficios de las plataformas digitales. Esto se observa en cuanto a la generación de redes de colaboración que este agente ha conformado a través de la utilización de sitios como *Myspace*, *Facebook*, *Twitter* e *Instagram* le han ayudado para hacerse de cierta presencia mayormente en el ámbito musical nacional.

De tal manera, la brecha generacional y digital que atraviesa a los agentes de los tres proyectos musicales les brinda beneficios respectivamente, pero el alcance que obtiene cada uno de ellos varía dependiendo de la adaptación que estos tienen o no, ante los retos que representa el uso de estas herramientas tecnológicas.

Así pues, englobando el proceso autogestivo en el circuito de la música alternativa y considerando que la autogestión tiene como finalidad que los miembros de este grupo

social sean capaces de generar sus producciones musicales de manera autónoma y obteniendo resultados derivados del trabajo del grupo sin que externos interfieran en las decisiones o acciones tomadas en colectividad de acuerdo con la propuesta de De Albuquerque, a través de dichas prácticas los tres proyectos musicales que mencioné antes, han encontrado una alternativa para producir y distribuir su música al margen de las grandes industrias discográficas; esta forma de organización ha llevado a estos proyectos a hacerse de una presencia importante en escenarios nacionales e internacionales, mismos en los que son reconocidos.

Acerca de la autogestión, si entendemos estas formas de organización en el circuito de la música alternativa en Mexicali, como maneras otras de hacer en relación a los métodos que se encuentra de por sí establecidos por la industria cultural, comprenderemos también que desde estas prácticas se logra generar agencia mediante un movimiento social desde donde se trasgrede a este sistema de producción y distribución.

Por otra parte, señalar que los procesos de autogestión que se dan en torno a al circuito de la música alternativa se generan desde particularidades propias de cada proyecto y a su vez se encuentran conectados en el mismo entorno, a medida que buscan sortear desde sus trincheras, desde sus recursos; y aunque estos agentes no hacen abiertamente una crítica al Estado, respecto a la falta de políticas culturales que subsanen estas vicisitudes, se puede observar a partir de esta postura política que toman, al momento de luchar por crear y/o hacerse de un lugar a partir de las prácticas autogestivas de las que se valen para autoproducirse y darle continuidad a estos proyectos culturales que a su vez contribuyen a la conformación de una sociedad.

Además de señalar las particularidades del contexto sociocultural y económico en el que se vive en una ciudad fronteriza como Mexicali, donde esta posición geográfica otorga a los agentes del circuito de la música alternativa oportunidades de acceso a capital cultural a partir de la oferta cultural que se encuentra en Estados Unidos, mismos a los que agentes fuera de este contexto no accederían con mayor facilidad.

Así pues, las reflexiones derivadas de esta investigación constituyen a su vez el surgimiento de nuevas interrogantes que podrían considerarse para realizar futuros análisis que refuercen los múltiples e importantes fenómenos que existen en el campo de la gestión cultural y artística.

Uno de los cuestionamientos que surgen, se da en torno al poco interés que hay por parte de las instancias académicas que identifiqué por lo menos en el entorno local con respecto a las propuestas alrededor de los fenómenos socioculturales que buscan exponer la problemática de diversas disciplinas de los campos artísticos; sobre todo de temas que se encuentran en búsqueda de legitimación, debido en parte a condiciones estructurales que no les permiten un desarrollo cultural óptimo y ya no hablemos de la inserción a espacios legitimados por las instancias culturales oficiales.

A partir de lo anterior considero que será necesario ahondar en otro momento, más en el tema de políticas culturales, que permitan el desarrollo y crecimiento de oportunidades para lograr una democratización de las industrias culturales.

Asimismo, hay que tener en cuenta la importancia respecto a la existencia de espacios de reflexión, crítica y diálogo que son necesarios para, de a poco abrir pautas que brinden legitimación a proyectos artísticos que desde su homogeneidad no encuentran cabida en las normas heterogéneas impuestas por la industria cultural

masiva, y que los anteriores son igualmente importantes en los aspectos socioculturales, políticos y económicos del país.

REFERENCIAS

Asociación Mexicana de Productores de Fonogramas (AMPROFON) recuperado en 10 de diciembre de 2017 de <http://amprofon.com.mx/es/pages/posts/encabeza-el-streaming-las-ventas-de-musica-en-mexico-en-2016-12.php>

Becker, H. (2008) *Los mundos del arte Sociología del trabajo artístico*. (1ra Ed.) Argentina: Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.

Bourdieu, P. (2001) *Poder, Derecho y Clases sociales. España (ed) Desdée de Brouwer, SA. 2000.*

Bourdieu, P. (2011) *Capital cultural, escuela y espacio social*. México: (ed) siglo XXI.

Calvet, M. (2016). *Música y nuevos espacios de comunicación digital*. Recuperado en 07 de octubre de 2016, de: <http://www.esdi.url.edu/content/pdf/musica-y-nuevos-espacios-de-comunicacio--769-n--digital.pdf>

Calvi, J. (2016). Nuevas realidades frente a las teorías clásicas. Música, espacios urbanos y redes. *Telos (Cuadernos De Comunicación E Innovación)*, párr. 7-9. Recuperado en 07 de octubre 2016, de: https://telos.fundaciontelefonica.com/seccion=1268&idioma=es_ES&id=2014042309530002&activo=6.do

Campos García, J. (2008) *Cuando la música cruzó la frontera digital* (1ra ed.) Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Cárdenas, A. (2016). Desde el desierto cultural: procesos de cohesión social y grupal en espacios de gestión artística independiente de Mexicali, Baja California, México (Tesis de maestría publicada). El Colegio de la Frontera Norte. Recuperado en 01 de abril de 2017 de: <https://www.colef.mx/posgrado/wp-content/uploads/2016/12/TESIS-C%C3%A1rdenas-Brise%C3%B1o-Alejandra-Guadalupe.pdf>

Castells, M. (2006) *La sociedad red: una visión global*. Madrid: Ed. Alianza, S.A.

Cattani, A. (2004). *La otra economía*. Argentina: Ed. Altamira. Recuperado en 06 de noviembre de 2016, de: www.economiasolidaria.org/files/Laotraeconomia.pdf

De Garay, A. (1993). *El Rock también es cultura*. Cuadernos de comunicación y prácticas sociales 5. México: Universidad Iberoamericana.

Ivaylova, V. (2015). El punk como resistencia: el arte, el estilo de vida, y la acción política del movimiento como camino para crear un nuevo mundo. (Tesis de maestría publicada). Recuperado en 12 de abril de 2017 de: https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/24798/Dimitrova_2015.pdf?sequence=1

Gallego, J. (2009). *Do it yourself. Cultura y tecnología*. *Icono* 14 (13), 278-291. Recuperado en 18 de septiembre de 2016, de <http://www.icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/327/204>

García Canclini, N. & Piedras, E. (2008). *Las industrias culturales y el desarrollo en México*. México: Ed. Siglo XXI: FLACSO

García Canclini, N. & Urteaga, M. Coord(s). (2011). *Cultura y desarrollo: Una visión distinta desde los jóvenes* (1ra ed.,) Madrid: Fundación Carolina.

García Canclini, N., Cruces, F., y Urteaga, M. (2012) *Jóvenes Culturas urbanas y Redes digitales*. Madrid: Ed. Ariel Fundación Telefónica.

García, E., Gil, J & Rodríguez, G. (1999) *Metodología de la investigación cualitativa*. Málaga: Ediciones Aljibe, S.L.

Gayo, M. (2013). La teoría del capital cultural y la participación cultural de los jóvenes. El caso chileno como ejemplo. *Última década*, (38), 141-171.

Giddens, A. (2003) *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*. Buenos Aires: Amorroutu.

Gravante, T. & Poma, A. (2016) Fallas del sistema: Análisis desde abajo del movimiento anarcopunk en México. *Revista Mexicana de sociología* 78 (3), 437-467.

Guber, R. (2004). El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento en el trabajo de campo. Argentina: Ed. Paidós.

Hobsbawm, E. (2014). *Sobre la historia* (1ra ed.) Barcelona: Planeta

IFPI Global Music Report Recuperado en 10 de diciembre de 2017, de <http://www.ifpi.org/news/IFPI-GLOBAL-MUSIC-REPORT-2017>

Instituto Nacional de Estadística y Geografía. Áreas geográficas, Baja California. Recuperado de 03 de febrero de 2017 de <http://www.beta.inegi.org.mx/app/areasgeograficas/?ag=02>

Martínez Carazo, P. (2006). El método de estudio de caso: estrategia metodológica de la investigación científica. *Pensamiento & Gestión*, (20), 165-193. Recuperado en 10 de abril de 2018, de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64602005>

Méndez, N. & Vallota, A. (2006). Una perspectiva anarquista de la autogestión. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 12(1), 59-72. Recuperado en 08 de noviembre de 2016, de: http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-64112006000100004&lng=es&tlng=es.

Montero S., A. (2008). *Autogestión social en la práctica comunitaria: Encuentros, resistencias y participación*. Presentación, Universidad de Concepción, Chile. Recuperado en 09 de octubre de 2016 de: http://ilusionismosocial.org/pluginfile.php/841/mod_resource/content/2/20autogestionsozial.pdf

Mendieta Izquierdo, G. (2015). Informantes y muestreo en investigación cualitativa. *Investigaciones Andina*, 17 (30), 1148-1150. Recuperado en 30 de abril de 2018 de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=239035878001>

Merton, R., Fiske, M., & Kendall, P (1998) *Empiria*, revista de metodología de ciencias sociales Núm.01 [versión electrónica]

Ortega Villa, L. (2011). *Cerca y lejos. Aproximaciones al estudio del consumo de bienes culturales*. México: Universidad Autónoma de Baja California.

Ramírez, J. (2013) *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. México: Ed. Grijalbo.

Restrepo, A. (2005). Una lectura de lo real a través del punk. *Revista Historia Crítica* (29), 9-37. Recuperado en 08 de febrero de 2017 de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81102901>

Velázquez, P. (1998). El desarrollo de un circuito salsero y la construcción de identidades latinas en Londres. *Revista de Ciencias Sociales*, 4, 53-79.

Rueda, R. (2008). Cibercultura: metáforas, prácticas sociales y colectivos en red. *Nómadas*, 28. pp. 8-20.

Sandoval, H. (2011). *El movimiento anarcopunk de Guadalajara. Una apuesta por resistir – existir contra y más allá del Estado/Capital*. Desacatos, núm. 37 Recuperado el 15 de enero de 2017 de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13920700012>

Torres, C. (2012). *Particularidades y proyecciones de futuro de la industria de la música en el siglo xxi: el caso de la industria discográfica mexicana* (tesis de doctorado publicada). Universidad complutense de Madrid facultad de ciencias de la información Departamento de Sociología IV. Recuperado en 03 de noviembre de 2016, de: <https://es.scribd.com/doc/310266067/GT6-Cristian-Daniel-Torres-Osuna>

Torres, C. (2017). *Músicos independientes mexicanos y sus facetas socioeconómicas: de la creación al concierto en vivo*. Estado de México: Ed. Universum S.A. de C. V.

Trujillo, G. (2007). *De los Chamanes a los Dj's. Breve crónica de las artes musicales en Baja California*. México: Ed. Plaza y Valdés, S.A. de C.V.

UNESCO Recuperado el 17 de diciembre de 2017, de: <http://www.unesco.org/new/es/office-in-montevideo/cultura/culture-and-development/>

Vasilachis, I. (2006) *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Ed. Gedisa

Yúdice, G. (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencias*. Barcelona: Ed. Gedisa

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

Revista Filter México. Recuperado de <http://filtermexico.com/2017/09/19/un-siglo-de-abuso-una-gira-por-mexico-y-una-charla-con-silent/> en 30 de marzo de 2018.

Revista Mutek. Mx Recuperado de: <http://mutek.mx/enfax> en 05 abril 2018.

Revista Lifeboxset. Recuperado de: <http://www.lifeboxset.com/2018/reviews-mexicalinos-muestra-lado-mas-experimental-lo-nuevo-trillones/> en 05 de abril de 2018.

ENTREVISTAS

González Julián, (Entrevista), 2017, por Monserrat Gómez (trabajo de campo), *Sonidos emergentes: procesos de autogestión de tres proyectos musicales en Mexicali, Baja California*.

Ibarra Rodolfo, (Entrevista), 2017, por Monserrat Gómez (trabajo de campo), *Sonidos emergentes: procesos de autogestión de tres proyectos musicales en Mexicali, Baja California*.

Lara Alejandro, (Entrevista), 2017, por Monserrat Gómez (trabajo de campo), *Sonidos emergentes: procesos de autogestión de tres proyectos musicales en Mexicali, Baja California*.

Sing Jung, (Entrevista), 2017, por Monserrat Gómez (trabajo de campo), *Sonidos emergentes: procesos de autogestión de tres proyectos musicales en Mexicali, Baja California*.

Tamayo Rubén, (Entrevista), 2017, por Monserrat Gómez (trabajo de campo), *Sonidos emergentes: procesos de autogestión de tres proyectos musicales en Mexicali, Baja California*.

Vega Leopoldo, (Entrevista), 2017, por Monserrat Gómez (trabajo de campo), *Sonidos emergentes: procesos de autogestión de tres proyectos musicales en Mexicali, Baja California*.

ANEXOS

Carteles promocionales de presentaciones nacionales e internacionales



Imagen 15 Cartel promocional presentación en Arizona, EUA 2017.



Imagen 16 Cartel promocional concierto en San Diego, EUA

2017.



Imagen 17 Cartel promocional de gira nacional e internacional en 2015.



Imagen 18 Cartel promocional presentación en Festival Marvín, CDMX en 2016.



Imagen 19 Cartel promocional de presentación en Oregon EUA, 2012.



Imagen 20 Cartel promocional de presentación en San Diego California, EUA.