

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN**

**INDEPENDENCIA EN SERIO (E)**

**Un panorama de la producción musical independiente mexicana actual.**

**T E S I N A**

que para obtener el título de:  
**Licenciada en Periodismo y Comunicación Colectiva**

presenta:  
**Cinthy Solange García Moreno**

Asesor:  
**Lic. Luis Felipe Estrada Carreón**

**Santa Cruz Acatlán, Naucalpan, Estado de México. Septiembre del 2019.**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**[PLECA LOGO UNAM BIBLIOTECA CENTRAL Dirección General de Bibliotecas de la UNAM]**

**UNAM - Dirección General de Bibliotecas  
Tesis Digitales  
Restricciones de uso**

**Derechos Reservados ©**

**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

**Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal de Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).**

**El uso de imágenes, fragmentos de video y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo, mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.**

A mi Madre y a mi Padre, gracias por su esfuerzo;  
porque siempre me han hecho sentir como *su* Sol.

A mis abuelos, que fueron y son guía permanente.

A cada una de mis hermanas y hermano, mis múltiples espejos.

A todos aquellos amigos, colegas, maestros y personas que,  
cercanas o no, me han impulsado en distintas etapas y situaciones.

A Carlos, mi amor incondicional, gracias por creer en mí.

A Diego, por ti: siempre adelante.

“Existen diferentes maneras de definir la independencia dentro de la música.

Una es la más técnica o por *tecnicismo*:

Cuando no estás realmente conectado con una gran compañía o sello discográfico.

Pero más que todo, es un estado mental.

Esto es difícil de definir, no siempre sigues los cambios,

no siempre haces lo que sea necesariamente comercial,

sigues tu espíritu”.

Daniel Miller, fundador de Mute Records.

# ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	7
<b>Breve recuento</b> (Antecedentes) .....	18
<b>Reportaje: INDEPENDENCIA EN SERIO (E).</b>	
Un panorama de la producción musical independiente mexicana actual.	
<b>Notas preliminares</b>	
<i>¿El retorno al D.I.Y.?</i> .....	20
<i>¿La unión hace la fuerza?</i> .....	23
<b>Presentación</b>	
<i>México, ¿sin cultura musical?</i> .....	24
<b>Parte 1.- Identidad. Cambio de paradigmas.</b>	
Entrevista a: Salvador Toache López. El caso de Intolerancia .....	29
<b>Parte 2.- Convergencia tecnológica.</b>	
<i>El entrecruzamiento de la producción cultural y la tecnología.</i>	
Entrevistas a Héctor Mijangos (Noiselab), David Cortés Arce (periodista), Diego Ávila (Fonarte Latino) .....	34
<b>Parte 3.- Derecho a la cultura musical.</b>	
<i>El espectáculo en vivo de la producción musical.</i>	
Entrevistas a: H. Mijangos, Edmundo Navas (Opción Sónica), René Roquet Carniago (ex coordinador del programa Jóvenes Creadores FONCA) .....	41
<b>Parte 4.- Educación musical. La encrucijada de la cultura musical.</b>	
Entrevistas a: H. Mijangos, E. Navas, Carlos Becerra y Steven Brown (Independent Recordings) .....	50
<b>Parte 5.- “Cultura pública” vs. “cultura privada”.</b>	
<i>La disputa por la arena para las propuestas artísticas.</i>	
Entrevistas a: R. Roquet, E. Navas .....	55
<b>Parte 6.- Responsabilidad histórica.</b>	
<i>Historia, memoria y dimensión cultural de la música independiente en México.</i>	
Entrevistas a: D. Cortés, R. Roquet .....	58

**Parte 7.- Libertad creativa.**

<i>La razón de ser de la producción musical independiente</i> .....	<b>63</b>
<b><i>Compendio de entrevistas a:</i></b>	
7.1 Decibel (Walter Schmidt-Carlos Robledo) .....	<b>64</b>
7.2 Descartes a Kant .....	<b>75</b>
7.3 Carlos Vivanco .....	<b>81</b>
7.4 Líber Terán .....	<b>88</b>
7.5 Steven Brown .....	<b>96</b>
7.6 Daniel Miller .....	<b>104</b>
 <i>Guadalajara y Morelos: Dos muestras del panorama musical independiente en México. Entrevistas a:</i>	
7.7 Juan Carlos Flores (Guadalajara) .....	<b>107</b>
7.8 Francisco López (Morelos) .....	<b>111</b>
 <b>Consideraciones Finales</b> .....	<b>122</b>
 <b>Glosario de Definiciones</b> .....	<b>126</b>
 <b>Fuentes Consultadas</b> .....	<b>131</b>



## INTRODUCCIÓN

Es reducido el número de estudios, ensayos, tratados o incluso trabajos periodísticos, referentes al desarrollo de la producción musical -de manera independiente-, en México. Sobre todo, acerca del cómo es que artistas, productores, promotores, gestores, agentes y demás involucrados en la producción y difusión de su música por sus propios medios, han logrado sobrevivir dentro de ésta, relegados de una gran industria como lo es la musical, la cual reportó en 2019 ganancias por 19.1 billones de dólares para el sector en el año inmediato anterior.<sup>1</sup>

Más allá de efímeras notas periodísticas que brevemente dan cuenta lo que acontece en el ámbito de las carreras artísticas de los “independientes” -aquellos que no dependen económicamente de grandes corporativos musicales o mediáticos; aquellos que no siempre logran “dar el brinco” a las listas de popularidad y de tendencias, que no está de más decir que rigen esos mismos consorcios del entretenimiento transnacional-,<sup>2</sup> no es posible encontrar publicaciones recientes que den cuenta del verdadero “teje y maneje” que tienen que enfrentar estos personajes a la hora de crear, producir y difundir su música en México.

La mayoría de publicaciones existentes han cubierto básicamente las aportaciones artísticas y creativas autónomas, desde una delimitación cualitativa única dividida en ciertos géneros musicales, estilos e incluso modas. Desde movimientos como el jazz, el rock y sus derivados, el reggae y demás ‘músicas del mundo’ o el folclor. Por supuesto que todos éstos nacidos en el seno de la independencia, pero que no muestran más que un fragmento desde la perspectiva como fenómenos socioculturales, antes que también como agentes económicos, en este caso, los de una *economía cultural* o de la también llamada *economía creativa (economía naranja)*<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Según el “Global Music Report 2019” de la Federación Internacional de la Industria Fonográfica (IFPI, por sus siglas en inglés) que reporta los números del mercado de la industria grabada del año inmediato anterior, en este caso del 2018.

<sup>2</sup> Para acotar nuestro tema de estudio, agregamos a esta interpretación personal de los llamados “independientes”, una definición sumaria sobre lo que es la música independiente, músico independiente o todos aquellos actores dentro del ámbito musical considerados como “independientes”. Para tal efecto y ampliación de dicha definición se puede revisar el Glosario de Definiciones ubicado al final de este trabajo, página 123.

<sup>3</sup>Para ampliación de dichas definiciones revisar el Glosario de Definiciones ubicado al final de este trabajo, páginas 124 y 125.

La atención en la palestra pública y conversación en los medios masivos han sido acaparados por tradición o como de costumbre por la industria musical conformada por las grandes empresas o por las organizaciones nacionales e internacionales de músicos, compositores, artistas agremiados y sus luchas por la recolección de derechos de autor y demás batallas legales. Casi como meras menciones fútiles y siempre bajo la perspectiva de los estándares y termómetro que la industria dicta, aparecen de tanto en tanto los agentes de la música independiente o son referidos por los roces que causan a las transnacionales y los aliados mediáticos de éstas.

Sin embargo, los modelos de trabajo y perfiles de los llamados “independientes” dentro del ecosistema musical han surgido ya sea por la falta de respaldo de las compañías que conforman la industria musical a nivel global; ya porque no encuentran en ésta intenciones honestas o legítimas para dejarles crecer, profesionalizarse y, por consiguiente, venderse a su ritmo y bajo sus términos, o ya, porque más bien han dado la vuelta a sus circunstancias y constatan que en la actualidad es un mejor camino.

Aquellos autónomos que, a pesar de la indiferencia o marginación de la industria musical por variadas razones, realizan labores que -en la formalidad o informalidad-, impactan a un público y le deben su existencia, también generan ganancias o “activos” en la economía.

El trabajo creativo de aquellos si se quiere “transgresores” del *mainstream* de la industria y del mercado -aquellos que muchos señalan no cuentan con “escuela”, “academia”, “gremio” que les dé legítima tradición, herencia y existencia-, genera bien que mal un flujo de dinero, aun cuando sigue dentro de un sistema económico ciego a sus aportaciones.

Aunque también es cierto que los esfuerzos de dichos autónomos no han hecho lo que se necesita para ser del todo autosuficientes y vivir de sus ganancias plenamente. También es cierto que estas nuevas maneras de producir mediante “prácticas emergentes”, vistas más bien no como “negocio sino como arte”<sup>4</sup>, no se han puesto del todo a la vista del mercado masivo,

---

<sup>4</sup> Néstor García Canclini asegura en el ensayo “De la cultura postindustrial a las estrategias de los jóvenes” que: “Las prácticas emergentes están relacionadas con la estructura económica existente”. Atribuye como responsables de la “emprendeduría (sic) juvenil” a la crisis del desempleo y a la incapacidad del modelo económico, para incorporar a las nuevas generaciones. Pero, según Francisco Cruces en su artículo “Jóvenes y corrientes culturales emergentes”, éstas han sabido “protagonizar y sufrir los cambios, al trabajar por proyectos,

ni mucho menos en el centro de la discusión de las autoridades que legislan las políticas públicas del sector al que pertenecen, la cultura, como un valioso aporte a nuestro país.

A través del reportaje, un género periodístico que permite el entramado de varios enfoques, perspectivas y ámbitos, develaré cómo es que quienes conforman esta escena independiente, no solo han sobrevivido, sino que van dictando las tendencias a seguir, se han apropiado de las circunstancias que la convergencia tecnológica ha impuesto y han transformado a la estereotipada industria de la música. Aunque en su mayoría aún siguen en la informalidad y quizá condenados a muerte por la falta de continuidad, por la precaria situación económica que no les permite vivir únicamente de sus trabajos creativos, como muchos de los entrevistados afirman. Asimismo, por la falta de políticas públicas fiscales y de regulación cultural, concretas y beneficiosas en equidad.

Así pues, esta tesina en modalidad de reportaje se presenta por partes haciendo éstas las veces de capítulos de los subtemas que en parte conforman el ecosistema de la producción musical, así como las áreas de oportunidad.

Las entrevistas para este reportaje fueron realizadas a algunos personajes del ámbito autónomo de la música hecha en México (más dos extranjeros que aparecen en el *Compendio de entrevistas*) que se consideran como “intergeneracionales”. Es decir, aquellos que adoptaron la rebeldía y experimentación como características intrínsecas del rock aprehendidas ya en los años 1960, 1970, 1980 y 1990; luego de la eclosión de este género musical e imitación por parte de antecesores en los años 1950 y 60, por lo que los entrevistados descubrieron derivados del género, lograron hacer propuestas originales, apropiándose o no de otras culturas sonoras y fusionándolas o no con las nuestras las cuales aún se escuchan vigentes hasta la fecha.

En contraste y en contexto con datos y opiniones de expertos, esta pequeña muestra de testimonios de algunos partícipes de esta escena, permitirá vislumbrar las problemáticas a las

---

alternar roles y entrelazar sus gustos con el trabajo”. Asimismo, este último indica que: “En la música, el escenario no será igual, pero sí parecido, ya que la producción no es vista como negocio, sino como arte”. Referencias y citas de Isabel Andara en reseña del libro *Jóvenes culturas urbanas y redes digitales* de Néstor García Canclini, Francisco Cruces y Maritza Urteaga. Revista *Quórum Académico*, vol. 10, núm. 2, jul.-dic. 2013.

que se enfrentan y, quizá también, posibles soluciones. Y con ellas responder la hipótesis general y subsecuentes de este trabajo:

Ante la falta en México de un modelo económico y políticas públicas específicas, con estímulos al arte sin cortapisas ni mendigos, con reglas claras de operación, la llamada economía creativa subsiste sin ser equitativa ni considerada importante dentro de una estrategia de desarrollo sustentable del país. De aquí que, asimismo:

- a) La escena independiente del ecosistema musical se enfrenta a múltiples problemáticas y círculos viciosos en el actual modelo mercantil, hecho para continuar el monopolio de las grandes compañías fonográficas y del entretenimiento.
- b) Los distintos participantes en cada una de las áreas que conforman la cadena de producción musical independiente en México, siguen sin poder enrolarse del todo en una verdadera economía (creativa o naranja) que realmente rentabilice sus proyectos y los haga sustentables; que le garantice la equidad y el justo acceso a la explotación de los espacios y a los apoyos (públicos y privados), a los canales de distribución, promoción, difusión y fomento.
- c) Que por todo esto se impide el desarrollo de una economía cultural del país y los sujeta al devenir de los vaivenes políticos.

Aun cuando afirmo en el título de este trabajo, “Independencia en serio (e)”, que vivir dentro de la música por la vía independiente en el siglo XXI ya no es una opción o una maldición, sino una forma de vida asimilada -para muchos en la práctica como una verdadera declaración contestataria en el sentido del D.I.Y. (Do It Yourself, por sus siglas en inglés; en español Hazlo Tú Mismo)<sup>5</sup>, el cual fue establecido desde los años cincuenta pero adoptado en la música más hacia finales de los años sesenta y setenta-. Y que confirmamos que este estilo de vida es una “seria” respuesta por parte de los integrantes de la escena independiente para no desistir en el intento de alcanzar incluso una producción y difusión “en serie” de su trabajo (por eso la inclusión de la letra E entre paréntesis como juego de palabras entre serio y serie), como una industria cultural consolidada; el valor de este ámbito cultural independiente no se reconoce claramente a pesar de ser una realidad exitosa en distintos escenarios del país y en el mundo.

---

<sup>5</sup> El D.I.Y. entendida desde su base en la filosofía o ética surgida de un movimiento contracultural anticapitalista. Para más información consultar el Glosario de Definiciones al final de este trabajo, pág. 125

Ante este panorama es mejor incluso transformar esa afirmación en pregunta para evidenciar la falta de reconocimiento. Pues este mérito autónomo lo vemos al lograr la conformación de una escena a la que pertenecen hacedores de un modelo de producción musical, si bien con claro oscuros y falta de continuidad, con grandes fortalezas profesionales. Pero con enormes vacíos de reconocimiento, apoyo, valorización y, por ende, un rezago. Porque existen ejemplos independientes que al tomar las “lecciones” de los pioneros en la historia de la música en México, acerca del surgimiento del rock en la década de 1950, su adaptación en los 60 y asimilación en los 70, las han reciclado para buscar otros caminos que permitan su desarrollo. Es que los destaco pues son los casos que ocupan este trabajo.

Cabe acotar que si bien hay un gran menú de estilos musicales que han surgido en o adoptado (por momentos o en su totalidad) la independencia, en este trabajo se eligió el rock como referente por su popularidad, además de ser un género musical aglutinador que se ha alimentado de o fusionado con otros estilos como el jazz, la música experimental, clásica, folclor, tradicional, ritmos tropicales o “latinos” entre muchos más; porque es el ejemplo más estudiado y mejor conocido en cuanto a su carácter e impacto sociocultural en la historia moderna de México.

Así pues mencionaré algunos de los actores más referidos en las distintas décadas y de algunos géneros musicales (con predominio del rock), comenzando en los años 1950 y 1960 con Los Black Jeans (después Las Camisas Negras), Los Locos del Ritmo, Los Teen Tops, Rebeldes del Rock, Los Yaki, Sinners, Los Rockin Devil’s... muchos de los casos génesis o copia del rock and roll estadounidense sin mayor mérito, a excepción de sus géneris apropiaciones y experimentos como Los Xochimilcas, Los Monjes, Los Crazy Boys, Los Ovnis, Los Sleepers o Los Chijuas, entre otros. Éstos significaron una fuerte influencia y base para los posteriores intentos de expresión musical a finales de las décadas de los 1960 y -los reprimidos- 1970. Así de este periodo destacan la labor y esfuerzos de artistas como Javier Bátiz (& The Finks), Los Nakos, El Tarro de Mostaza, Toño Quirazo, Carlos Santana, La Revolución de Emiliano Zapata, El Ritual, Bandido, Peace & Love, Tinta Blanca, Tree Souls in My Mind (después El Tri), Náhuatl, Dug Dug’s y Nuevo México. Después, a finales de los setenta e inicios de los ochenta aparecen propuestas más experimentales y arriesgadas como Decibel, Chac Mool, Iconoclasta y otras más que marcaron la aparición en el mapa de la música moderna mexicana

como expresión no sólo artística sino como una manera de vivir, trabajar y aportar a una cultura que hasta ese entonces -si se quiere ver así- era inocente, cursi, conservadora, pero al final reprimida.

No fue sino hasta las décadas de 1980 y 1990 cuando se tuvo plenamente identificadas y definidas las reglas de la industria. Asimismo, surgieron los modelos y personajes emblemáticos que abanderaron la independencia de aquella, mostrando otra forma de hacer las cosas.

Por supuesto que hay innumerables ejemplos de artistas que podríamos mencionar de los 80 y 90, además de los ya referidos arriba, pero guardando distancia de cualquier juicio de valor musical y para efectos prácticos, referiré algunos de los más destacados en cuanto a su origen y carácter autónomo, con el fin de ubicar el universo que nos ocupa: Size, Rebel'D Punk, Atoxxxico, Masacre 68, Espécimen, Xenofobia, Hospital X, M.C.C. Música y Contra Cultura, Casino Shanghai, Luzbel, Rodrigo "Rockdrigo" González, Jorge Reyes, Cecilia Toussaint, Dangerous Rythm (después Ritmo Peligroso), Botellita de Jerez, Kenny y los Eléctricos, Tex Tex, El Personal, La Camerata Rupestre, Secta Suicida del Siglo XX (SS-20), Amparo Ochoa, Óscar Chávez, Los Folkloristas, Banda de Tlayacapan, Nina Galindo, Margie Bermejo, Rosita Quintana, Eblen Macari, Banda Elástica, Jaramar, Betsy Pecanins, Tere Estrada, Trolebús, Celso Piña, Banda Bostik, Real de Catorce, Betsy Pecanins, Eugenia León, Guillermo Briseño, Gerardo Enciso, Oxomaxoma, Artefakto, Década 2, Follaje, Qual, Fratta, Germán Bringas, Sociedad Acústica.

En pleno apogeo de los ochenta, y posterior paso a los noventa, aparecieron otras propuestas como Kenny y Los Eléctricos, Las Insólitas Imágenes de Aurora (después Caifanes), Maldita Vecindad y Los Hijos del Quinto Patio, Nazca, El Haragán y Compañía, Arturo Meza, Tijuana No!, Transmetal, Jaime López, Liran' Roll, Café Tacvba, Guillotina, Santa Sabina, La Castañeda, La Lupita, Cuca, Sangre Asteka, La Barranca, Control Machete, Humus, Nine Rain, The Sweet Leaf, Consumatum Est, Hocico, Molotov, Nona Delichas. Aunque algunos de éstos se subieron al tren de las campañas publicitarias de las compañías trasnacionales que quisieron aglutinar los esfuerzos iniciados por estos mismos autónomos, como la llamada "Rock en tu Idioma", muchos pronto se dieron cuenta que no fue más que eso, publicidad para

productos en un momento redituables; algunos continuaron y otros sencillamente desaparecieron (muchos justificando su falta de talento o discurso creativo original como culpa de esas trasnacionales). Para finales de los 90 e inicios de los 2000 podemos referir como ejemplos a Los Esquizitos, Plastilina Mosh, El Señor González y Los Cuates de la Chamba, Niña (después Jumbo), Panteón Rococó, Titán, El Gran Silencio, Los de Abajo, entre otros más. Estos artistas y gestores independientes aprehendieron parte de las experiencias de sus antecesores. Sin embargo, desde el inicio del nuevo milenio en el 2000 y hasta la segunda década de éste, el panorama de la producción y difusión de la diversa música mexicana cambió rápido y drásticamente, con la llegada de la convergencia tecnológica.

Para bien o para mal de los distintos actores de la seminal escena independiente, de aquellos de reciente adopción autónoma e, incluso, para fortuna o desventura de la misma industria ya bien consolidada y agremiada en nuestro país, la realidad del ecosistema de la producción musical ya no sería la misma.

Artistas actuales de la palestra independiente, muchos con raíces en los 90 y hasta de los 80 o anterior, se han hecho de un camino autónomo, aunque en algunos casos apoyados en cierta forma por grandes compañías musicales, medios de comunicación o iniciativas con capital variable. Otros han surgido como intentos por hacerse de una carrera, pero en búsqueda de apoyo han tenido continuidad o definitivamente se han disuelto o cambian a otro tipo de propuestas (en solitario más de las veces).

Entre algunos de estos artistas y bandas para ejemplificar este universo de independientes del siglo XX y lo que va del XXI podemos mencionar a Intestino Grueso, Las Ultrasónicas, el Colectivo Nortec: Bostich, Fussible, Panóptica, Hiperboreal, Clorofila, Cha3, Terrestre, Plakton Man, Ejival, Murcof. El Colectivo Parador Análogo conformado por algunos del Colectivo Nortec de Tijuana, más otros músicos, productores y DJ de la comunidad Alcachofa Sound Arts de la Ciudad de México como Linga, Unknown, Borderline o Cultcha.

Asimismo tenemos a Las Víctimas del Doctor Cerebro, Julio Revueltas, Resorte, Zurdok, Charlie Monttana, Magos Herrera, Juan Pablo Villa, Muna Zul, Lost Acapulco, La Bolonchona, Los Fancy Free, Kinky, Niña, Jumbo, Volován. Por otro lado, están artistas como

San Pascualito Rey, Panda, Zoé, Cabezas de Cera, Los Nena, Descartes a Kant, Furland, Juan Cirerol, Hello Seahorse!, Troker, Los Músicos de José, Iraidá Noriega, Rodrigo y Gabriela, María Barracuda, Sara Valenzuela, Carla Morrison, Natalia Lafourcade. Otros más como Banda Regional Mixe, Polka Madre, La Internacional Sonora Balcanera, Luz de Riada, Paté de Fua, Kumbia Queers, Austin TV, Thermo, Porter, Elis Paprika, Ventilader, Kill Aniston, Bengala, División Minúscula, revelaron la ampliación del menú sonoro que conforma la cultura musical de México. Los Jaigüey, Juan Son, Finde, Reyno, LeBarón, Los Daniels, Los Románticos de Zacatecas, Enjambre, Los Gatos, Los Rebel Cats, Eddy y los Grasosos, Fase, Belanova y Morbo (ex Moenia), María Daniela y su Sonido Lasser, Sonido Lasser Drakar, Panóptica Orchestra, Sonex, Ely Guerra, Jessy Bulbo, Comisario Pantera, Siddharta, Caloncho, Little Jesus, Le Butcherettes, Centavrvs, Cid Project, Hoffen, Adán Jodorowsky, The Dragulas, Elis Paprika (& The Black Pilgrims), Madame Récamier, Ruido Rosa y varios más que se presentan ya como verdaderos hijos de las plataformas y redes sociales de internet, la generación de la convergencia tecnológica.

La realidad es que son varios los ejemplos de músicos, artistas, productores, promotores gestores, agentes y demás actores musicales que han creado una palestra de acciones construidas en el camino, empíricamente y con lo que se tiene, para crear una escena alternativa, autogestiva, diferente. Y que convive -bien que mal- con los conglomerados discográficos trasnacionales y grandes compañías de entretenimiento. Todos en competencia por un pedazo del pastel.

Hay también ejemplos de sellos discográficos como Orfeón, Peerles, Discos Moda, Musart, Dimsa, Discos Pueblo (luego Fonarte Latino), Ediciones Pentagrama, Grabaciones Lejos del Paraíso (después Opción Sónica). Discos y Cintas Denver, Discos Rockotitlán, Culebra, Discos Manicomio. Happy-Fi, Nimbostatic, (Discos) Intolerancia, Terrícolas Imbéciles, Noiselab, Abolipop, Mula Terca, Molécula, Bam Bam Records, Independent Recordings, entre otros que permanecen en la independencia, desaparecen o, en el “mejor” de los casos, son absorbidos y distribuidos por grandes compañías trasnacionales, agencias de contratación, venta de talentos y medios de comunicación los cuales miraron sin duda hacia a estos esfuerzos independientes; aunque la mayoría de las veces con “buenas intenciones” para abrirles camino, tratando de dejar su autogestión intacta, invariablemente estos grandes corporativos terminan

por confundir la necesidad por la oportunidad y sacan provecho económico sin dar continuidad a trayectorias y carreras artísticas, agotándolas muy pronto sin importar su consolidación duradera. Con ello reduciendo las posibilidades de una escena independiente con sus propios circuitos, distribución y promoción competitivos, todo a merced de lo que dicta el mercado.

Pero dicho lo anterior, sin el objetivo final de nombrar en una lista definitiva -por demás interminable- a aquellos personajes que conforman esta escena y decir quién es quién según criterios subjetivos, no hay que perder de vista que este trabajo propone más bien empezar por nombrar y visibilizar parte de lo que hay en el *backstage* de cada artista o agrupación independiente de artistas, promotores o gestores para su consolidación. Mostrar parte de las historias y acciones que hay detrás de un modelo económico que han desarrollado estos actores para sobrevivir.

Así pues, a través de los testimonios en primera persona de algunos de los protagonistas emblemáticos que construyeron y aportaron a lo que hoy es la escena musical independiente de México, en la que han florecido muchos más ejemplos, incluso de empresas independientes, se exhibirá la red de circunstancias que los hicieron “irse por la libre” o fuera del sistema. Frente al modelo económico de los grandes corporativos que los rodea, se muestra mediante sus experiencias el impacto que éste ha tenido en su desarrollo, crecimiento y consagración (o aniquilación) como antes que aportan o pueden aportar al crecimiento económico de México, con influencia no sólo cultural sino socioeconómica. Y se erigen como ejemplos y plataforma para otros que están tomando la batuta en la actualidad, de cara a la tendencia cada vez mayor a vivir de la música, pero sin depender de una gran empresa.

Destacaremos que estos agentes pertenecen a una economía creativa la cual arroja: “Industrias culturales y creativas que pesan 7.4% en el PIB del país, generan 2 millones de empleos directos e indirectos y son un sector superavitario en términos de comercio exterior”, afirma Ernesto Piedras. El economista mexicano, presidente de The Competitive Intelligence Unit (CiU), firma consultora y de investigación de mercados, en su estimación realizada en 2017 señala que estos importantes números se dan “a pesar de ser, la mexicana, una sociedad muy expuesta al mundo, culturalmente hablando: nueve de cada 10 películas en la cartelera son de

otros países; en la radio, seis o siete de cada 10 estaciones ofrecen música en otros idiomas, etcétera. Si hubiese una política al respecto, estas industrias llegarían hasta el 12% del PIB”<sup>6</sup>.

También, dado que los datos medibles sobre la aportación y consumo de las distintas disciplinas artísticas y sectores culturales, con el fin de dimensionar las actividades culturales en la economía nacional -especialmente la que nos ocupa, la de los creadores y gestores musicales independientes-, en realidad son registros recientes<sup>7</sup>, aunque con avances, no se tiene claro del todo cómo entran estas producciones independientes en sus clasificaciones. O de plano si es que entran, porque también es cierto que muchos productores y creadores que ofrecen bienes y servicios culturales independientes prefieren trabajar desde la informalidad, generando y recolectando sus ingresos mediante intermediarios, evitando así las cargas fiscales para poder quedarse con la mayor parte de la paga; ya que acusan de no haber equidad en cuanto a la proporción de pago de impuestos en comparación con otros trabajos o regímenes económicos. Lo que deja la difícil tarea de poder contabilizarlos, medirlos y hacerlos visibles en su aportación directa a la economía nacional.

Es pertinente señalar que en referencia a los datos referidos en este trabajo y con el fin de hacerlos notar se presentarán, en corchetes y con el título de “El dato...” o “Los datos...”, con interlineado más justo, con tipografía y tamaño distintos al resto del texto -como se puede leer en este párrafo- información complementaria, para contextualizar o en comparación de la expuesta previamente.

A diferencia de otras escenas independientes del país, de disciplinas artísticas como el cine o el teatro, las cuales poco a poco se han hecho escuchar y han ganado batallas como incentivos fiscales o estímulos para profesionalizarse, para su fomento y desarrollo, en la escena musical independiente no se ven dichos apoyos en el horizonte. Aún no contamos con parámetros bien establecidos y, ante los constantes cambios, es necesario referir, dar cuenta y hablar hoy más

---

<sup>6</sup> Entrevista a Ernesto Piedras en “¿Por qué en México despreciamos el poder de las industrias creativas?”, Zacarías Ramírez Tamayo, Forbes, Mayo 05, 2017. <https://www.forbes.com.mx/la-cultura-riqueza-mal-vista/>

<sup>7</sup> La Cuenta Satélite de la Cultura de México (CSCM) se logró conformar y echar andar apenas con la primera serie con base en 2008-2011, luego con datos de 2015 y la más reciente en 2017. Asimismo, la Encuesta Nacional de Consumo Cultural de México (ENCCUM) fue realizada por primera vez en 2012, tras su antecedente, la Encuesta Nacional de Hábitos, Prácticas y Consumo Culturales, todas del INEGI y la Secretaría de Cultura -antes CONACULTA- de primera en 2010.

que nunca -en tiempos en que se habla de la economía naranja- sobre el impacto que tienen estos productores y creadores independientes para el desarrollo de las industrias culturales y las empresas creativas para el crecimiento de México.

Estoy consciente de que muestro apenas una pequeña parte de quienes hacen y conforman esta escena, pero es relevante cualquier esfuerzo para poder ir armando el rompecabezas del panorama de la producción musical y su escena independiente en México. Visibilizar sus logros, como el haber dado una vuelta de tuerca al engranaje abusivo de la industria musical y del entretenimiento, esto gracias primordialmente al surgimiento y apertura de Internet, sus distintos canales, sitios especializados, redes sociales, plataformas y programas o *softwares* de producción que están al alcance de cualquiera con un clic.

Este trabajo es una muestra de la búsqueda constante por mostrar el tras bambalinas de las producciones artísticas independientes, un conocimiento que no ha sido tomado en cuenta más allá de la valía o valor estético de lo que produce. Siempre me he inclinado a visibilizar a aquellos protagonistas, fenómenos y sucesos que logran impactar de una u otra manera la “creatividad identitaria”<sup>8</sup> y la cultura mexicana, cuestionando asuntos tabú como la economía o la obtención de recursos, que hoy por hoy en la cultura es más que pertinente, necesario.

No vamos a revisar o hablar únicamente de la calidad de las aportaciones, aunque tiene mucho que ver para lograr generar un producto que se traduzca en derrama económica, sino a escudriñar cómo se hicieron aquellos productos, bienes y servicios que han salido de la escena independiente mexicana y han marcado hitos, ya reconocidos por especialistas en economía y gestión de mercados culturales, pero poco reconocidos por los mismos artistas.

Porque todavía persiste el rezago entre la comunidad independiente, la secrecía en torno a la consolidación autogestiva, sustentable y financieramente atractiva. Hay aún constantes y anacrónicos obstáculos, muchas veces autoimpuestos porque no existe en México una política pública que asegure la viabilidad de una sana, justa y robusta economía cultural y creativa.

---

<sup>8</sup> Ernesto Piedras, “Cultura y creatividad. En México, un sector más grande que el automotriz”, texto publicado en revista Istmo, No. 360 20 de marzo de 2019.

## **BREVE RECUENTO (Antecedentes)**

Lo que la producción musical independiente en México ha tenido que pasar, en las últimas tres décadas, parece que es conocido, más aún que ya ha sido asimilado.

Desde mediados de los años ochenta hasta esta segunda década del siglo XXI, la historia de los rápidos cambios en el consumo de la industria y la cultura a raíz del desarrollo tecnológico está llena de anécdotas de sobrevivencia, adaptación y autogestión por parte de los actores independientes, aquellos que no han querido formar parte del *mainstream* o del mercado dictado por las transnacionales.

Los pioneros de la escena musical independiente surgieron en las décadas de los sesenta y setenta, producto de los remedos de una incipiente industria fonográfica que transcribía en español los éxitos del rock and roll anglosajón. Pero pronto se vieron avasallados y comenzó el “ya merito” de nuestra más odiosa idiosincrasia.

Después de la represión y segregación marginal de las expresiones independientes musicales en la década de los 70, cuando el rock era sinónimo de expresión juvenil y estaba cargado de ideología de movimientos socioculturales, continuó hasta mediados de los 80, una escena musical domesticada, desprovista de cargas sociopolíticas; la contestataria escena independiente de esos años fue transformada por la industrialización y la vorágine del mercado.

Aunque aún no alcanza del todo su madurez, en el primer tramo de este camino hacia un ecosistema de la llamada economía creativa (industrias culturales), a finales de los 80 surgieron sellos independientes que fueron apoyados por las grandes discográficas y luego abandonados si no redituaban ganancias suficientes.

Artistas, productores y hasta estos sellos noveles aceptaron aliarse para colocarse bajo el reflector masivo ante el público mexicano, pero en los 90, luego de una mutación extraña surgieron bandas, agrupaciones, colectivos, artistas y sellos que no lograron tener continuidad de apoyos, como sucedió a la llamada ‘Avanzada Regia’.

A principios del Nuevo Milenio (2000) llegó el momento de enfrentar el embate de la piratería de los formatos digitales como el CD o el DVD, lo que dio inicio a la debacle de las ventas de música. La amenaza se trasladó también a Internet con los piratas cibernéticos quienes comenzaron a cooptar la demanda mediante el ofrecimiento de música gratuita, sin retribución de derechos y regalías a sus creadores y editores.

Así aparecieron los productos tecnológicos como reproductores de archivos de audio (MP3) como un intento por controlar las descargas ilegales, aunque no salió tan bien, por lo que llegaron las nuevas alternativas de servicios digitales “de suscripción o membresía en línea” - siempre de la mano de las grandes empresas como iTunes (2001) y los subsecuentes competidores-, hasta lo que hoy conocemos como las plataformas de *streaming* (consumo sin descarga) y las nuevas terminales digitales para la reproducción de música, así como su difusión y promoción estrechamente ligadas a las redes sociales.

Aunque 30 años parecen pocos para tantos cambios (comparado con los 124 años que tardó en consolidarse la Revolución Industrial, según los historiadores), se trató de un salto gigantesco y rápido de la tecnología y sus aplicaciones en la vida cotidiana. Tan sólo en la última década las cifras de consumo musical inclinaron la balanza digital en todo el mundo, y en México se elevó a los primeros lugares de demanda.

## [REPORTAJE]

**INDEPENDENCIA EN SERIO (E)**

Un panorama de la producción musical independiente mexicana actual

---

**NOTAS PRELIMINARES**

*Creadores, artistas, productores, promotores y gestores que llevan 20 años sobreviviendo de manera independiente, sin respaldo de grandes compañías que dictan el mercado y acaparan la industria musical en México, buscan no rezagarse ni morir en la era de la convergencia tecnológica.*

Hablar de producción musical independiente en México hoy día es sinónimo de sobrevivencia, adaptación y autogestión. Por no decir que siempre ha sido el común denominador de la producción musical no sólo en el país sino a nivel mundial.

**POR QUE:** Ya no es necesario hacer una diferenciación sobre los “otros” proyectos musicales o la “música alternativa” como hace tres décadas se definió, incluso cómo un género, a aquello que no necesariamente estaba dentro de los estándares comerciales de la industria musical, dirigida y auspiciada por grandes compañías discográficas y medios de comunicación masiva.

Ahora, desde la consagración democrática del Internet y la convergencia a las tecnologías digitales -su uso y aplicaciones como plataformas de distribución, redes sociales y canales o aplicaciones para su promoción y difusión-, la música independiente se hizo algo común en la cultura musical global, e incluso un producto de consumo más.

***¿El retorno al D.I.Y.?***

*Hoy día la filosofía del D.I.Y. (Do it yourself, por sus siglas en inglés o “hazlo tú mismo”) cobra más sentido que nunca, pero no sin enfrentar variados y difíciles obstáculos.*

Sin embargo, aún con todo y la democratización del acceso a Internet y el consumo de la música por la vía digital, con el uso de dispositivos móviles para consumirla de inmediato; lo mismo de equipo y tecnología para producirla, lo que le da más sentido hoy día al *revival* de la filosofía D.I.Y., existen varias situaciones contradictorias que enfrentan los integrantes de la comunidad musical independiente en México:

a) Hay una desigualdad social, evidenciada en los datos estadísticos sobre la composición de la demografía mexicana, en relación con el acceso a los medios de comunicación (tradicionales y digitales), las TICs y por consiguiente al mercado musical, por demás reducido a tendencias prefabricadas; lo que deja a la música como un producto de consumo por el que no necesariamente se quiere pagar (“si es gratis mejor”).

b) Hay fenómenos distractores como la falta de una escucha atenta o al menos la simple escucha (por causa de ardidés y distractores publicitarios o de otro tipo que tienen que ver con el ocio y la satisfacción inmediata, más que con registrar o decodificar el impacto de ciertos

sonidos), principalmente en medios masivos. La actual cultura de consumo musical es inmediata y de fácil digestión.

c) Persisten prácticas de un modelo económico que no deja cancha libre y equitativa a los independientes; que privilegia la evolución y estrategias que ha tomado la industria musical para la recuperación monetaria expedita y en altos volúmenes de sus inversiones.

d) No cuentan con la visibilidad de sus productos a gran escala porque no están unidos en un frente único y, por esta falta de representatividad, no hay tampoco datos precisos, cuantitativos y cualitativos para proponer políticas públicas culturales y de economía creativa en el país.

### **Los datos...**

[Todos estas situaciones y fenómenos gravitan y afectan indudablemente la salud del ecosistema de producción musical independiente, el cual, a pesar de pertenecer al Sector Cultura de la economía nacional, apenas alcanzó en 2017, el 1.1% dentro de la distribución del Producto Interno Bruto (P.I.B.) del sector por actividades (música y conciertos), esto es, el último lugar. Algo así como 72 millones 765 mil 550 pesos, frente a los 661 mil 505 millones de pesos del PIB de la cultura, que a su vez representó sólo el 3.2% del PIB total del país.

Este monto está, por ejemplo, debajo de la escandalosa suma del pago por presentaciones de artistas como el inglés Sting y los mexicanos Emmanuel y Mijares por más de 100 millones de pesos que supuestamente pagó el Estado de Morelos en 2015 (La Jornada, 15 de junio 2016); por debajo de lo que generaron las actividades más significativas del sector, las cuales en el desagregado del PIB cultural se observó que durante 2017 las más significativas fueron las producciones y actividades de medios audiovisuales (cine, tv), las artesanías y la producción cultural de los hogares, que representaron el 37%, 18.6% y 18.3%, respectivamente. Estas tres actividades en conjunto aportaron el 73.9% de la producción cultural del país en ese año, según los datos más recientes de la Cuenta Satélite de la Cultura de México (CSCM) 2017, con su nuevo año base 2013, del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI)<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup>Durante 2017, el Producto Interno Bruto de la cultura alcanzó un monto de 661 mil 505 millones de pesos, que representó sólo el 3.2% del PIB total del país. A su interior, dicho porcentaje se conformó del valor de los bienes y servicios de mercado con 2.4 puntos (al que pertenecen los servicios de esparcimiento, culturales, deportivos y otros servicios recreativos como lo es la escucha de música), y de las actividades no de mercado que contribuyeron con 0.8 puntos. Cuenta Satélite de la Cultura de México, 2017 (nuevo año base 2013) Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI).

Asimismo, con la salida de las nuevas plataformas digitales de distribución de música, el problema de la recolección de pagos por derechos de autor y de propiedad de la música se transformó (o acrecentó). Los problemas de piratería y descargas digitales ilegales llegaron también a sumar, además, la persistencia de la llamada ‘brecha digital’ de comunidades y poblaciones tecnológicamente restringidas; con pobre o casi nulo acceso a una computadora, ya no digamos acceso a Internet<sup>10</sup>. Aparte del caso de aquellas poblaciones o regiones que utilizan medios de comunicación tradicionales (radio principalmente), desde donde escuchan música.<sup>11</sup>

También (y quizá más preocupante) es la brecha cultural y de educación musical, donde prevalece el consumo de lo masivo e inmediato (generalmente moldeado y provisto por los medios masivos y las campañas de las grandes compañías musicales). Un resquicio entre los usos y costumbres de una sociedad mexicana que, aunque rica en tradición musical propia (cada región y hasta poblados enteros en distintos estados de la República cuentan más o menos con su propia identidad sonora), pobre en su fomento, difusión, promoción, apoyo; por consiguiente, pobre en el consumo de esa abundante producción musical.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> En 2017, según el INEGI, 45.4% de los hogares de México cuentan con computadora, en proporción con el total de hogares. Es decir, menos de la mitad de los hogares en México tiene una.

<sup>11</sup> La Encuesta Nacional de Consumo de Contenidos Audiovisuales 2015, arroja que sólo el 39.6% de los consultados en la encuesta declaró que escucha radio. Es decir, menos de la mitad de la población mexicana sigue accediendo a ésta. Si consideramos una población de 120 millones de personas, el hecho de que casi 40% escuche radio significa que el medio conserva una audiencia masiva; sin embargo, es indudable que la convergencia tecnológica y el crecimiento de los medios digitales le ha quitado protagonismo.

<sup>12</sup> Entrevista realizada a Diego Ávila, encargado de estrategias digitales Fonarte Latino. (Consulta en Anexo de Compendio de Entrevistas)

### ***¿La unión hace la fuerza?***

*Integrantes de la escena musical autónoma en México urgen a la conformación real de una comunidad o redes concretas; estrategias para desarrollarse en igualdad de condiciones, dentro de una economía creativa y cultural.*

Parece que es la misma historia de siempre, o al menos una parecida que nos han contado en repetidas ocasiones. Pero a la hora de escribir sobre la urgencia que en México tiene la escena musical independiente por la unión entre sus partes, por la consolidación de una comunidad autogestiva y solidaria (que no solitaria sino en colectivo), la realidad es que esta historia no está exenta de vigencia. Sin embargo, la verdadera sorpresa (y no) con la que uno se lleva la mano a la barbilla en tono dubitativo es corroborar que: así como persiste hoy día esta necesidad de reconocimiento entre pares –y más allá de sus propios círculos-, también es innegable la realidad de querer alcanzar finalmente la madurez económica, sin perjuicio de la libertad creativa y de la elección de la identidad cultural. Asimismo, es frustrante comprobar que si bien la gran mayoría desea y busca que México –un país tan rico en tradiciones, música y cultura en general-, alcance un nivel de potencia mundial por su apuesta en las empresas creativas, las industrias culturales, esto no se traduzca finalmente en políticas públicas y prácticas de mercado que permita también a los agentes musicales independientes el reconocimiento pleno como aportadores al Producto Interno Bruto (P.I.B.) del país, como participantes del sector cultura. “Es un caso de miopía social” refirió en su momento uno de los pocos economistas que ha puesto números a la actividad cultural en México, Ernesto Piedras. El fundador de CiU (The Competitive Intelligence Unit) considera tradicional y limitada la visión que tiene el país acerca de la producción creativa como un insumo de alto valor, a diferencia de países como Reino Unido.<sup>13</sup>

Lograr mayor desarrollo profesional, con retribución justa por su trabajo, apoyo efectivo, acceso a estímulos fiscales... En resumen: competir en un esquema equitativo donde no se privilegie el monopolio y el poder económico de los grandes de la industria musical, con el fin de alcanzar una enriquecida y sana cultura musical, parece un logro aún muy lejos. Así lo dejan entrever o afirman algunos de los protagonistas, partícipes y constructores de la escena musical independiente mexicana, así como estudiosos de la cultura quienes consideran que “uno de los aspectos interesantes y potencialmente atractivos de la cultura es que, como piensa Pierre Bourdieu, es una forma de capital que puede ser usado por los individuos o grupos para modificar su posición, o bien la posición de otros en determinado orden social. La cultura es, pues, un factor de cambio, uno que puede ser planeado y dirigido para los mejores fines del país”.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Entrevista a Ernesto Piedras en “¿Por qué en México despreciamos el poder de las industrias creativas?”, Zacarías Ramírez Tamayo, Forbes, Mayo 05, 2017. <https://www.forbes.com.mx/la-cultura-riqueza-mal-vista/>

<sup>14</sup> Bourdieu, Pierre es referido por Eduardo Caccia en su ensayo “La cultura como palanca de desarrollo económico y social” para el libro *¿Es la reforma cultural, Presidente!*. Compendio de propuestas para el sexenio 2018-2024, editado por Editarte Publicaciones, México, 2017, pág. 106

## PRESENTACIÓN

### *México: ¿sin cultura musical?*

Para el director comercial de Fonarte Latino, Diego Ávila: “En México sistemáticamente, desde hace muchísimos años ha habido un empobrecimiento de la cultura (musical). Eso sí me atrevo a decirlo abiertamente: la industria (de la música en México) no tiene ningún interés por aportar a la cultura del país, por ofrecer propuestas de calidad y esto ha empobrecido lo que se escucha a nivel masivo”.

El heredero de una de las empresas de música independiente de mayor tradición en México, asegura que esta pobreza se debe –“sin hacer juicios de valor”-, a que existe en la oferta musical masiva muchas “que no tiene ninguna propuesta de fondo”.

“Yo no me iría tanto a ver qué tanto se puede regular esto –porque no es lo mismo que la discusión sobre regular Internet, donde ya se vio que aun cerrando Napster se abrieron otros sitios de descargas gratuitas sin retribución a los artistas; ahí sí creo que Internet debe estar regulado en este asunto-, pero más que eso, siento que en México se necesita un cambio de mentalidad”, insiste.

Por si fuera poco, a los hasta ahora mencionados obstáculos de los independientes se agrega la llamada ‘brecha de valor’ que enfrenta la música globalmente<sup>15</sup>, la cual ha provocado que las grandes compañías vean afectados sus ingresos -debido en particular a la falta de alineación legal de servicios de carga de usuarios en línea-, al tiempo que se incrementa el consumo digital de sus productos musicales en esta transición digital.

Aunque están en las plataformas digitales de *streaming* ‘legales’ (aquellas de consumo de música sin descarga mediante registro previo o pagando una suscripción), tampoco se salvan de la inclinación de los consumidores mexicanos por acceder a esta música –dictada o no como

---

<sup>15</sup> Brecha de valor: el desajuste entre el valor creado por algunas plataformas digitales a partir del uso de la música y lo que éstas pagan a quienes la crean e invierten en ella. Global Music Report (GMR, por sus siglas en inglés) 2017-2018 por la Federación Internacional de la Industria Fonográfica (IFPI, por sus siglas en inglés).

moda por la industria- mediante plataformas consideradas ‘ilegales’ (aquellas en las que se alega no existe pago de derechos de propiedad de la música, como es el caso de YouTube).<sup>16</sup>

Y si afecta a la gran industria, con todo y sus hiper expuestos canales de difusión, ya podremos imaginar cómo es para los artistas y gestores independientes, que no pertenecen a este sistema que está monetizado<sup>17</sup>, bien controlado y con atractivos ganchos de fidelidad hacia los artistas que aplican las campañas de marketing y publicidad de las grandes compañías.

Tampoco son la excepción frente a las mismas reglas de mercado aplicadas al funcionamiento de las plataformas de *streaming* (escucha sin descarga), donde por ejemplo, para ganar un ingreso mensual equivalente a un salario promedio para vivir en los Estados Unidos, esto es casi mil 500 dólares (unos 30 mil pesos mexicanos más o menos, al tipo de cambio actual de \$20 dólares por peso), un artista independiente tiene que tener 77 mil 474 reproducciones, claro esto en la plataforma *rankeada* como la número uno en cuanto a dejar mejores beneficios a los artistas: Napster. Mientras que en el último lugar -contrario a lo que hacen creer los *youtubers* y sus patrocinadores-, está YouTube donde para que un artista independiente gane al mes en promedio un salario de 30 mil pesos necesita acumular la reproducción de sólo una de sus canciones por 2 millones 173 mil 913 veces.

La explicación a esto está en que, aun cuando se creería que con el acceso a redes sociales y canales digitales de difusión, los artistas independientes pueden tener mayor exposición y por tanto mayor demanda directa sin intermediarios, resulta que esa misma saturación de oferta e información mercadológica la cual está plagada de las propuestas marcadas como “tendencias” por los grandes sellos discográficos, agencias publicitarias y de representación<sup>18</sup>, les dificulta las cosas pues si quieren ser vistos, al igual que los artistas “comerciales” o apoyados

---

<sup>16</sup> Tan sólo en México durante 2018 los consumidores de música de entre 16 y 64 años de edad lo hacen mediante plataformas de *streaming* (escucha sin descarga) on demand (bajo demanda), sobre todo de manera libre sin pago de suscripción obligada como You Tube. GMR 2017, 2018, IFPI.

<sup>17</sup> La *monetización* es el conducto por el que los grandes conglomerados discográficos (Universal, Sony, Warner) obtienen las ganancias de los artistas que representan; creado en el entorno digital, la monetización de un producto o un servicio en el mundo digital es regido por las mismas reglas de corporaciones internacionales y los múltiples aliados que las conforman y velan por la recolección de sus ganancias, mediante contratos o convenios, en este caso con las plataformas de *streaming* más populares y que guardan las leyes de responsabilidad de derechos. Aunque también permite ganancias a los independientes no con el mismo impacto que podría esperarse debido a la base de precios y cotizaciones internacionales del mercado musical.

<sup>18</sup> Entrevista realizada a David Cortés, periodista musical independiente. (Consulta en Anexo de Compendio de Entrevistas)

comercialmente por una gran compañía, también deben desembolsar e invertir en su difusión y promoción. Es decir, entrar igual al mercado.

“Creo que a pesar de tanta tecnología el problema ahora es que hay mucha información y pocos referentes confiables y honestos que te digan. Ahora, si consideramos la historia del rock no sólo de México sino a nivel mundial, por citar un género musical, de verdad ¿cuántos grupos y solistas no tendría que escuchar un joven o los jóvenes de 15 años para poder elegir?”, se pregunta por su parte David Cortés Arce.

El periodista especializado en música, sobre todo del rock y sus derivados más vanguardistas y experimentales, agrega que, incluso ahora “con las plataformas de *streaming* lo primero que tienes a la vista son las dichas *playlist*, con los artistas producto; si vas en el transporte público, por ejemplo, pues te sometes a lo que trae el conductor en la radio o lo que ponga y seguramente es lo primero que compró porque es lo más popular, entonces esto no refleja nada más que una pobre cultura de consumo musical que se repite una y otra vez”.

Esta situación limita en demasía las posibilidades de los independientes para obtener exposición, por ende, una paga justa por su trabajo profesional e incluso protección legal ante las descargas ilegales, *streaming no pagado o servicios on-demand*, sincronización y la explotación pública de su trabajo creativo musical remunerada. Pero vamos por partes.

### ***México, potencia mundial de cultura musical.***

Conformada por cientos de miles de artistas, creada y cobijada por cientos de productores, gestores, promotores y demás agentes de la cadena de producción musical, año con año los independientes buscan la manera no sólo de dar a conocer sus propuestas (de todos géneros y estilos, no sólo de los más populares) sino –sobre todo- obtener ganancias justas por su trabajo creativo. Asimismo, la escena musical independiente contiene muchos integrantes que también -y esto es muy importante-, están conscientes, seguros, deseosos e igual de comprometidos con aportar no sólo su talento y creatividad para una cultura musical rica en el país, sino traducirlo en derrama económica, no sólo para beneficio propio sino para ser partícipes y agentes de cambio en México.

PERO (en México siempre hay un “pero”) así como es pobre y limitado el consumo de música original ante el vasto mar de identidad sonora que resulta ahora el referente poderosísimo que es la web<sup>19</sup>, es pobre también el modelo económico donde la industria musical persiste en acaparar los canales hiper expuestos de los medios de comunicación masiva y ahora también las redes sociales; lo que deja muy de lado y con poco espacio, las propuestas que no necesariamente cubren el perfil de consumo rampante de productos etiquetados para la obtención de altas ventas.

Así que, además de enfrentar los vaivenes de una industria que dicta modas y a los artistas populares, en México como en muchas partes del mundo, los músicos, productores, promotores, gestores y demás agentes de la escena musical independiente, enfrentan la estandarización de una cultura musical que, cada vez más, deja al público menos interesado en descubrir e identificar propuestas artísticas eclécticas dentro de la diversidad de géneros y estilos.

Tan solo mirar las cifras a nivel mundial sobre los géneros más escuchados que coinciden con los más publicitados y populares: el pop con 64%, el rock con 57%, la música electrónica (*dance, electronic, house*) con 32%, y esto tan sólo acerca de los 18 países que en 2018 eran miembros de la Federación Internacional de la Industria Fonográfica (IFPI por sus siglas en inglés), la cual reportó esto en el Informe sobre los Hábitos de Consumo de Música de ese año. Además de arrojar que a nivel mundial (más bien reflejo de los hoy día 21 países miembros) esta industria tuvo un crecimiento en el mercado de la música grabada en un 9.7% con ingresos de 19.100 millones de dólares para el sector y ha ido en crecimiento en el último lustro, y mucho de este porcentaje gracias en mucho a los géneros referidos.

Por otra parte, también dejan mucho qué desear las políticas públicas del sector cultura y sus recientes conocimientos acerca del impacto de las industrias culturales y las empresas creativas en la economía de un país. Además de escasas, nulas o de plano insipientes, no logran cohesionar a los hacedores de música (creadores, productores, etc.) con los consumidores en

---

<sup>19</sup> Tan sólo hay que echar un vistazo a los nombres artísticos que predominan mes a mes en las listas de popularidad, referidas claro por las imperantes plataformas de *streaming*: Apple Music, Spotify, por citar a las de más crecimiento en México, las agrupaciones gremiales de las grandes compañías discográficas (Billboard, AMPROFON), así como de los reportes de organismos internacionales como el IFPI.

un entorno de competencia equitativa y justa, para que un sector tan rico en todos sentidos como lo es la cultura musical se vea plenamente desarrollado.

El ex coordinador del programa Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), René Roquet, considera que esto último se debe a “la miopía en la política cultural, en la falta de apoyo e inversión hacia la industria cultural, no sólo de la música sino en la industria del arte en general; y la falta de profesionalización en cuanto a los nuevos modelos de gerencia cultural y de una economía cultural”.

Sin embargo, a pesar de ser un país con gran porcentaje de consumo musical<sup>20</sup>, no alcanza a explicar por qué dicha industria no contempla la producción de música independiente como parte de ésta (sólo los que pagan una membresía se unen al club), al menos con el fin de propósitos estadísticos. No dándose cuenta (convenientemente) que del semillero independiente al que no da cabida en el reparto del pastel (en tanto no les represente jugosas ganancias), han salido y salen los artistas que rompen tendencias.

[**El dato...** Actualmente México es parte de los 21 principales mercados en el mundo de la industria de la música grabada, agremiada. Dentro su región, América Latina, nuestro país destaca como uno de los mercados en crecimiento pues tan solo en 2018 creció un 14.7%, en comparación con el 2017 que fue de 7.9%, es decir, en tan sólo un año la industria de la música grabada en nuestro país casi se duplicó, según datos del Reporte Global de Música 2019 de la Federación Internacional de la Industria Fonográfica (IFPI por sus siglas en inglés).]

---

<sup>20</sup> Mientras que en su reciente Cuenta Satélite de la Cultura de México, 2017, el INEGI reporta que la música y los conciertos son el 1.1% de las actividades que conforman el PIB de cultura nacional, sin aclarar del todo si están contemplados los producidos por la comunidad independiente o también contemplan la actividad de la industria musical (conciertos, disqueras, promotoras... que en realidad son otras sus cifras y están medidas en millones de dólares por la industria de entretenimiento); la IFPI muestra el contraste de los consumidores de entre 16 y 64 años de edad, con acceso a Internet y que tienen al menos un dispositivo electrónico móvil (no sólo computadora), donde la modalidad más utilizada para consumir música *licenciada por los sellos discográficos* (obvio, los agremiados a esta federación internacional) a nivel mundial, sigue siendo la radio con el 87%, seguido por el *streaming* de servicios de video (YouTube) con el 75% y mediante servicios de *streaming* de audio con el 45% y un 44% que consume música en formatos físicos (CDs, DVDs, viniles, casetes) o descargas de pago. En tanto, en México durante 2017 el uso del teléfono inteligente aumentó, representando el 91% de los grupos comprendidos entre 16 y 54 años principalmente.

## PARTE 1. IDENTIDAD

### *Cambio de paradigmas*

#### *(El caso Intolerancia)*

“Claro que ya no es el mismo modelo (que antes). Nosotros nos hemos ido adaptando porque el eje ha ido cambiando, porque como sello así lo tienes que hacer; lo único que no ha cambiado en **Intolerancia** es la crisis y ¡creo que ya nos acostumbramos!”, dice sorprendentemente riendo Salvador Toache, uno de los dos brazos que dirige el sello discográfico que es sinónimo de buena parte de la historia del rock y música alternativa en español, no sólo de México sino de América Latina, desde 2005 hasta la fecha.

“Sal” como lo conoce todo el que esté inmerso en esta escena, considera que esta “eterna crisis” depende finalmente de cómo te concibes: “Creo que al menos yo, del lado de la disquera, concibo que hago la labor como la del artesano. Siempre he tratado de escaparme y lo que hago, no compita con las grandes ‘tiendas de autoservicios’”.

Sin embargo, el caso de **Intolerancia** (antes Discos Intolerancia) es *sui generis*. No entran claro en un modelo de mercado económico rígido, pues como indica el sociólogo investigador emérito, Néstor García Canclini: “Toda práctica social tiene una dimensión cultural” y “es claro que hay un valor económico, en tanto la cultura es un sector de la actividad económica”. Asimismo, si “la cultura no debe ser analizada y aislada desde el economicismo”, porque - como añade el colega de este académico, el economista Ernesto Piedras- “no sólo desde los principios de maximización de ventas y utilidades”<sup>21</sup>. En este caso, la cultura y sus agentes también pueden ser analizados desde la industria del entretenimiento -en la que sin duda entran también-, pues cubren necesidades de bienes y servicios que, a su vez cubran los tiempos de ocio de las personas.

Y es que aunque Toache López urge a la necesidad de que disqueras o compañías promotoras de música independientes no copien el modelo de las disqueras grandes, “para eso ya están ellas”, considera que los actores independientes “se deben ver en el espejo de su misma escena; en el reconocimiento de ésta, porque sí existe, pero no se reconoce, está depreciada”.

---

<sup>21</sup> García Canclini, Néstor y Piedras, Ernesto, *Las industrias culturales y el desarrollo de México*, Siglo XXI Editores, México, 2006.

Para el fundador de Intolerancia -junto a Gerardo “Gerry” Rosado-, es claro que para que exista un avance en la madurez económica de los esfuerzos independientes, es impostergable cambiar de visión sobre la identidad de cada uno de los que participan en la cadena de valor económico-cultural. Y ejemplifica con parte de su historia como empresa: “En un primer momento, en 2005, sí queríamos ser un sello *boutique*, la casa que representara a ese músico que no tenía espacio en una transnacional y representarle una buena opción, a partir del lenguaje musical que manejaba y no al revés”.

Por eso los primeros discos que editaron, recuerda, no fue pensando necesariamente que iban a ser un éxito comercial: el primero de Troker; *Turbulencia* de Los Dorados; *Deshabitados*, de San Pascualito Rey; un disco de Corcobado y *Paper Dolls* de Descartes a Kant.

El promotor que dice concebirse pues como una gestoría, explica que hoy día asume su identidad no únicamente como sello discográfico, sino ya como una empresa creativa donde sus procesos son replicables. “Procesos en serie y sistematizados, pero que pueden seguir siendo culturales por su esencia creativa del contenido”, según explica Piedras<sup>22</sup>.

“En algún momento que intenté entender qué hacía, me aclaró mucho cuando aparecimos como referencia de un modelo de empresa de música independiente justamente en las investigaciones de (Néstor) García Canclini (y Ernesto Piedras). Muchas de las cosas que ya hacíamos, como apoyar a bandas y artistas que no necesariamente estaban dentro del sello (Dr. Krápula, Jepe, Descartes a Kant), o como participar en festivales internacionales como el SXSW (South by Southwest) nos dieron la pauta”, comenta. Destaca además que, a partir de esa experiencia, entendieron que lograrían afianzar su camino hacia la consolidación financiera de la empresa, sin ser invasivos en la creación, estéticas y propuesta de lenguaje musical de los artistas con quienes trabajan.

Discos Intolerancia, que desde 2012 tiene por lema “Nuestra música nos hace mejores”, ha logrado expandir sus actividades en países latinoamericanos como Argentina, Colombia, Costa Rica, Chile, Ecuador y Venezuela, como un ejemplo de la conversión o transformación que

---

<sup>22</sup> Piedras, Ernesto y García Canclini, Néstor, *Las industrias culturales y el desarrollo de México, Siglo XXI Edit. México, 2006* | *Jóvenes creativos. Estrategias y redes culturales, UAM-Juan Pablos Editor, México 2013.*

están teniendo las empresas independientes de la música hacia los modelos de una economía creativa. Pero desde otra óptica:

“Entendemos que somos algo orgánico, como una red. Estamos siendo, de manera incipiente, una red donde estamos conectando nodos y entendemos que los músicos son nodos y no productos, eso cambia potencialmente lo que puedes lograr como independiente. Los beneficios de la relación con cada uno, es diferente, es cuando empiezo a darle un valor muy importante a la conexión”, refiere Sal Toache.

Aunque en la actualidad pende sobre un hilo el futuro de esta pequeña empresa\*, como buena heredera de Opción Sónica (de la que maduraron como empresa luego de que ésta les distribuyó sus primeros discos producidos), Intolerancia propone arraigarse en este fenómeno actual en donde los esfuerzos independientes de artistas, productores, promotores, gestores y demás involucrados ya no tienen que estar dirigidos desde una concepción únicamente mercantilista o comercial. Aunque en rigor, son parte de una industria musical pues sin ésta también es claro que no habría incluso desarrollo musical de la sociedad.

“Veo a la distancia y encuentro que no hemos descubierto el cómo de un éxito comercial pero lo que ahora ratificamos siempre es que no hay que saltarse los procesos porque eso te puede llevar de una cosa a otra”, resume.

Y así como hay casos más del lado pop que brincan a las trasnacionales (como Paté de Fuá, Carla Morrison, Mon Laferte a quienes apoyaron en sus inicios), Toache asegura que, como aportación a la escena independiente, hay otros perfiles dentro de este conglomerado *Intolerante* que siempre buscaron cuidar mucho. “Sobre todo por la importancia de las relaciones y conexiones que tenemos -en el papel, incluso, de incubadora pues trabajas con muchos proyectos emergentes-... Por lo menos en las acciones no hemos dejado de apoyar”.

Aunque especialistas en el estudio de estos fenómenos de la cultura y la comunicación como son las industrias culturales y empresas creativas, advierten también que esos modelos consolidados pueden convertirse en una moda entre gobiernos, regiones y municipios, por lo

que hay que evitar las trampas de “intereses ideológicos, económicos y de poder” que podrían estar ocultos también tras esas connotaciones, de apariencia clara y de sentido común”.<sup>23</sup>

Por otro lado, Toache López señala que, así como no entran en un modelo económico “por el lado de la oferta estética”, sí entran en la medida de que lo producido sí va a dar a las tiendas de discos (y a las plataformas digitales). Y revela las grietas del actual modelo económico que rige parejo para todos los que se dedican a la música: “Finalmente ahí sí eres medido, en las ventas de discos, porque en la realidad, necesitas una estructura muy gruesa de recursos para mantenerte a flote; esa no es la nuestra, es delgada y, aunque también -como todos los que estamos en esto-, queremos y necesitamos vivir de la música, no resolvemos nuestra vida financiera nada más del sello y su gestoría, nos dedicamos a otras cosas”.

Entonces, cuando vuelve a surgir la cuestión del por qué estas disqueras que soportan y difunden a artistas igual independientes no logran despegar del todo económicamente, Salvador reflexiona que también caer del otro lado de la balanza –pensarse mucho en la aportación cultural sin buscar mucho réditos - no ayuda tampoco: “Me la creí en un momento, eso que todo el tiempo tienes que tener una vocación de servicio y que teníamos realmente que cumplir únicamente una función cultural sin importar tu ganancia”.

Tras afirmar que Intolerancia cree y seguirá creyendo “en el sueño de que sí puede haber un caso en el que el éxito de un artista o varios puede ponerse al servicio de la escena”, pues consideran que ha habido muchas oportunidades y seguirá habiéndolas, al final sostiene: “Creo que es muy necesario hoy más que nunca -con todo lo que hemos visto todos estos años de subes y bajas-, la existencia de redes orgánicas entre los hacedores de la escena musical independiente (dentro del país), construidas en la confianza, para poder lograr que todos crezcan desde su empresa”.

Considera a su vez que hay muchos distractores para los creadores, los productores, los promotores como la presión de las ventas y rankings de publicidad, pero por eso hay que tener una consciencia de lo que se es y para qué estás. “Al mismo tiempo que creo que la escena necesita generar muchos acuerdos y alianzas, donde todos los que trabajamos en/por la música

---

<sup>23</sup> Bustamante, Enrique, editor. Industrias Creativas. Amenazas sobre la industria cultural. Gedisa, Barcelona 2011.

desde la independencia, los que siguen o están marginados –de las decisiones de los medios de comunicación, de los festivales, etcétera-, las agencias, instituciones, el Estado, las cámaras de comercio, la IP, hagan consensos para apostarle a lo que existe aquí. Por otro lado, hoy por hoy estamos luchando primero o aún, contra (la falta) del auto reconocimiento... creo que esto viene de muchas inseguridades y desconfianzas del pasado”.

“Todos tenemos que hacer algo porque la escena -que existe- cada vez sea más fuerte y que tenga un valor mucho más alto del que se le da ahora, pues el talento, la música, las expresiones culturalmente ahí están y eso es algo que no va a morir; la música no va a morir porque es algo muy importante dentro de la cultura”, acota finalmente.

\*Al momento de la entrevista Intolerancia estaba en su más profunda crisis económica lo que la ha obligado a reajustar sus objetivos; su enfoque como dice el mismo Sal Toache es funcionar como agente estratégico entre artistas, promotores y otros protagonistas de la escena; su división como sello discográfico por el momento ha cerrado, la distribución de los discos de artistas firmados se puede encontrar de manera digital y en físico en las referencias dadas en sus redes sociales.

## PARTE 2. CONVERGENCIA TECNOLÓGICA

### *El entrecruzamiento de la producción cultural y la tecnología.*

Esta exigencia con el mismo reclamo: ¡Unidad, por favor colegas de la música independiente, comunidad!, se antoja como un exorcismo donde los recelos, las inseguridades y las sensaciones de marginales que muchos arrastran, por fin queden fuera, sí.

Sin embargo, hay otro factor en la actualidad que acapara la atención de los protagonistas de la producción musical independiente nacional: los avances y transformaciones de las innovaciones tecnológicas y la industrialización de la producción cultural.

El promotor Héctor Mijangos coincide al señalar que, en efecto, debe haber más comunidad, “porque existe aún una escena independiente, obviamente. Pero creo que los tiempos son muy diferentes. (Debido a) como ha avanzado la tecnología, la comunicación (y) las costumbres de consumo en ambas (áreas), cada persona ahora se vuelve su propio programador selectivo de lo que quiere escuchar, ver o leer”.

El fundador de Noiselab, sello discográfico transformado en consultorio colectivo multitarea enfocado a la música y con fuerte base en nuevos medios y redes sociales, tiene claro que ahora la oferta musical es mucha más grande: “Nunca antes había existido tanta oferta (a la mano) como ahora. Incluso cualquiera puede hacer una rola ahora, publicarla y difundirla, ahí el punto también es que hay tanto que es muy difícil oírlo”. Y esto que parecería un logro en la democratización del acceso a la música, sin embargo, lamentablemente también tiene sus fugas y anomalías.

Aunque es cada vez más creciente el consumo musical, en diferentes modalidades autorizadas (*streaming de audio, streaming de video, compra de formatos físicos, descargas digitales y radio*), lo cual festejan las grandes discográficas que ofertan legalmente en estas últimas, licenciando más de 45 millones de canciones<sup>24</sup>, no puede dejar de existir una falla en este

---

<sup>24</sup> \*Según las más recientes cifras de los hábitos de consumo musical que arroja la Federación Internacional de la Industria Fonográfica (IFPI, por sus siglas en inglés) en 2018, los 20 principales mercados discográficos del mundo (incluidos por supuesto Argentina, Brasil y México repuntando en América Latina), – junto al resto de los 56 países agremiados a ésta-, se concluye que el mayor reto que enfrenta hoy día la industria musical es la “brecha de valor”.

modelo. Y es debido principalmente al desarrollo y crecimiento socioeconómico de cada región y país que forma parte de la industria musical.

Tan sólo en América Latina, los tres principales mercados: Brasil, México y Argentina han desarrollado una lealtad tecnológica cuando se trata de escuchar música.

Los registros más altos de consumidores que utilizan exclusivamente su teléfono móvil para escuchar música los tiene esta región, con México a la cabeza con 93%, seguido de Brasil con 92% y Argentina con 89% de escuchas de música en sus celulares, según el reporte 2018 de hábitos de consumo musical en los principales mercados del mundo que registra la IFPI.

La música ha impulsado el compromiso tecnológico al grado que los escuchas de entre 16 y 24 años de edad usan exclusivamente sus teléfonos inteligentes para escuchar música en un 94%. A esto se suma que la escucha de música mediante el *streaming* de video es el que acapara más de la mitad (52%) del consumo; de éste el 47% de los usuarios ocupa YouTube como principal plataforma, contra sólo el 28% de escuchas de música que lo hacen pagando un servicio en algunas de las plataformas de *streaming* de audio y el 20% lo hace en modo gratis. Todo esto deja al descubierto que, a nivel mundial, dentro de la gran industria de la música la tendencia en el público es escuchar la mayor cantidad de música posible, de manera preferible en los canales que no implique una suscripción de pago.

Si para la industria el reto ahora es cerrar la llamada ‘brecha de valor’ -en la que se considera además que las personas acepten el valor que tiene una creación musical y por tanto aceptan pagar en retribución por su explotación donde sea que ésta se presente-, para la comunidad de artistas independientes y su círculo de producción es fundamental lograr subirse al juego de la monetización.

#### **[El dato...**

Acerca de la brecha de valor.

Según la gerente de la IFPI, Frances Moore, las aplicaciones inconsistentes de las leyes de responsabilidad en línea (Internet o “la web”) han envalentonado a ciertas plataformas digitales para reclamar que no son responsables por la música que ponen a disposición del público. Hoy, servicios como YouTube, que ha desarrollado una sofisticada plataforma de música *on demand* (sobre pedido), usan esto como un escudo para evitar la licencia de música como otros servicios

digitales, alegando que no son legalmente responsables por la música que distribuyen en su sitio. Reporte de la Música Grabada 2018: El estado de la industria musical (GMR por sus siglas en inglés, State of Industry), IFPI, 2018.]

Los consumidores de música lo hacen en gran medida –y con trayectoria ascendente- mediante plataformas digitales de contenidos generados por los usuarios. ¿Adivinan cuál podría ser?, exacto: YouTube, y en un papel predominante. Lo que deja fuera la posibilidad en esta última de recolectar las ganancias por falta de pago de los derechos de la música.

“Las plataformas de contenidos generados por los usuarios, tales como YouTube, son muy populares entre los consumidores de música; sin embargo, no retribuyen un valor justo a los inversores ni a los creadores del material del que se nutren. La brecha de valor sigue siendo la mayor amenaza para el mundo de la música. Nos encontramos bregando por una solución legislativa”, afirma Frances Moore, directora ejecutiva de la Federación Internacional de la Industria Fonográfica (IFPI por sus siglas en inglés) en el más reciente “Informe sobre los Hábitos de Consumo de Música” de septiembre de 2017, realizado por este organismo gremial.

#### **[Los datos...**

Esta apreciación sirve para ejemplificar que, además del significado que cobra este reto a nivel mundial donde la visualización de videos ocupa más de la mitad (55%) del tiempo de las personas que se dedican a consumir música a la carta en streaming (consumo sin descarga) –y de éste porcentaje el 46% lo hace usando YouTube-; en México el 10% más alto de los consumidores de música dedican el 52% de su tiempo a escuchar música a través del streaming de video (fuentes autorizadas) comparado al 10% de Alemania, 22% de Coreo del Sur o 30% de Japón. Pero la sociedad mexicana dispara su tendencia en el consumo de música en la modalidad de streaming de video, primordialmente en YouTube, con el 97% del uso de esta plataforma. Lo que se traduce en ausencia de retribución de valor justo a la comunidad de la música mexicana<sup>25</sup>. Por otro lado, esta tendencia incrementa año con año debido a la naturaleza de país en vías de desarrollo donde la brecha de desarrollo en México sigue arrojando números rezagados: Según datos del CONEVAL el 43.6% de la población mexicana, esto es 53.4 millones de personas de los casi 122 millones de mexicanos que somos (según CONAPO) viven en pobreza.

---

<sup>25</sup> IFPI Music Consumer Insight Report 2017.

De los mexicanos que sí acceden a Internet - México tiene una penetración del 71% de entre la población de personas mayores a 6 años que usan internet-, el 63% de los usuarios lo hace para escuchar música y/o radio en streaming.<sup>26</sup>

Ahora bien, según cifras de la IFPI el 56% -el perfil de edad más joven en México (entre 16 y 50 años) en relación con otros territorios consultados por la IFPI (entre 16 y 64 años)-, exhibe una mayor utilización de los servicios de música digital en comparación con otros mercados, según advierte el Informe.

Como nota al margen el informe indica que hay que tomar en cuenta que en los países donde el acceso a Internet de la población está menos extendido (como en estos mercados discográficos referidos, en este caso México con el 56% de la población y Brasil con 67.5%), "por lo general se considera que las encuestas en línea no son tan representativas de la población general de internautas, ya que es muy probable que los encuestados sean usuarios precoces de los servicios digitales", apunta el Informe. Lo que a su vez explica por ejemplo que hasta 2017 en México el 91% de los consumidores de contenido musical usan su teléfono inteligente para escucharla. ]

Pero al mismo tiempo, habría que reconocer que esta realidad es causada por la industria de la música grabada, pues también contribuye a este "mal", al acaparar los conductos de exposición y difusión, además de moldear los gustos de la gente.

"En México aún seguimos en un periodo de transición. La industria -digas o no- lo único que ha hecho es cambiar los mecanismos que usaba para regular; antes recurría mucho a la radio, a la payola y bueno lo utilizan, pero ahora están utilizando de repente Apple Music, Spotify, etcétera... Entonces esta supuesta libertad de la gente es relativa ¿no?, porque entras a estas plataformas y ahí tienes esta parte de las 'tendencias' o las 'sugerencias' que te ponen, entonces yo no sé, (pero creo que) sí siguen moldeando los gustos de la gente", señala David Cortés.

El periodista independiente, autor del libro *El Otro Rock Mexicano. Experiencias progresivas, sicodélicas, de fusión y experimentales*, cree que a pesar de tanta tecnología "el problema ahora es que hay mucha información y pocos referentes que te digan; si consideramos la historia del rock no sólo de México sino a nivel mundial".

---

<sup>26</sup> Estudio sobre los Hábitos de Usuarios de Internet en México 2019. Asociación Mexicana de Internet.

Aventurándose en las posibles causas de esta situación como uno de los factores globales a los que se enfrenta la escena musical independiente mexicana, Mijangos señala que la música tuvo un momento cumbre, “aquél donde las disqueras grandes hacían demasiado dinero, pero eso justamente provocó el colapso y, de alguna forma, creo que es el karma de querer ganar mucho”. Entonces, la explicación no es otra más que el descubrimiento del CD y DVD, formatos digitales que cavarían enseguida su propia tumba pues asegura: “Ver que a partir de ahí se podía comprimir la música en algo más pequeño y que resultó ser más barato, provocó que ahí iniciara el principio del fin. Nunca se les ocurrió que seguir comprimiendo tanto para que ahora pases de volada una canción por la red, les iba a quitar gran parte del pastel”.

Por ello hoy por hoy las ventajas son para el que consume, afirma, “porque cada vez es más barata. La música se convirtió en un *commodity* (mercancía) que se puede escuchar donde y cuando quieras. Sobre todo, para los jóvenes a quienes lo que es físico (formato) simplemente ya no existe, ahora todo es digital, pero también por ello creen que la música tiene que ser gratis. Si no tienen una cuenta (de suscripción) en alguna de estas plataformas digitales de retransmisión, simplemente se meten a YouTube y encuentran lo que quieren”.

### ***La revancha de los independientes***

Por su parte, Diego Ávila de Fonarte Latino, reflexiona desde dos perspectivas diferentes: “es un cambio muy violento en la industria, es un cambio total, de cómo hacer las cosas, de dónde vienen los ingresos de la música hoy en día”. Pero, al mismo tiempo, “los independientes empezaron (con estas transformaciones digitales) a tener más herramientas para no depender de una radio, de un sello, de un estudio de grabación, etcétera. Entonces esto hizo que los independientes empiecen a tomar un papel muy importante en la industria; en lo digital se habla que arriba de un 35% de toda la industria digital, es independiente, no tienen que ver con las disqueras. Es que estas plataformas que empiezan a salir, empiezan a darle un peso muy fuerte, un lugar a los independientes”, asegura.

Entonces como artista autónomo, considera Ávila, tienen que subirse a ese cambio: “Hay que entender que la industria cambió y lo hizo por completo. (Como artista) ya no puedes quedarte estático ante esos cambios y debes estar pensando en cómo vas a vender en los próximos años”.

-¿Tú crees que el mercado es equitativo?, le pregunto, en cuanto a los que estén en Internet y quienes tengan acceso a estas plataformas?, ¿crees que se compensa equitativamente a los músicos independientes ante este panorama?, ¿qué tanto ayuda, desde tu perspectiva, estas ventas digitales para abrirles puertas, darles mayor exposición y sobre todo para que puedan monetizar su trabajo?

“Lo que pasa con los independientes es que, yo lo veo como la famosa ‘bolita de nieve’, esto es: si estás en Internet (y todo funciona así), si tú tienes un video con millones de visitas pues a cualquier anunciante o marca le vas a interesar y viceversa. Entonces ahí tenemos a los artistas de talla mundial que hasta escogen con quién van a presentar su música o proyecto porque pagan más por éste y esto genera un círculo vicioso porque mientras los que más tienen, más van a obtener y mientras más chiquito eres menos apoyo vas a obtener. Así que sí, creo que hay un Talón de Aquiles con los artistas independientes y así siempre ha sido”.

Y es que acepta que es muy difícil saber lo que pasa con el ingreso de los artistas en las plataformas digitales. “De lo que yo alcanzo a ver de esa modalidad del mercado, es que es muy difícil que un grupo o artista solista pueda vivir solamente de su monetización –y mira que nosotros tenemos un catálogo de mil 200 producciones digitales-. La monetización se convierte en uno de varios ingresos para ellos. Por eso la clave es que los grupos y artistas independientes se vean como mini empresas o mini entidades donde puedan tener diversas fuentes de ingresos. Por un lado, la monetización, por otro la venta física de sus discos (porque en México aún tenemos consumidores que quieren tener el formato físico de la música, en CD, vinil, la mercancía promocional; todavía tenemos un público que quiere tener el objeto), por otro lado más, sus ingresos por sus *shows* en vivo, además por sus monetizaciones en redes y canales sociales, por clases, etcétera... hay muchas maneras de tener ingresos”, afirma.

Por eso se explica también que hoy día los grupos, los artistas independientes, la tienen que hacer ahora de todo: de productores, de *managers*, de *bookers*, de vendedores de mercancía, de diseñadores, de ingenieros de sonido, etcétera.

Con todo y las brechas de esta realidad, este panorama por supuesto ofrece ventanas de oportunidad, por ello para Mijangos lo más importante para hacer frente a estos obstáculos son los años de experiencia que pueden tener los constructores de la escena musical independiente

mexicana -llámese artista, productor, promotor o distribuidor-, pero alerta que no pueden quedarse atrás bajo las directrices de antaño.

Para el promotor, el futuro de los independientes es la promoción de conciertos. “Y más aún, hacerlos entre varios promotores independientes, eso me gustaría pues ya no sería competencia entre pares, sino colaboración y creo así podríamos lograr mucho más. Creo que la forma de pensar a largo plazo, donde aún gane poco, pero pierdo poco, es mejor pues saldríamos menos afectados (financieramente)”.

### PARTE 3. DERECHO A LA CULTURA MUSICAL

#### *El espectáculo en vivo de la producción musical*

Hay algo que los independientes tienen a su favor, que no necesariamente compiten por el mercado masivo que el negocio de la música en vivo tiene acaparado en el último lustro.

“Creo que todas los sellos y promotores independientes coinciden en algo: el gusto por la música. Si les preguntas qué es lo más importante para ellos te van a decir que la música, si les preguntas a las grandes compañías, te van a decir que el negocio. Es ahí donde está el nicho y la manera de publicitar de las independientes. Para mí igual siempre ha sido (lo más importante) la música y por ello nunca editamos un disco que no me gustara”, refiere Héctor Mijangos, quien apoyara con la edición de sus primeros discos a artistas nacionales como Los Dynamite, María Daniela y su Sonido Láser, Chikita Violenta, Los Fancy Free, Zoé, Dandy Warholes, entre otros músicos y DJ productores.

Siguiendo esa misma filosofía en su caso, Noiselab fue creciendo una escena hasta lograr que en 2004 el sello hiciera *crossover* al cerrar acuerdos con productoras independientes extranjeras (Matador, Rough Trade) con las que inicia su historial de producción de conciertos, trayendo grupos independientes extranjeros punteros a México como Interpol, Arcade Fire, Phoenix, The Wire, Cat Power, entre otros más.

Sin embargo, las grandes compañías promotoras mexicanas al ver el éxito con este tipo de artistas como otros logrados por colegas promotores independientes, también comenzaron a voltear sus ojos a los nichos pequeños de gustos y géneros musicales que, incluso, se catalogan en muchos casos como *underground* o provienen directamente de escenas independientes internacionales, cooptando así hasta los más pequeños pero importantes esfuerzos de la escena independiente.

Esta captación de esfuerzos de promotores, agentes y artistas independientes para darse a conocer mediante los conciertos en vivo, ha sido la respuesta inmediata obvia del actual monopolio de CIE-OCESA, quien está muy al tanto de los números que arroja y las proyecciones de la industria de los conciertos. Tan sólo hay que revisar la historia de las

presentaciones de ciertos artistas -como los mencionados arriba, entre otros- para verificarlo. No es nuestra misión enlistarlos aquí.

**[El dato...**

Según el reporte Entertainment and Media Outlook México 2016-2020, de la consultora PwC, afirma que en México la música en general es un terreno fértil valuado en alrededor de 386 millones de dólares, y prevé que llegue a 448 millones de dólares en 2020, un crecimiento de 16 por ciento. De ese total, los ingresos exclusivamente por música en vivo son de 225 millones de dólares, y para 2020 llegarán hasta 276 millones<sup>27</sup>.]

Mijangos comenta que “hay que ver que el entretenimiento es un negocio gigante, ahora que, la calidad y la habilidad de la gente de las independientes para descubrir y atinarle a los talentos es muy grande también. (Es por eso que) se necesita de gente especializada que sepa encontrar los nuevos talentos que serán, algún día, exitosos como masivos porque, sino se acaba el negocio”, dice. De ahí que considera que “ese oído especializado, esa habilidad de descubrir nuevos talentos viene la mayoría de las veces de gente de la escena independiente y que irremediamente necesitan las grandes. Por ello las alianzas con promotores y/o sellos independientes o pequeños para incluso la confección de festivales masivos con grandes patrocinadores; aunque a veces se dan, otras de plano no, porque claro que aquí (en México) OCESA es la que más se lleva su lana, también los independientes con quienes se asocia, pero no al grado de aquella”.

Y es que no siempre la tercera promotora a nivel mundial con mayor venta de boletos en el mundo<sup>28</sup>, la filial mexicana de Corporación Interamericana de Entretenimiento (CIE), ha apelado a su presumible distintivo de “Empresa Socialmente Responsable” -donde asegura destacar “relaciones justas y equitativas”; a través de su Código de Ética que afirma, “contempla la integridad en nuestras prácticas de negocio, respeto a las leyes, valores y

---

<sup>27</sup> “Conciertos. Negocio de Oro para México”. Nota publicada en Milenio 26/04/2018.

<https://www.milenio.com/negocios/conciertos-negocio-de-oro-para-mexico>

<sup>28</sup> Ocesa tuvo un año histórico en 2016, posicionándose como la tercera firma más importante en la industria del entretenimiento global, según la lista 2017 Worldwide Ticket Sales Top Promoters, de Pollstar, la publicación especializada en la industria de los conciertos. Fuente: “Conciertos. Negocio de Oro para México”. Nota publicada en Milenio 26/04/2018. <https://www.milenio.com/negocios/conciertos-negocio-de-oro-para-mexico>

costumbres de las comunidades en las que operamos”-, esto no brilla mucho que digamos ante los promotores, sellos musicales y toda la escena musical independiente.

Ya en varias ocasiones, sin decir “agua va”, ha “ganado” a artistas que en primera instancia buscaron micro, pequeños o medianos promotores y agentes autónomos para presentarse en México –muchos por vez primera en el país-, debido al nicho potencial que les auguraba. Tal fue el caso de Noiselab, donde bandas como Interpol, Arcade Fire, Phoenix, entre otras terminaron por aceptar los ofrecimientos económicos de la gran corporación ante el rebase de hasta el doble de lo ofertado por los primeros. Esto es sólo un ejemplo de lo que muchos promotores denuncian que existe tras bambalinas de los shows, pero temen hacerlo público por “llevar la fiesta en paz” con OCESA: las llamadas “subastas” a las que la empresa somete a los promotores y agentes independientes para que los artistas en disputa -sobre todo internacionales- escojan al “mejor postor”. De estos casos se sabe que abundan anécdotas entre la escena.

En ese sentido, Edmundo Navas, personaje clave en la conformación de la escena musical independiente actual en México, fundador y pionero del extinto sello independiente Opción Sónica, deja claro que “definitivamente sí, las grandes compañías como OCESA y demás, no dejan un gran margen de operatividad a los independientes”.

Aunque destaca que existen varios festivales como Marvin Fest, Nrmal, entre otros que van creciendo a pesar de OCESA, aunque advierte: “Pero el problema es que ésta termina siempre diciendo: ‘Ah pues si quieres presentar tus principales *shows* en esta ciudad, pues tienes que estar en un foro de los míos porque tu convocatoria lo requiere y yo tengo esos foros que tú necesitas’. Así siempre terminan ganando algo y cooptando muchos espacios”, asegura. Espacios que, por omisión, abandono o descuido de continuidad o falta de programas públicos, estos grandes capitales privados terminan arrendando, comprando, adjudicándose en concesiones, construyendo o remodelando. “OCESA es un monstruo de mil cabezas y aunque ayuda –hasta cierto punto y de ciertas maneras- no permite el desarrollo (de una escena y circuitos independientes). En ese sentido, es un mal necesario, como la política mexicana”, sentencia Navas.

Ante esta situación, recientemente la Comisión Federal de Competencia Económica (COFECE), autoridad encargada de velar por la competencia y libre concurrencia en México, “para contribuir al bienestar de las personas y al funcionamiento eficiente de los mercados”, anunciaron el 24 de octubre de 2018 la resolución que hizo sobre una investigación iniciada en 2015 del papel que estaba tomando CIE y su filial OCESA en las prácticas del mercado de venta de espectáculos en vivo. Resolvió cerrar el caso anticipadamente, con una medida para frenar la participación de OCESA en el manejo y explotación de foros y espacios para la realización de conciertos y espectáculos en vivo, pero no lo suficiente; fue más bien para la no exclusividad de su sistema de venta de boletos.

Anticipadamente porque, en primera instancia, la corporación presentó “compromisos jurídica y económicamente viables, con el objetivo de restaurar el proceso de competencia y libre concurrencia en el mercado investigado y cerrar el expediente de forma anticipada”, cuestión permitida por la autoridad (antes que amonestar económicamente o con medidas más fuertes).

La industria del entretenimiento en México y Latinoamérica está dominada por este promotor de espectáculos y operador de recintos. OCESA es su división de conciertos, promotora pionera desde hace 27 años. Esta filial se encarga de su relación con agencias y managers, sistema de boletos, patrocinios y control de inmuebles como Arena VFG, Auditorio Citibanamex, Autódromo Hermanos Rodríguez, El Plaza Condesa, Estadio Azul, Foro Sol, Pabellones FERIALES, Palacio de los Deportes y el Teatro Metropolitan, entre otros.

La COFECE (ojo) “aceptó”, “con adecuaciones”, los compromisos presentados por Corporación Interamericana de Entretenimiento (CIE), OCESA Entretenimiento (OCESA), Venta de Boletos por Computadora (VBC), ETK Boletos (ETK), Operadora de Centros de Espectáculos (Operadora) e Inmobiliaria de Centros de Espectáculos (ICESA) “para restaurar la competencia en el mercado de la producción de espectáculos en vivo, operación de centros para espectáculos y venta automatizada de boletos”. Mediante el compromiso de éstas por eliminar de sus contratos la exclusividad de contratación de su servicio de venta de boletos (incluido la operación de la licencia en México de la marca Ticketmaster), para cualquiera de los recintos que manejan y en donde están presenten como operadores.

Hasta aquí muy bien, pero, independientemente de tener que revisar con lupa sus políticas y las múltiples comisiones que en sus contratos de servicio imponen, la verdadera peculiaridad que arroja este acuerdo, es la tibia y conveniente resolución a la que llegaron COFECE y la empresa respecto a la explotación y uso de nuevos inmuebles que CIE-OCESA quisiera incluir dentro de su catálogo.

La medida dice así: “Los citados agentes económicos se comprometieron, entre otras acciones a:

1. Eliminar las cláusulas de exclusividad que mantienen en sus contratos vigentes con promotores y operadores ajenos a Grupo CIE. Además de abstenerse a incluir, durante los próximos 10 años, otras similares en contratos futuros, en los que indicarán que no se encuentran sujetos a algún derecho de exclusividad en la prestación de servicios de boletaje.
2. No podrán incrementar la acumulación de derechos sobre inmuebles de terceros con capacidad superior a los 15 mil espectadores en la Ciudad de México por los próximos 5 años.

¿Entonces sí podrán incrementar la acumulación de derechos sobre inmuebles de terceros con capacidad menor o hasta de 15 mil personas?, ¿cuáles son esos inmuebles? y ¿por qué esta medida se acatará sólo durante 5 años, es decir hasta el 2023?, ¿qué garantiza la competencia en el mercado de la producción de espectáculos en vivo y operación de centros para espectáculos, para aquellos competidores que opten por ofrecer sus producciones en recintos públicos, en comodato y bajo el manejo de las misma CIE-OCESA?.<sup>29</sup>

Si tomamos en cuenta que los promotores y productores independientes dirigen sus esfuerzos para vender a artistas que llegan a tener ventas *sould out* en recintos que manejan, en promedio, una capacidad de entre mil, 3 mil y ya arriesgándose mucho, 10 o 15 mil personas (al menos los que se contabilizan en la Ciudad de México como el Pepsi Center que cuenta con capacidad de hasta 7 mil 560 personas o el mismo Palacio de los Deportes para 10 mil personas, ambos operados por este grupo), esta medida resulta una curita, más no una solución para el problema

---

<sup>29</sup> Para responder éstas y otras preguntas se hizo una solicitud de entrevista tanto a la COFECE, como a la empresa OCESA. Hasta el cierre de este trabajo (2019) las peticiones seguían “en trámite”.

de la falta de acceso a espacios no controlados o enajenados por la gran compañía del entretenimiento, sin salir ya no digamos con ganancias, sino no adeudando a los operadores.

Aunque le ponga freno a la sed de CIE-OCESA por acaparar cada recinto privado o público en comodato; por restaurar, enajenar o comprar espacios que no superen la capacidad de 15 mil personas, el tope de esta capacidad para los que están por debajo de este número resulta una medida que no les beneficia en nada. La aspiración (que debería ser un derecho en verdad aplicado) de los productores, promotores o agentes independientes por presentar a un artista (independiente o no) ante un público de menos o hasta 15 mil personas -o más, casi siempre con la participación de patrocinios de grandes compañías para poder recuperar la inversión y sacar ganancias-, se reduce drásticamente si se opta por uno de esos recintos manejados por esta Corporación Interamericana de Entretenimiento y su filial OCESA, puesto que no pasan por alto las múltiples comisiones por uso y explotación de sus recintos. Por otro lado, si éstos optan por un recinto público o en comodato del gobierno, en su mayoría están sujetos a las limitantes y topes administrativos como tabuladores fijos de costo por boleto, exclusión de patrocinios de marcas comerciales por impedimentos legales, entre otros vericuetos burocráticos. Claro, a menos que no quieran aspirar a públicos de hasta 15 mil personas o más y siempre quieran quedarse en pequeño (¿esto es posible, es costeable?, ¿quién no quiere pensar en grande y quién no quiere que vaya bien sus shows?). Además, la vigencia de esta medida en específica es tan sólo por cinco años. Hasta aquí se puede dilucidar la clara falta de leyes y políticas públicas que verdaderamente velen por la práctica justa y equitativa en la competencia económica del sector cultural y de entretenimiento.

Para ejemplificar la desmedida acumulación y acaparamiento de la gran corporación interamericana, Edmundo Navas recuerda el “agandalle” por parte de su filial OCESA más reciente: el Festival Hell & Heaven, el cual iba ganando su nicho en el mercado de manera independiente y ¿qué sucedió? “otra vez, se los ganaron”. “Al final tampoco lo hacen por un interés artístico, pues igual no les llama. Sin embargo, es un hambre desmedida de dominar toda la industria de la música cuando realmente lo más sano es que crecieran más entidades y pudieras como independiente también hacer tus propias empresas. Parece no ser suficiente con que ya tienes a los más grandes (artistas y espacios)”, remata Nava.

Y es que, en México, comenta por su parte René Roquet, no se ha logrado un bloque de la comunidad independiente fuerte, el cual conquiste no sólo mercados como el nacional, sino internacionales también, “como lo hace cualquier otro producto de exportación y la misma CIE-OCESA con sus productos y negocios”.

El ex coordinador del programa Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), explica que esto debido a que “el gobierno no ha tenido la habilidad porque ha tenido esta visión o idea errónea de ‘¿por qué el gobierno va a apoyar en esta industria (cultural)?, eso es proteccionismo’, pero no, eso es apoyar a tu industria cultural para que salga”, enfatiza.

El impulsor también de otras convocatorias o programas como “México en Escena” o Programa de Apoyo a Grupos Artísticos Profesionales de Artes Escénicas, enumera en tres las razones por las que la escena o comunidad independiente no logra su éxito económico:

- a) La existencia de grandes monopolios, de empresas nacionales e internacionales, y medios de comunicación que acaparan el mercado;
- b) La miopía en la política cultural, en la falta de apoyo e inversión hacia la industria y no sólo de la música sino en la industria del arte en general y
- c) La falta de profesionalización en cuanto a los nuevos modelos de gerencia cultural, de economía cultural y creativa, “porque de pronto tienes productores muy exitosos como el caso del productor/agente de Café Tacvba, pero no hay una escuela atrás, no hay plataforma educativa que apoye a que se sigan formando nuevos cuadros de productores, promotores, artistas, gestores, agentes en general (que hacen la cadena de producción de música independiente).

#### **[Los datos...**

Según la lista de los primeros seis meses del año 2019 de “Worldwide Ticket Sales Top Promoters” de Pollstar, CIE-OCESA se coloca en el tercer lugar de los promotores con más ventas de boletos en el mundo, con 2 millones 296,958 entradas vendidas, lo que representó un ligero aumento respecto del año pasado.

En segundo puesto está, AEG Presents, con 4 millones 573, 640 boletos vendidos, lo que representó para ellos un decremento frente al año pasado cuando comercializó 6 millones, 583,114 boletos.

Pero, en primer lugar, aunque no extraña porque así aparece en los últimos años, se encuentra el monstruo internacional Live Nation, colocando 13 millones, 471,087 boletos vendidos.

El líder de la industria mostró, sin embargo, una caída respecto al año 2018, cuando en el mismo periodo vendió 18 millones 669, 114 boletos.

Quizá por estos últimos números es que la compañía dirigida por Michael Rapino es que buscó a Alejandro Soberón Kuri, presidente y director de CIE para ofrecerle la adquisición de su filial operadora de espectáculos OCESA recién en 2018.

La operación que esperan se cierre a finales de 2019 tras la aprobación de las autoridades regulatorias (COFECE), implica la adquisición por parte de Live Nation del 51% de las acciones de OCESA, esto incluye el 40% de las acciones propiedad de Televisa y el 11% de CIE. Adicionalmente el acuerdo contempla la adquisición del 51% de la operación de Centros de Convenciones de CIE y del sector privado de negocios de eventos especiales. Si esto se aprueba, el gigante de los espectáculos entraría de lleno a nuestro país y a toda América Latina, de la mano de la mayor empresa promotora de la región. Una gran ventaja para el mercado que manejan, pero quizá -habrá que ver en qué términos de actuación-, una gran desventaja y amenaza para el sector independiente.<sup>30]</sup>

Aunque por supuesto que estos números privilegian lo acumulado sobre la música en vivo promovida por las grandes promotoras o por un conglomerado de patrocinadores, en festivales y conciertos masivos (a partir de 10 mil personas), los conciertos en nuestro país son, año con año, el trampolín de artistas para promocionarse, así como ganar igual un trozo del pastel de ganancias con la venta de entradas, lo mismo que para los sellos y promotores que buscan también recuperar parte de su inversión.

Por eso, “hay para todos”, asegura Mijagos y destaca que hay que confiar en que siempre habrá artistas independientes que aun cuando cuenten con las plataformas tecnológicas, siempre necesitarán de profesionales de la producción, la promoción, la difusión y una compañía como los sellos que los arropen, den camino, así como la capacidad para crear ruido y ganancias para todos. Todavía más en lo que se refiere a su promoción e impulso en un mercado como el

---

<sup>30</sup> Billboard News, artículo publicado el 24 de julio 2019 en su sitio web: <https://www.billboard.com/news> |

mexicano, donde la realización de conciertos y la música en general representa un terreno tan fértil.

A pesar que muchos de los independientes siguen utilizando los “beneficios” de promoción y exposición que dan los monstruos del entretenimiento a estos artistas a cambio de sus presentaciones, muchas veces lo hacen sin pago de por medio como retribución económica. Y, además, acaparando los espacios para el número de personas a las que logran convocar que ya mencionamos.

## PARTE 4. EDUCACIÓN MUSICAL

### *La encrucijada de la cultura musical*

Existen otras aristas dentro de la industria que hay que enfrentar, para lograr el buen y equilibrado desarrollo de la cultura musical.

Punto y ha parte que la tercera firma más importante en la industria del entretenimiento global sea mexicana, la dominación de los grandes del sector en el país aumenta año con año también por otros factores:

- A. Un fenómeno extraño que está padeciendo el público no sólo de México sino en todo el mundo que Héctor Mijangos refiere, tiene algo que ver con el auge de las *selfies*, el efecto que tienen los conciertos y/o festivales masivos que traduce como “falta de compromiso del público” y “falta de talento original nacional”;

Con nostalgia Mijangos acepta que “antes era toda una ceremonia escuchar un disco de vinil; te preparabas hasta botana para escucharlo y, ahora, aunque lo pongas, igual puedes brincar por ejemplo al formato digital para escuchar otra rola que te recordó la anterior, simplemente porque está a la mano en tu dispositivo digital. Hoy hacemos *zapping* musical igual que hacemos el de la TV”.

Considera que los promotores y sellos independientes principalmente tienen una responsabilidad social sobre lo que hacen para hacer crecer el nivel cultural de la sociedad mexicana. “Ser promotor es una de las cosas más increíbles del mundo sí, pero nos la sabemos perfecto: no sabes si vas a perder o vas a ganar. Es decir, estás arriesgando y por ello es un trabajo complicado, serio, que al final te apasiona hacer por tu gusto por la música. Pero la gente, el público, muchas veces no ve esto y les gusta ir gratis a todo. Ahora creo que, aunque uno como promotor o sello busque obtener su remuneración justa, también siempre está el gusanito de querer seguir enseñando a la gente. No de aleccionar sino de mostrar, compartir eso que a ti te ha sorprendido en la música que escuchas. Porque creo eso, el compartirlo, es la parte que hace historia, es lo que hace todo esto. Cultura musical”.

A su vez, Navas sopesa las impresiones del comportamiento del público general a la hora de escuchar o comprar música en vivo. Para él también hoy no hay ese mismo interés –de las nuevas generaciones- por lo que hace toda la industria de la música para lograr un álbum de un artista. Entonces, “ya no hay cartas de navegación claras para los productores, sellos y para los artistas”.

Por supuesto que “la música de las disqueras independientes fue clave para (configurar) como está la música actual. La cuestión es que ya está súper diversificada, hay demasiados artistas en todo el mundo, en cada país y ahora es muy difícil darle seguimiento a la escena independiente de cada país”, indica para explicar la posible sobre oferta de artistas que alimenta –y satura a veces al grado de convertir los gustos en modas pasajeras- al público. “Ese momento inicial que fue de las independientes se caracterizó porque había claridad, ahorita no la hay del todo”.

B. La ausencia de instrucción artística como parte de los programas educativos;

“Claro que es un problema de educación” dice tajante Mijangos. El promotor de formación académica como Ingeniero en Electrónica y Sistemas por la IBERO concuerda en que la falta de una instrucción artística en todo el proceso educativo en el país ha dado como resultado no sólo la falta de mayor exigencia del público a la escena musical, independiente o no, sino rezago del crecimiento del sector cultura en el país.

Menor educación = menor exigencia = menor consumo = menor presupuesto para producir = menor oferta = menor cultura.

**Pero también la responsabilidad es compartida con los músicos, los creadores...**

Los avances tecnológicos representan una hoja de dos filos, en cuanto a la producción musical, según afirma el productor Carlos Becerra. “En tanto los músicos tienen el acceso inmediato a herramientas que les permiten sacar más rápido sus proyectos, esta misma inmediatez no permite el desarrollo y crecimiento creativo de una propuesta artística”, refiere.

El director fundador de Independent Recordings, uno de los más importantes sellos y promotora independiente, referente de música experimental y contemporánea de México señala que una de las cosas que no se deben olvidar, aun con todo y la frenética evolución de

las tecnologías, es que: “Más allá de alcanzar el éxito, el valor y la trascendencia de un artista realmente se logra cuando su proyecto puede tener permanencia y continuidad. (Éste tiene que) ver su carrera a largo plazo y no como fábrica de éxitos expeditos y desechables”.

El productor con más de 20 años de trayectoria, quien realizaría uno de los primeros conciertos de Café Tacuba en Los Angeles antes de que la banda fuera conocida y quien apoyó e impulsó por vez primera a los más reconocidos DJs mexicanos hasta el momento –Chrysler, Klang y el insipiente colectivo Nortec, entre otros- a escala incluso internacional al presentarlos como estelares dentro en la programación del Love Parade/Tecnogeist México, el primer festival masivo (más de 200 mil personas) de música electrónica, de carácter gratuito y en espacios públicos (Zócalo, Monumento a la Revolución), asegura que no se puede hablar tampoco de una escena musical independiente vibrante y sobre todo, trascendente y con herencia, cuando los artistas, los creativos que la originan y la conforman, no están verdaderamente comprometidos por encontrar “un discurso original, no sólo una copia de lo que ofrecen ya otras escenas independientes que nos precedieron, se mantienen y que además trascienden o marcan modas”.

Para Steven Brown, músico co-fundador de Independent Recordings, residente en México desde hace 20 años, en la escena musical mexicana independiente falta algo. Y ese algo, según su experiencia, es la originalidad y la vuelta de mirada sobre la riqueza sonora del país:

“Musicalmente (falta en la escena). La música tradicional mexicana es lo único que me interesa. Todo lo demás son copias: de Estados Unidos y Europa, de Inglaterra principalmente -incluso Caifanes, Maná y demás que no vale la pena mencionarlos, ya sabemos quiénes son-, todos son copias y qué hueva”, dice holgadamente.

El fundador de la banda de culto Tuxedomoon, de las mexicanas Nine Rain y Ensamble Kafka, recuerda que en México “hay una riqueza enorme, la música autóctona que viene de los mexicanos que existieron desde hace cientos de años. No me canso nunca de escuchar todo lo que hay, en Oaxaca por ejemplo, hay muchas cosas que son nuevas para mí. Aunque en todos lados (de las expresiones del arte y la cultura) se dan las copias. Por ejemplo, a mí no me gusta mucho Tamayo porque me parece muy europeo, y bueno lo respeto, era talentoso y reconozco

su técnica, pero a mí no me dice nada original. Hay mucho de esto y, los que no caen en esto, por ejemplo (Francisco) Toledo, es impactante, interesante”.

Ambos socios del sello que impulsó los primeros esfuerzos para hacer de los músicos de poblados con herencia familiar por la música tradicional de sus pueblos, no sólo ejecutantes e intérpretes sino compositores de nuevas fusiones y sonoridades, lo que los llevó a editar dos de los discos de gran valía histórica musical: *Re:Mixes* y *Tsäxsupe*, de la Banda Regional Mixe, coinciden en que mientras no haya originalidad y persistencia en ésta, además de una constante búsqueda e instrucción profesional, los artistas están destinados a pasar desapercibidos hasta dentro del mismo circuito independiente. Y, al final, perdemos todos como sociedad.

### **[Los datos...**

Durante 2017, el Producto Interno Bruto (P.I.B.) de la cultura alcanzó un monto de 661 mil 505 millones de pesos, que representó sólo el 3.2% del PIB total del país.

Sin embargo, en comparación con lo reportado por la misma Cuenta Satélite de la Cultura del Instituto Nacional de Geografía y Estadística (INEGI), pero con base en el 2008, en el 2015 el PIB de la cultura creció una décima respecto al 2014, con 2.9% y un monto de 490,446 millones de pesos.

Y si en 2014 el sector cultural representó 2.8% del PIB en México (con 450,683 millones de pesos), al año siguiente subió una décima 2.9% y dos años después se incrementó tres décimas, para algunos especialistas, aunque el PIB no crece aceleradamente, tampoco se cae de manera dramática.

Este crecimiento, aunque moderado, refleja la incuestionable importancia y peso que va logrando el sector de la cultura en su aportación económica del país.

Sin embargo, el PIB cultural en México es bajo en comparación a países como Canadá, donde el sector aporta 3.1% del PIB; sin mencionar a naciones como Estados Unidos o España, donde este rubro genera entre 4.0 y 4.3 por ciento.]

Sin embargo, estos números reflejan sólo el lado de lo que se produce y aporta la comunidad cultural a la sociedad mexicana. Por el lado de la educación, hay mucho todavía que hacer. “Al final de cuentas por eso llegamos a los refranes estos de ‘tienes lo que te mereces’, el público mexicano tiene lo que se merece. Por eso hay tanto reguetón, sigue viendo telenovelas y cosas de ese estilo”, dice terminante Mijangos.

Edmundo Navas, fundador y pionero del extinto sello independiente Opción Sónica, considera además que actualmente no hay demanda de música como tal, personas que estén invirtiendo su dinero en ésta, ante tanta oferta y oportunidades de tenerla gratis. Esto es falta de educación, pregunto, “por supuesto” afirma.

## **PARTE 5.- CULTURA PÚBLICA VS. CULTURA PRIVADA**

### *La disputa por la arena para las propuestas artísticas*

Resulta importante también señalar que a pesar de estas “faltas” en la educación cultural de la sociedad mexicana, y precisamente para su crecimiento, es indispensable no perder el sentido del derecho universal al acceso a la cultura. Y este no sólo debe verse traducido en el acceso a actividades artístico y culturales gratuitas, sino también a aquellas que –con una justa y equilibrada oferta de precios- representen variadas opciones para el público mexicano. Pero esto no puede pasar sin a exigencias de la misma gente por una oferta y la demanda cultural rica y equilibrada.

Para el especialista en manejo de mercados culturales y gestión artística y cultural, René Roquet, el acceso a la cultura y su gestión desde la platea pública -en tanto se ostente como agente aglutinador de las políticas para el bienestar de la sociedad-, debe ser observada y siempre originada por la misma sociedad, pero organizada y con claras exigencias.

En el caso de quienes conforman la escena musical independiente, Roquet Carniago apunta a que ésta no ha tenido claro el camino para poder lograr una fuerte presencia como industria cultural, como empresas creativas y culturales.

“Hay que organizarse bien y, sobre todo, saber qué pedir. Ojo, no se trata de generar programas, se trata de cambiar la ley. Porque a final de cuenta y es una obviedad, México parte de una Constitución y mediante ésta es como viene el armado del Estado y sus políticas. Ahí está entonces la Constitución, se genera el Plan Nacional de Desarrollo, luego se crea el Plan Emergente de Cultura desde donde vienen ya líneas de acción cultural, y hasta hace muy poco se metió en la Constitución los artículos sobre los temas de la cultura y el derecho al acceso a la cultura. Pero apenas el año pasado (2017) fue que inauguramos la Ley de Cultura en México, y esa Ley habla poco de las industrias, le dieron la vuelta al tema de las industrias culturales y de las leyes que tendrían que existir para tener un sano ejercicio fiscal, legales, políticos, que permitan florecer a las industrias culturales. Me pregunto si hubo grandes presiones para que esto no se contemplara, por qué no se trató este tema, qué se está protegiendo, ¿a los grandes monopolios?, ¿fue ignorancia?, ¿se les olvidó?, ¿qué pasó?... Hubo una gran omisión”, refiere.

El ex coordinador de Jóvenes Creadores del FONCA, considera que más allá de señalar a quién le corresponde fortalecer el entramado de la oferta cultural y artística –porque ya quedó claro que a todos-, la pregunta sería ¿por dónde empezar?, ¿cuál sería ese eslabón que nos podría conectar? Y permita el fortalecimiento y crecimiento de un ecosistema cultural donde las empresas y escenas artísticas independientes, sobre todo, y a su vez el público, se vean beneficiados.

“Creo que lo puede hacer el gobierno, pero si no lo ve (el que la sociedad exija), no lo va a hacer; creo que, al final de cuentas, esto parte de la organización social, como lo están haciendo promotores y gestores independientes. Si la gente se junta en comunidades y empieza a exigir esos cambios, es como se dan, porque los cambios además se tienen que dar a muchos niveles. Por ejemplo, creo que ha ayudado mucho los apoyos que ha dado el gobierno hacia la cultura, pero creo que tienen un problema y es que esos apoyos generan una relación entre el Estado, o más bien su representante, el gobierno, con los artistas, y borran a la gente de en medio. Si tú revisas los apoyos que otorga la Secretaría de Cultura, no tienen un perfil de apoyo hacia la industria sino al artista como si no existiera toda esta gama de distribuidores, editores, productores, promotores, gestores, etcétera”.

Por otro lado, hay que seguir tomando en cuenta que, desde la última década del siglo XX y hasta esta segunda del siglo XXI, hemos visto un tránsito de la cultura pública a la cultura a domicilio –gracias a la convergencia tecnológica que permite la existencia de servicio *a la carta* y *de distribución en línea*-, aunque este movimiento ha sido gradual y de forma parcial; incluso podríamos decir que hay también y al mismo tiempo, cierta recuperación de la vida pública cultural en las plazas, el cine, el teatro y con las actividades como ir a conciertos (esta última actividad es quizá la que representa la mayor apuesta de los independientes, no digamos de la industria del entretenimiento).

Sin embargo, al mismo tiempo, esta situación quizá también está dando pie a un fenómeno de alienación de los gustos y de la propia identidad del público. Esto es, al tiempo que se abren y “democratizan” los mercados, los canales del acceso a la música –ya sea mediante cada vez más y más grandes festivales musicales (masivos) o a través de distintas plataformas digitales de distribución para la escucha y/o descarga musical inmediatas-, también se está fomentando una especie de déficit de atención musical que deja mucho que desear a los artistas y

productores. Asimismo, se está dando un desapego del ejercicio primigenio de la escucha de música en colectivo, para conexión y fomento de una comunidad y sus emociones, más allá de una cultura de burdo consumismo.

### *El eterno agandalle...*

Sin embargo, Navas, personaje clave en la conformación de la escena musical independiente actual en México, afirma la existencia de “mala leche”, malas prácticas, competencia desventajosa o como le quieran llamar por la cooptación de espacios y foros, ya sea por las grandes empresas, o por la omisión y abandono por parte de la administración pública.

“Para poder difundir más en vivo las propuestas de los independientes es necesario combatir con todo esto, pero poner Casas de Cultura que terminen siendo una casa más de actividades con manualidades y ese tipo de talleres, tampoco es la solución”, indica.

Coincide en que definitivamente las administraciones públicas en turno y en los distintos niveles de gobierno deben sin duda apoyar los intentos de artistas, productores, editores y demás actores de la comunidad, participando de manera conjunta, abriendo los espacios, no cerrándolos o peor aún, haciéndolos presas de la burocracia: “La gente que estará en las áreas de cultura en la próxima administración tiene que estar involucrados al 100%. Es vital que las cúpulas de la cultura impulsen el sentido de comunidad, apoyen las nuevas disqueras, los nuevos proyectos y toda aquella propuesta que va más allá de ser un simple proveedor (industrias creativas)”.

Por su parte Mijangos considera que existe una severa falta de sensibilidad administrativa, “creo que el gobierno en el nivel que esté (federal, estatal, municipal) debería cuidar más la administración de los espacios y foros con los que cuentan, son espacios de vocación cultural y artística, así que deberían tener mayor sensibilidad para todas las necesidades de producción que tiene un artista o promotor independiente, particularmente, porque uno lo supone, sin embargo cuando requieres de estos espacios y apoyo gubernamental, seguro vas a tener infinidad de trabas. Al final quien hace cosas con el gobierno terminan siendo las mismas (compañías) grandes de siempre que piden el Zócalo y el gobierno dice ‘sí, ahí está, presenta a Gloria Trevi, no hay problema”’.

## PARTE 6.- RESPONSABILIDAD HISTÓRICA

*Historia, memoria y dimensión cultural de la música independiente en México.*

Para hablar de la existencia de una escena musical independiente es necesario hacerla visible. Recordar su dimensión cultural, empezando por reconocer su historia.

Asimismo, para poder entender por qué se está conformando la exigencia de que una vez por todas, la gran industria de la música, la iniciativa privada, los fondos públicos y el gobierno mexicano atiendan el legítimo reclamo de un sector –los independientes- no olvidado, pero sí ninguneado, en cuanto al menosprecio de su trabajo; y segregado, en cuanto a acorralarlo ante medidas y prácticas empresariales de competencia francamente monopólicas, es necesario revisar, hacer memoria y tener presente su historia. Así se entenderá mucho más y podrá por fin sumarse a la conformación del sector musical y su industria en nuestro país.

Sin embargo, para el periodista especializado en música David Cortés son los mismos medios, periodistas y demás entes encargados de difundir y promover el trabajo musical independiente los que olvidan, la mayoría de las veces, la importancia de contar lo que pasó o al menos tenerlo en cuenta para poder contar la historia presente. Y con ello, no olvidar la dimensión cultural que tiene la música y el poder que tiene para reconocernos en ella, más allá de ser vista tan sólo como un producto de moda.

“Antes los viniles traían ese membrete que decía “El disco es cultura”. No sé bien en qué punto, a nivel mundial, se pierde esta dimensión cultural de (la música), sobre todo del rock nacional que siempre la ha enarbolado”, comenta a manera de introducción al tema.

El autor del libro *El Otro Rock Mexicano. Experiencias progresivas, sicodélicas, de fusión y experimentales*, refiere no saber cuándo pasó esta pérdida. Sin embargo, acusa que mucho tiene que ver la responsabilidad o, mejor dicho, irresponsabilidad, de muchos periodistas y medios por reconocer, buscar y contar la historia, en este caso, de la música independiente, sobre todo del rock.

“No sé si fue a finales de los ochenta o en los 90, no sé, pero creo que tal vez –y es una hipótesis- fue en el momento en el que también existió de parte de los periodistas –que según

dan voz y visibilizan las múltiples propuestas independientes y aportan con ello al conocimiento del público de esta cultura musical-, esta actitud que peca de falta de reconocimiento de la historia del rock, la cual se ha publicado en parte en libros, no sólo en la prensa nacional. Bueno y ya aventurándome, creo que hasta hubo, y aún hay, envidia para compartirla con las nuevas generaciones”, comenta algo apurado, pero no deja de agregar: “Hay nombres de editores y otros que se dicen periodistas especializados –que menciona, pero pide queden *off the record*-, que aceptan no han leído los libros sobre el rock nacional que hay y yo digo: ‘¡bueno!, pero sí es tu responsabilidad ¿no?’”.

Y menciona algunos de estos libros que reconoce como lectura obligada si se quiere hablar de una historia del rock más rica y completa, como *Guaraches de Ante Azul. Historia del Rock Mexicano* “que me pareció ¡Guau!, aunque ahora no me parece tan bueno, tampoco creo que sea EL referente, digo, Federico Arana fue un pionero sí, está bien, pero bájale, además como periodista y colaborador siempre fue *light*”; el libro de Federico Rubli, *Estremécete y rueda: Loco por el Rock n’ Roll* (Edit. Chapa, México, 2007) “es indispensable”; el de Tere Estrada, *Sirenas al ataque. Historia de las rockeras mexicanas*; el de Jorge Velasco sobre el punk que escribió para la UNAM, *El canto de la tribu*; y el de Álvaro Detor (Álvaro Detor Escobar "El Toluco", perteneciente a la primera generación de punketos defeños de pedigrí, “Caos Urbano. México Punk”, el único libro que cuenta el surgimiento de esta subcultura en el DF en los ochenta”.

Cortes Arce comenta que conocer la historia no sólo del rock mexicano, sino de las muchas músicas que se producen en este país, “te permite crear hasta tu propia dieta musical, tu propia dieta cultural. (Porque) puedes tener el acceso a toda la música incluso mediante estas nuevas tecnologías, pero al final estás dentro de un sistema. Y yo no necesito que nadie me diga qué escuchar. Sí necesito conocer algunas cosas, pero para qué sigo escuchando lo mismo, si tengo la posibilidad de, con un clic, ir hacia adelante o hacia atrás en la historia; aunque tampoco me fío de todo lo que me arrojan los algoritmos en una plataforma digital por supuesto, pero por eso es importante conocer la historia, buscarla”.

René Roquet reitera que además de conocer y recordar la historia de la producción musical en México, el país -como vecino de uno de los mayores mercados musicales como es Estados Unidos-, no ha logrado que la escena musical independiente del país trascienda ya que no existe la visión no sólo de su valor cultural, sino de su valor económico. Dejando a flote una miopía de las políticas culturales como factor de ganancia, en tanto no sea considerada y se apoye como una industria de la economía naranja (creativa), como una industria cultural.

“Reino Unido fue el primer país que generó una gran industria cultural, que es muy diferente al resto de la industria. Y esto permitió un posicionamiento de todo el rock inglés, incluso de toda la contracultura porque sabían que era vendible, y entonces hubo una profesionalización de todos y cada una de las áreas involucradas, no sólo en la música sino en las artes plásticas, la moda, etcétera. Inglaterra era un país que dictaba en los 60. Ahora eso es referente histórico. Y bueno en México teníamos a Televisa controlando a los medios de comunicación y el gobierno cerrando el camino”, critica.

Roquet indica que ese es el problema con México: “No hay una industria (de los independientes), lo que tenemos son grupos y productores exitosos, no una industria exitosa como tal”. Haciendo memoria, atrás en la historia de las industrias culturales en México, señala el caso del cine mexicano “que fue muy exitoso y fue un momento donde la música mexicana se oía en todo el mundo, en los años 40 con Consuelito Velázquez, por ejemplo... Y eso es referente histórico. Si pides un ejemplo de la escena World Music, en esa época era hablar de la música mexicana, que era el referente irrefutable, valioso y rico de la escena de la música en toda América Latina pues escuchabas un disco de un músico o músicos mexicanos y éstos te tocaban tangos, cumbia, boleros, son... Había una circulación y una serie de circuitos que permitían que la industria viviera y que, al hacerlo, el manejo y conocimiento de los bienes culturales de Latinoamérica se movieran, entonces hubiera una noción más clara de lo que era nuestra música. Pero eso se empezó a romper, porque entraron otro tipo de industrias que empezaron a ganar esos mercados y desde ahí se quebró todo”.

Dice hablar de los años 40 y esa época de la industria, porque a final de cuentas lo que se logró en ese momento fue una gran apertura e internacionalización, pero después esa industria fue captada por otras grandes industrias. Como el cine mexicano, que tuvo grandes éxitos, se muere por la avalancha y entrada del cine de Estados Unidos. ¿Por qué?, se pregunta y responde

“porque países como nuestro vecino del norte e Inglaterra, por ejemplo, tienen muy claro la apuesta y la inversión hacia esta industria (cultural). Y nos han vendido muy bien esta idea - no digo estos países necesariamente sino me refiero a estas nuevas ideas del libre mercado-, que los estados no tienen que proteger a sus industrias, lo cual es una gran mentira. La industria cultural, sobre todo, es una industria que ha sido cobijada por estos grandes países. Estados Unidos ha trabajado y ha invertido con pérdidas, pero para penetrar con su industria cultural en otros lugares”.

Por su parte, Óscar Sarquiz otro veterano crítico musical, resume en un texto escrito para la revista *Letras Libres* en 2009<sup>31</sup>, que: “El origen de muchas taras necias, insuperadas, con ese fatal aforismo de George Santayana según el cual quienes ignoran su propia historia están condenados a repetirla de manera tortuosa. Esta ignorancia es la razón de que el rock hecho en México, geográfica y culturalmente próximo a su origen estadounidense, se haya rezagado después de inspirar las vertientes hispana, argentina, chilena y colombiana”.

Haciendo un ejercicio de síntesis sobre el pulso que hace 10 años encontraba entre el ambiente juvenil del rock mexicano, el también promotor de músicas diversas desde las trincheras independientes ya auguraba lo que significaba y significaría la falta de memoria: “El desdén con el que las generaciones que pueden aún presumirse jóvenes dan la espalda a quienes los precedieron, por más de dos décadas, en aquella campaña promocional ochentera devenida movimiento bajo el lema comercial “rock en tu idioma”, conlleva un costo oneroso: el actual interés por seguir ejemplos remotos vuelve a los artistas hacia fantasiosas ambiciones de internacionalidad, siendo que exhiben exiguas herramientas para arrostrar la competencia mundial que trajeron consigo –armas de doble filo– la tecnología de comunicaciones electrónicas y su incontenible descendiente, la globalización”.

Haciendo una crítica a la inclinación del público y los medios por segregar y clasificar en infinitas etiquetas la música y sus producciones artísticas, lo que dejó como resultado una “división y confrontación entre quienes buscan desesperadamente una identidad entre el adocenamiento de la seguridad numérica. Este parece un escenario ideal, por cierto, para quienes temen una juventud consciente de su realidad, consciente de aquello que une a las

---

<sup>31</sup> “La música en México”, Juan Arturo Brenan, Óscar Sarquiz, en *Músicas del Siglo XXI*. *Letras Libres*, México, No. 124 / Abril 2009.

personas entre sí por encima de lo que las diferencia”. Sarquiz escribió estas palabras que se leían como presente, pero que desgraciadamente ya podrían sonar predictoras de un futuro que hoy por hoy sigue siendo nuestro presente en muchos casos.

## **PARTE 7.- LIBERTAD CREATIVA**

### *La razón de ser de la producción musical independiente*

*Compendio de entrevistas a: Decibel (Walter Schmidt-Carlos Robledo), Descartes a Kant, Carlos Vivanco, Líber Terán, Steven Brown, Daniel Miller.*

Durante el desarrollo de la investigación de este trabajo se destacó la necesidad de que los principales protagonistas de la escena musical independiente, esto es, los artistas y creadores de música que son la base y origen de toda esta comunidad y de la industria musical global, tenían que presentarse por ellos mismos, sin interpretaciones o lecturas de intermediarios.

Como su interlocutora a la hora de realizar las entrevistas me pareció fundamental que, para poder mostrar las distintas personalidades, filosofías, inspiraciones y búsquedas de estos artistas independientes, su elección por pertenecer a esta comunidad o vivir en la independencia musical -entendida como en un inicio definimos ya-, había que presentar aquí las entrevistas a manera de pregunta y respuesta. Con la intención de inferir lo menos y en malas lecturas, se editó al mínimo las entrevistas presentadas a continuación con el fin de que los entrevistados hablen por sí mismos.

Hay una constante en las preguntas realizadas a algunos de los más destacados músicos que conforman la escena musical independiente en el país como son Walter Schmidt y Carlos Robledo de Decibel, los tapatíos de Descartes a Kant, el ex integrante de Los de Abajo, Líber Terán, el multi instrumentista e inventor Carlos Vivanco, el

saber de la voz de los entrevistados, la experiencia y encuentro con la música.

Además de hablar de sus experiencias como músicos en cuanto a su creación, aportan sus puntos de vista acerca de las situaciones que vive la escena independiente de la música hecha en México y los efectos de la industria musical en el país y el mundo, los artistas seleccionados -una pequeña muestra ecléctica de búsquedas sonoras-, hablan en primera persona acerca de su paso por la libertad creativa. Las inflexiones y acuerdos que han tenido que enfrentar para resolver sus trayectorias sonoras y de creación artística. Siempre, bajo la constante de permanecer en el radar no tanto de los reflectores, sino de su pasión primordial por la música y sus distintas sonoridades: La razón de ser de la producción musical independiente.

## 7.1 DECIBEL

### Walter Schmidt / Carlos Robledo

Considerada la banda pionera que en México caminó no sólo por el rock progresivo sino su derivación en la experimentación y la improvisación -más cercana ésta al Rock en Oposición y a los referentes internacional como Cage, Xenaxis, Schaeffer, Reich, entre otros-, DECIBEL tuvo una corta duración como agrupación y se disolvió, como muchas bandas, justo en sus momentos más prolíficos y de reconocimiento. Sin embargo, su aportación intensa entre sus años productivos como proyecto artístico, entre 1974 y 1979, dejaron una huella que al día de hoy es reconocida, valorada y referenciada para muchos de los músicos, conocedores y nuevas generaciones. Son en éstas últimas que han permitido a la banda trascender y en el siglo XXI dieron impulso para que regresara a los escenarios y a los estudios de grabación.

La agrupación que más bien se conformó como colectivo, estuvo formada en inicio por Alejandro Sánchez (violín, clarinete, silbatos, voz), Carlos Robledo (piano, sintetizador, orquestador, entre otros), Jaime Castañeda (batería, tambores, tabla), Walter Schmidt (bajo, contrabajo, mandolina, juguetes), además de músicos que aparecieron y desaparecieron como Arturo Meza, Carlos Alvarado (orquestador y sintetizador), Xavier Baviera (saxofones, alto y tenor), José Luis Romero (Clarinete), Víctor Robledo (violín) y Mónica, Virginia y Piro Maniac (en las voces).

Después de su reconocimiento con el emblemático y seminal álbum, *El poeta del ruido* (su primer y único disco editado de esa etapa), el grupo que se quedó en su alineación con Robledo, Schmidt como fijos, contó una segunda etapa de producción en la primera década del Siglo XXI, aunque fueron esfuerzos de manera aislada, esporádica y más bien de forma individual (con pequeñas ediciones de discos por parte de Schmidt y conciertos casi desconocidos). Hasta que en 2010 deciden conformarse con el apoyo de viejos amigos y colegas músicos, como Alex Eisenring y Carlos Vivanco, aunado a Baviera, Robledo, Schmidt y Sánchez.

Es a partir de 2011 y hasta la fecha donde DECIBEL ha transitado de nuevo por los caminos de la experimentación y la improvisación, pero ahora con guiños que suman más del free jazz, ambient y electrónica, debido a su conformación instrumental, con los originales -piano, sintetizador, bajo, percusiones, violín, juguetes-, aunado a mayor presencia de piano preparado,

saxofón alto y tenor, guitarras eléctricas, así como instrumentos inventados por Carlos Vivanco.

Actualmente DECIBEL transita por sus esfuerzos por persistir dentro de una línea que pocas bandas y artistas deciden incursionar, como describe el periodista David Cortés, “gustan de experimentar, optan por caminos sinuosos, imaginativos y todavía podemos hablar de ellos como un grupo de vanguardistas inconformes a quienes el tiempo no ha conseguido domeñar”.<sup>32</sup>

En tanto Walter Schmidt, Carlos Robledo como miembros fundadores de Size recién vieron cristalizada la edición finalmente del “álbum perdido” de la banda, grabado en 1984 originalmente para Polygram, “Nadie puede vivir con un monstruo”, aunque sólo para el mercado en Estados Unidos pues firmaron contrato para este fin con el sello de Los Angeles, Cleopatra Records (Kraftwerk, Gary Newman, Motörhead, Ministry, L.A. Guns, Christian Death, The Damned, Buddy Guy, The Mission, entre muchas más).

### **Walter Schmidt**

*Walter Schmidt no se introdujo a la música como muchos refieren, él mamó música desde pequeño.*

“Ahora lo pienso más que nunca: la música estuvo siempre presente en mi vida, desde la niñez. Mis primeros recuerdos musicales, es la música que cantaba mi mamá; a ella le gustaba mucho el bolero, las canciones de Julio Jaramillo, le gustaba también el tango, algunas cosas extrañas, también mucho la música folclórica de Jalisco -de donde ella era-, el mariachi y eso... eso es lo que escuché de niño y aunque evidentemente no se hace patente en la música que hago, está patente en mi cabeza”. En cambio, su padre escuchaba música clásica alemana, Wagner y hasta los “himnos” de las marchas nazis que en su época le tocó vivir”.

*Su interés por la música de manera formal fue cuando tuvo la oportunidad de escuchar rock:*

“Que era lo que escuchaban mis hermanos, sobre todo mi hermano mayor, mi hermana mayor era más fresa y oía a César Costa, Enrique Guzmán, los Teen Tops y eso, pero mi hermano

---

<sup>32</sup> Cortés Arce, David. “El otro rock mexicano. Experiencias progresivas, sicodélicas, de fusión y experimentales”. Nueva edición, Grupo Editorial Tomo, México, 2017.

mayor era quien escuchaba los Rolling Stones y otras bandas; eso me llamo más la atención y comencé más bien a comprar mis propios discos del boom de finales de los 60 con el rock psicodélico de Jimi Hendrix, Janis Joplin, The Doors, etcétera”.

*Sería su encuentro con su amigo vecino Humberto Álvarez, músico al igual que su padre - Herminio Álvarez, el que determinaría su inclinación no sólo por la música sino su gusto por presentarse en escenarios ante un público.*

“El Tío Herminio, como le decíamos y se conocía al papá de Humberto, compositor de temas para niños como la famosa “Las Rejas de Chapultepec”, de *jingles* publicitarios -recuerdo uno de “Chaparritas del Naranja, no tienen comparación, *toing*”-, tenía su propio show de televisión, al cual fuimos en varias ocasiones como público Humberto y yo. Creo que ahí estuvo el atractivo para mí hacia el espectáculo y a farándula, pero también mi primer encuentro con la música ya que el Tío Herminio me dejó tocar su piano, fue el primer instrumento que tuve en mis manos fue ese piano donde el Tío Herminio me puso a tocar Los Changuitos”.

*Ante el bagaje musical de los LPs que su hermano mayor adquiría en sus viajes de estudio a Alemania, como de los Rolling Stones, Beatles, Tommy de The Who; más su afición por la psicodelia de The Doors, Joplin, Hendrix... Schmidt se animó a buscar más música y de otras sonoridades y latitudes:*

“Pierre Henry, música electrónica que era algo extrañísimo para esa época”, que le gustaba mucho pero no tanto como el disco que lo marcaría de éste músico compositor francés pionero de la música concreta, junto a la banda de rock que sería igual una de sus favoritas, Spooky Tooth: Ceremony: An Electronic Mass.

“Humberto sacaba de memoria, los solos del guitarrista, Luther Gros (Grosvenor), nota por nota, los calcaba y a mí eso me impresionaba mucho, entonces la primera música que comencé a hacer fue con él y luego con otro amigo, Federico Luna, con quien como trío tocábamos rock pesado, ya escuchábamos Black Sabbath y eso, pero nunca pasó de algunos ensayos; hasta que comencé a participar con percusiones y flauta transversal en grupos que tocaban en fiestas. Pero no fue sino hasta 1973 que conocí a Carlos Robledo en *Hip '70* -donde yo me la vivía-, la única tienda de discos donde encontrabas discos europeos y cosas poco conocidas”.

- *¿Qué fue lo que te hizo dar el brinco de ser escucha a producir tu música? ¿cómo fue ese proceso?*

“Para empezar, el primer instrumento que tuve fue una flauta transversal con la que ya tocaba junto a Humberto Álvarez, pues como ya escuchábamos rock progresivo en ese tiempo -a mí me encantaba Jethro Tull, me encantaba ver a Ian Anderson cómo se paraba en una sola pierna y tocaba su flauta transversal-... pero era muy difícil tocar ese instrumento, incluso traté de estudiar en la Escuela Nacional de Música, pero la imagen de Anderson y el disco maravilloso de Jethro, *Benefit*, me encantaron y por eso fue que terminé comprando una flauta transversal a la que cambiaría después de sus intentos por un bajo. “Era mucho fácil y junto a las percusiones ya fue más fácil armar un grupo junto a Humberto y Federico. A partir de ahí y de tocar en fiestas me fui inmiscuyendo en la creación de mis propios sonidos, pero no fue sino hasta 1974 que, junto a Carlos Robledo, formamos DECIBEL.”

- *¿De dónde surgió o surgían las ideas de Decibel? ¿cómo sabían cuál era el camino a seguir?*

### **Carlos Robledo**

La historia de cómo Carlos Robledo tuvo su acercamiento a la música y lo que posteriormente se convertiría en sus influencias para su futuro en la composición, incluye su escucha desde niño desde música clásica como Stravinsky hasta corridos de El Caballo Blanco, pero fue una de las comadres de sus padres “que tocaba el piano padrísimo” la que me influyó no sólo a mí sino a toda la familia para que yo y mis hermanos estudiáramos música, empezando por el piano”.

El pianista y compositor de muchas de las piezas de DECIBEL, junto a Walter y compañía, recordó que empezó a estudiar guitarra en clases, aunque no le sirvieron de mucho. Copiando canciones de The Beatles a los 12 años comenzó a componer y junto a tres amigos fundó su primer grupo llamado Pimienta. Tras varios ires y venires, entre la música y el deporte –su familia y él mismo seguían y practicaban mucho béisbol con el equipo de las Águilas de Veracruz y luego en el fútbol con el Necaxa-Robledo se encuentra en el camino a Walter y Moisés Romero con quienes funda la primera célula que luego se convertiría en DECIBEL.

“Cuando conocí a Walter (en una de sus visitas a la tienda de discos Hip 70) éste tenía escritos unos poemas y una historia sobre Quetzalcóatl, lo que detonó crear una *suite* de veintitantos minutos y constaba de varias piezas. “Lamento de Quetzalcóatl”, “La danza de Luxi y Zibal bah”, “La llegada de Quetzalcóatl”, piano, bajo y batería”.

*Moisés Romero sale del grupo, cambios radicales, entró Alejandro Sánchez en el violín, Jaime Castañeda en la batería y luego Xavier Baviera en el saxofón y clarinete.*

WS.- “Ahí cambió totalmente la idea del grupo de la idea original que era un trío, nos convertimos más en una clase de orquesta de cámara -concuerdas, alientos, teclados, percusiones, bajo-. Así, de tener el ejemplo de bandas que escuchábamos y nos gustaban en ese entonces: Emerson, Lake & Palmer, Le Orme, Triunviratu, empezamos a trabajar ya como pequeña orquesta de cámara, con lo que empezamos a trabajar el material que posteriormente sería *El Poeta del Ruido* pues, aunque lo grabamos en 1979 y se editó a principios de los 80; muchas de las piezas en ese álbum ya las tocábamos desde hacía 3 o 4 años. Como “La Superficie Ondulada” y de temas que se interconectan de alguna manera unas con otras, como el trabajo previo que hicimos Robledo y yo en la *Suite de Quetzalcóatl*, en *El Poeta...* hablamos de historias como aquella de “Manatí”, es sobre la relación entre un manatí y una comunidad de una pequeña isla en el Caribe, que saqué a partir de un texto sobre la historia de un cacique en esa isla del Caribe y este animal, que me llevó a descubrir los nombres autóctono de éste como “manato” o “lamantino”, que fue con lo que yo trabajaría después un texto del que salió parte del material de *El poeta del ruido*. Y de ahí ese álbum muestra muchos textos que saqué basado en las mismas palabras que elegí de distintos textos, y que fueron creados en el momento, conforme nos íbamos reuniendo. Recuerdo en una ocasión estaba con nosotros Piro, el cantante de Dangerous Rythm (ahora Ritmo Peligroso) con su novia y una amiga y ellos hicieron coros en algunas de esas canciones”.

*Decibel tuvo una duración corta pero intensa, de 1974 a 1979, tiempo en que algunos músicos aparecieron y desaparecieron así: Arturo Meza, Xavier Baviera, José Luis (saxofón después de la Banda Elástica), entre otros.*

- ¿Cuándo tomaron consciencia del potencial de Decibel, ya como un grupo formal, una producción más allá de un grupo de amigos tocando?

Walter: “Sí teníamos la intención ya de vender boletos en los conciertos y cobrábamos por ellos, lo que no ocurre ahora, antes de podía obtener dinero como banda ya fuera por las entradas, por los discos”.

Aunque al principio grabar un disco era un “sueño guajiro, porque en esa época no se grababa más que cosas que fueran realmente comerciales o que vinieran con un prestigio sólido”, la grabación de *El Poeta del Ruido* sucedió gracias a que Schmidt era colaborador de Rogelio Azcárraga (creador de Discos Orfeón, luego de haber heredado de su tío, Don Emilio Azcárraga quien fuera el que abrió paso a la RCA-Víctor en el país desde los años veinte). Al trabajar como editor de la Revista *Sonido*, Walter Schmidt, pudo acercar el proyecto de su banda a su vez a Azcárraga Jr., quien como joven en la compañía de su padre Rogelio, tenía varios proyectos de producción de corte más de su generación como Dangerous Rythm (después Ritmo Peligroso), un grupo de jazz, entre otros.

A finales de la década de los 70 aunque en México ya se habían apostado las compañías discográficas trasnacionales incluso con la apertura de sus propios estudios y fábricas maquiladoras de disco de vinilo, para los grupos independientes de rock, sus derivaciones u otros géneros que no entraran dentro de lo popular y comercialmente vendible, tenían muy poco acceso a la posibilidad de grabar y editar sus materiales.

“Los más avanzados (en sus carreras) Poncho Pilatos, El Ritual, Jorge Reyes con “El Universo” eran los grupos que ya estaban haciendo más cosas, entonces como yo apoyaba a Azcárraga promoviendo los discos que editaba en Orfeón, él nos ayudó para grabar a DECIBEL, y finalmente se grabó el disco en 1979”, comenta Walter, mientras que Carlos recuerda que lo hicieron durante las horas muertas de los estudios de grabación de Orfeón, “cuando nosotros llegábamos a las cuatro o seis de la mañana veíamos saliendo a personajes como Cepillín o Manuela Torres, entonces realmente fue algo pesado pero al final sacamos *El poeta del ruido*”.

- *¿Cuál dirían que era pues la pauta a seguir en ese tiempo para grupos y artistas como ustedes, para poder salir adelante con sus proyectos? Ustedes fueron unos pioneros además de buscar otras maneras de producir sus materiales musicales.*

WS.- “Sí, de hecho nosotros habíamos jugado mucho tiempo antes de grabar este disco con otras maneras de sacar nuestros materiales. Había una compañía de discos que hacía discos de

una sola copia, les llevabas tus casetes y te hacían un disco de acetato de una sola copia. O lo que hicimos con casetes, había una compañía pirata de éstos que se llamaba Discos UFA y con ellos grabábamos nuestros casetes de los conciertos de DECIBEL, e incluso de otro grupo paralelo que hicimos que se llamó Como México No Hay Dos. Entonces era nada más una cuestión meramente artesanal, aunque sí había la intención de profesionalizar la música, hacer música y presentarla en las mejores condiciones pues en ese tiempo en ningún lugar había el equipo ni las condiciones que existen ahora, así que teníamos que trabajar mucho por hacer de una presentación algo que valiera la pena. Parte de esta profesionalización era buscar también espacios culturales que abrieran espacio al rock y sus derivados ya que, tras la satanización de Ávandaró, pues buscábamos estos espacios donde en lugar de ir a escuchar rock y echar relajo, más bien era ir a sentarte a escuchar música, los experimentos que empezábamos a hacer”.

CR.- “Eran performances, bueno, *happenings* como les llamábamos nosotros”.

- *Por cierto, después de Avándaro, sólo existían pocos sitios donde se podían presentar ¿no? Fuera de los centros nocturnos que repetían igual los éxitos comerciales de géneros populares...*

WS.- “Pues como no había aún eventos masivos permitidos tras ese festival, nosotros justamente empezamos a tocar en lugares como la Sala Chopin, las librerías Gandhi, El Ágora –que fue donde más nos presentábamos-, en la UNAM, en el Teatro de Arquitectura. Y si no mal recuerdo, de echo fuimos el primer grupo musical con batería y todo que tocamos en el Museo de Arte Moderno, fuimos con el excelente maestro Fernando Gamboa quien lo dirigía en ese tiempo y lo convencimos que nos dejara tocar ahí; aunque la idea era tocar donde está como una bóveda por eso de la acústica, terminamos en el jardín. Años después un músico minimalista inglés, no muy conocido, Robert Boyle, hizo un concierto justo ahí de piano minimalista y fue increíble porque con el eco que tiene esa cupulita del MAM creaba una repetición lo que reforzaba más ese concepto de minimalismo. Y como esto fue picar mucha piedra... nos acercamos mucho también a la UNAM, con el departamento de Extensión Universitaria que dirigía el maestro Eduardo Ruiz Saviñón con quien pudimos hacer conciertos en varios de los foros que tiene la Universidad y que no eran para música específicamente”.

- *Después en los ochenta ya se abrió el panorama de la industria para las bandas y artistas en México como sabemos, pero siguió a la par la producción independiente por su parte ¿cierto?*

WS.- “Bueno pues fue justo antes de esta apertura de mercadotecnia (de bandas bajo el lema publicitario ‘Rock en tu Idioma’), a mediados de los ochenta que nosotros continuamos con la veta independiente, sacando discos de Casino Shangai y Size. El primer sencillo que sacamos con Size lo editamos aún con Rogelio Azcárraga, pero el siguiente ya lo produjimos nosotros porque ahí ya agarramos las influencias del punk (D.I.Y. Do It Yourself) y por recomendación de la misma gente de Recommended Records (ReR, sello británico fundado por Chris Cutler), esa idea de hacer las cosas uno mismo y bueno eso, si no te pelan pues tú mismo lo haces. Fue lo que hicimos para sacar “El diablo en el cuerpo”, el cual nos salió carísimo para ese tiempo que tenías que hacer toda la producción del vinil, desde rentar el estudio para grabar, diseñar el arte del disco, hasta escoger el papel que fue uno especial, porque además nos dimos el lujo de sacarlo en 5 o 6 colores diferentes. Aprendimos hacer un disco desde sus inicios”.

CR.- “Lo grabamos en los estudios RAC de Rafael Acosta (de los Locos del Ritmo), allá en Lindavista. Nos ayudó Alex Eisenring quien fue el ingeniero de audio con nosotros y lo maquilamos en EMI Capitol”.

WS.- “Posteriormente nos contrató Discos Polygram para grabar un álbum, que empezamos a grabar en los Estudios Cristal –bastante modernos-, que era el disco de “Nadie puede vivir con un monstruo”, pero como el productor quien era parte de Trigo Limpio se vio en aprietos porque la banda se fue al baile con no sé cuánta lana, éste salió de la compañía. Entonces nos quedamos con contrato, pero sin productor, lo que hizo que posteriormente entrara Óscar Sarquiz, como tal, pero terminó produciendo a Botellita de Jerez. Nunca supimos qué pasó en realidad porque –aunque dice no acordarse-, Sarquiz incluso grabó algunas de las piezas donde él mismo tocó la guitarra. Pero gracias a que yo tenía buena relación con las diqueras, logré que nos dieran junto a nuestra Carta de Retiro, nuestro master con las grabaciones que se habían hecho sin cobrarnos nada. Se iba a sacar con un cuate que hizo un ello llamado Corporación Sintética, donde sacaron a Síntoma, pero no sabemos lo que le sucedió, creo problemas de salud, y desaparición. No fue sino hasta ahora, 10 años después, que el sello Rock N’ Roll Circus, que era del antro en la San José Insurgentes llamado La Última Carcajada de la

Cumbacha, que editaron todo lo de Size, no sólo el álbum este de Polygram, sino “El Diablo en el Cuerpo” con el sencillo de “La cabellera de Berenice” y otras grabaciones que habíamos hecho para Televisa cuando nos presentamos ahí, como se escuchan bien, se remasterizaron y salieron todo como lo que se conoce como el (único y legendario) álbum de Size, pero el verdadero álbum de “Nadie puede vivir con un monstruo” sigue inédito pues no ha salido como un álbum como tal. A mí me gustaría editarlo con las cinco o seis canciones que originalmente se pensaron para editarlo así, no con todo lo que le metieron después de dulce, chile y manteca”.

- *En ese trasiego del D.I.Y. ustedes se mantuvieron, pero ¿a qué costo? Ahora que hay más acceso a la tecnología, ¿en qué creen que se ha avanzado en su carrera, finalmente hay frutos?*

WS.- “Los frutos que nos ha dado esta trayectoria, y lo tenemos por filosofía no por conformismo, es que las cosas que hemos hecho nos ha dado la mayor satisfacción que –si no es ganar dinero, volverte millonario y muy famoso-, es el hecho mismo de hacer las cosas, el hecho de poder hacer tu disco y sacarlo como tú quieres, esa es la mayor satisfacción para nosotros. Claro que cuando eres joven como todos los músicos aspiras a ser famoso y millonario, pero pasado el tiempo y con mayor madurez, te das cuenta que el *underground* siempre será eso, por eso es *underground*, es una música marginal que siempre estará a un lado de la industria musical, como ejemplo está ahí el tesón de este sello inglés, ReR quienes no sólo han editado una cantidad importante de artistas (principalmente de la veta del Rock en Oposición y sus derivados) incluyendo la distribución de nuestros discos como de DECIBEL en Inglaterra e incluso sacaron un sampler donde incluyeron una pieza de DECIBEL junto a artistas de la talla de Robert Wyatt. Y aunado a otras distribuciones y ediciones de gente interesada en nuestra música como en Israel, en Estados Unidos, como un disco llamado “Sound Cosmonel” que trae una pieza de Size y otra mía”.

En Israel editaron una caja de discos con el material de Decibel desde 1974 hasta el 2000.

- *¿Considerarían que los músicos independientes mexicanos son rehenes del mercado, o se sigue un curso paralelo?*

WS.- “Se sigue un curso paralelo claro. De hecho, todo lo que no es producción de Televisa, hasta ciertos años, es como si no existiera; incluso aunque nosotros llegamos a salir en

programas de Televisa con Size, pero cosas como la propuesta de DECIBEL, por supuesto que no entran dentro de esos parámetros. Esta música es la que está al margen, es un rompimiento demasiado fuerte con lo que son los esquemas comerciales de la gente en general”.

*Y bueno es finalmente seguir la línea de ser independiente, pase lo que pase...*

WS y CR: “Sí, más o menos”

- *Hay un lapso de Casino Shangai, ¿cómo es que surgió y luego ya no continuó?*

WS.- “Después que el baterista de Size se fue a vivir a Metepec, y de salir como trío Illy (Bleeding), Charly y yo como Los Garrobos, Henry Donadiú el publicirrelacionista de Bar El Nueve nos invitó para hacer una presentación los jueves de coctel, junto a Ula Lume, quien después como gustó mucho, formamos Casino Shangai; Mauricio Álvarez produjo el álbum “Film”, tras un demo hecho antes, y se editó en ComRock ya con la presencia de Humberto Álvarez como parte de este grupo”.

- *México siempre ha sido una esponja de los modelos internacionales y sobre todo de Estados Unidos por ser lo más cerca, por ello ¿cuál dirían es o vislumbran el presente o el futuro cercano de la identidad musical en México, de la producción independiente?*

WS.- “Por un lado a i lo que me sorprende, y hasta puede ser un poco atemorizante, es precisamente esto: que gracias a la tecnología que hay hoy y su alcance se ha disparado la producción y la cantidad de gente que hace música y proyectos. Sí resulta muy difícil, yo que sigo siendo periodista musical y colaboro en varios medios, me resulta difícil discernir qué es lo que vale y no la pena, porque luego hay cosas difíciles de clasificar. Evidentemente la calidad siempre va a ser la calidad, pero la cuestión es que hay demasiado. Ahora, el problema también con la producción independiente es que sigue siendo muy difícil llegar al mercado. A nosotros, por ejemplo, afortunadamente precisamente por 40 años de estar haciendo música pues tenemos ya un público, entonces la pequeña cantidad de discos que se hacen prácticamente tenemos asegurada su venta porque ya hay ese público cautivo. Para los grupos nuevos creo que hoy día sigue siendo difícil destacar y hasta me aventuro a decir que el doble de difícil. Ahora nosotros tenemos relaciones con tres o cuatro disqueras para sacar productos diferentes,

pero eso no lo puede hacer cualquiera, sobre todo alguien que está empezando porque eso es a través de tener una trayectoria”.

CR.- “Finalmente sí se necesita tener una trayectoria para tener tu independencia, como en nuestro caso que nos tocó picar piedra cuando estaba prohibido el rock; en ese sentido fuimos pioneros de ir haciendo el caminito para que se hiciera la música independiente en México, nos costó trabajo, pero aquí estamos”.

WS.- “Y sobre la identidad mexicana, siempre ha habido, tan es así que *El Poeta del Ruido* se conoce en Inglaterra y algunos otros países como algo de México, claro que no conocido por las masas pero en este ámbito independiente y de la gente interesada en esta música y el Rock en Oposición, por supuesto, saben quién es DECIBEL; aquí, en Inglaterra, en Japón, en Israel... y eso ha sido claro a través del paso del tiempo”.

- *Esa pregunta sobre la etiqueta de la identidad mexicana va también en el sentido de saber si consideran que en el panorama actual siguen apareciendo propuestas independientes originales.*

WS.- “Siempre ha habido gente con identidad propia haciendo cosas interesantes, dentro de la cuestión “alternativa”; la música que es una alternativa diferente a la industria, claro, a la que es muy difícil acceder porque es de intereses ya creados. Pero su exposición aún dista mucho de conocerse y de apoyarse. Nosotros, por ejemplo, si viniera hoy un director de cine y nos dijera que le gustaría incluir algo de nuestra música o que hiciéramos nueva para una de sus películas, nos gustaría mucho, eso es lo que estamos buscando de hecho, pero de ahí a que pase, aún con toda nuestra trayectoria, sigue siendo algo difícil de conseguir”.

+++++

## 7.2. DESCARTES A KANT

Descartes a Kant ha defendido como ninguna agrupación su independencia creativa y lo ha hecho no tímidamente, sino desde la fiereza natural de un espíritu inconforme, surgido primordialmente de la venia fémica de sus *frontwomen*. Su falta de consciencia y actuar políticamente correctos, es quizá el mejor ejemplo de libertad dentro del ámbito del rock nacional.

Quizá una de las pocas bandas mexicanas que en los últimos años está logrando cosechar su esfuerzo, tras su necesidad de apuntalarse como una de las bandas mejor logradas, originales y con luz propia de la escena musical del país, con su mezcla de punk, metal, noise, shoegaze, pop y cabaret.

Originaria de Guadalajara, Jalisco, la agrupación liderada por tres mujeres, Sandra Michel “Sandrushka Petrova” (vocales, guitarra), Dafne C. Macías (vocales, guitarra, violín) y Ana Cristina Mo (vocales, MOOG, guitarra), hace una propuesta disonante y melódica que muestra la fortaleza que las mujeres tienen en la escena independiente de la música mexicana.

Complementadas por trío de hombres músicos: Memo Ibarra (bajo, sintetizador), Androv (sintetizador, piano) y Jorge Chávez “Lucas Trotacielos” (batería, sampler), esta agrupación con más de 15 años de trayectoria –donde ha compartido escenarios con artistas como The Melvins, Yeah Yeah Yeahs, Sonic Youth, Explosions in the Sky y Slayer-, presenta un universo peculiar donde las puestas en escena con sus vestuarios, personajes y lirismo delirante resumen en una propuesta estética, visual y sonora esquizofrénica, catastrófica y cruda, expresada en sus tres álbumes de estudio: *Paper Dolls* (2007), *Il Visore Lunatique* (2012) y *Victims of Love Propaganda* (2017).

La banda se ha presentado en escenarios por distintas ciudades y festivales de México y de otros países, como Vive Latino, South by Southwest (SXSW, Austin, Texas, EU), Roskilde (Dinamarca), Iceland Airwaves (Reikiavik, Islandia), Rock al Parque (Colombia), en Rusia, España, entre otros, ha intervenido en los escenarios –literalmente-, con dramatismo basado en historias y personajes que buscan insistentemente salir de lo ordinario y lógico. Aunque claro que resuenan los ecos e influencias de muchas bandas de diversos géneros –como ejemplo

algunos de sus miembros como Cristina que menciona a St. Vicent o Slayer; Sandra a Mr. Bungle, Regina Spector, Tory Amos, Gloria Trevi, el grunge, St. Vicent, Dirty Projectors o para Memo desde Jon Secada hasta Canibal Corps-, Descartes a Kant sigue su camino sin preocuparse demasiado por lo que la mayoría de los charts arroja en los medios tradicionales. Porque como dicen ellos mismos: “DAK justo trata de ser todo lo que quiera y sienta hacer, en el momento que lo quiera hacer, es un mix bastante ecléctico en donde todo podría pasar”.

Con la promoción de su tercer álbum, *Victims Of Love Propaganda*, primer lanzamiento basado en Estados Unidos y grabado por el legendario Steve Albini, la banda también atrajo la atención de Tricky y los seleccionó para la compilación titulada *The Test of Time* de False Idols. Además, recién ha sido firmada por la agencia de contrataciones europea, Swamp Booking, que actualmente prepara el show que los llevará de gira por varias ciudades europeas, luego de haber registrado el acto de apertura que realizaron para la banda de Dave Lombardo (Slayer) y Mike Patton, Dead Cross en 2015.

- *¿Cuántos años ha costado el proyecto de DAK?*

Sandra: “Me gusta verlo como dos etapas. Literalmente Descartes a Kant -antes de tener este nombre siquiera-, empezó en el 2001 como una aventura de exploración y aprendizaje. Literalmente me enseñé a tocar, escribir y componer con esta banda, pero sin objetivos concretos distintos a los de hacer arte y divertirse. Empezamos a tocar en fiestas y eventos locales. Cambiamos de alineación y formalizamos al sacar nuestro primer LP -*Paper Dolls*, 2007-. A partir de ese momento las cosas se vuelven mucho más profesionales y empezamos a viajar por México e internacionalmente. Entonces fueron 6 años de entrenamiento y 10 años ejerciendo (a partir del primer LP). Jajaja. De cualquier manera, seguimos aprendiendo”.

- *Denme al menos un ejemplo de la ocasión o el asunto en el que hayan tenido que sacrificar algo (y qué) para sacar adelante su proyecto.*

S: “Creo que dejar nuestra ciudad (GDL) y dejarlo todo sin mirar atrás para venir a intentarlo todo a CDMX fue un paso bastante fuerte emocionalmente, pero sin duda, un viaje interesante que lo ha compensado de muchas maneras”.

- *¿Qué tanto han cambiado las intenciones de la banda?, ¿es el mismo objetivo para todos hoy día que desde el inicio?*

S: “Sí, creo que ha existido una mirada evolutiva constante, pero nunca terminas de tener todas las respuestas. Siempre se va replanteando y eso es algo bueno. El discurso musical - artístico es primero”.

- *¿Cuál o cuáles dirían han sido/son obstáculos para la difusión-promoción de su proyecto?*

S: “Tu mayor aliado y tú mayor obstáculo son tus expectativas. Nunca había sido tan fácil, pero simultáneamente tan complicado ser relevante en cualquier campo, en un momento histórico-social como éste. Nuestra banda se engendró en los inicios de esta ola de "música independiente en México", lo cual nos convierte en testigos de los múltiples obstáculos que existen al decidir dedicar tu vida a una vocación compleja como lo es la música, y esperar vivir de ello. En nuestro caso, particularmente considero que el riesgo de tocar lo que tocamos y cantar en inglés, en una escena regida por otros géneros musicales ha sido revelador y desafiante.

La mayoría crecimos en Jalisco y para mí es una cuna de talento y artistas con búsqueda, - sabemos que de Jalisco ha salido un gran repertorio de artistas destacados-, pero también sé que muchos artistas con potencial llenos de vida ilimitada se fueron apagando con los desgastes de las batallas por ejercer artísticamente en un "mundo idealizado" y es triste porque nos toca ver cómo llegan a su fin proyectos con los que compartimos momentos, espacios y sueños. Es un camino complejo y tienes que estar dispuesto romperte la cara en el intento, para al menos perdurar”.

- *En cuanto a la producción/creación de su música, ¿qué tanto han tenido que ceder su libertad creativa para poder acceder a espacios, apoyos, público, etcétera? o si no ha sido el caso, explíquenme por qué.*

S: “Sí hay algo que me enorgullece de este proyecto es que en ese sentido nunca hemos tenido que ceder.

Siempre se va a buscar una premisa rectora que haga sentir que la obra en conjunto tiene un sentido amplio y de ser posible profundo, metiéndonos en los problemas que sean necesarios para que así sea. Muchas veces empujando los límites y explorando el camino más largo, pero sin duda el más satisfactorio”.

- *¿Cuál/es son sus mejores aliados a la hora de producir un disco? (espacio de ensayo/grabación, apoyos, alianzas, talentos, etcétera).*

S: “Creo que la operación debe ir de micro a macro. Es importante desde que la creación y el discurso sean sustanciosos con o sin presupuesto. Una vez que la idea tiene alma y voz propia, ya buscamos nutrir las condiciones de producción y todo lo que mencionas siempre es importante pero no es el eje.

La mayoría de nuestro último disco *Victims of Love Propaganda* nació en mi habitación y escrito en pijama. Después pasó a cobrar vida en nuestro cuarto de ensayo y una vez ya existiendo el disco *per se*, buscamos la alianza con UDG para poder financiar la grabación con Steve Albini en los estudios de Electrical Audio en Chicago. Todo es un trabajo en progreso; buscar cómo mejorar tu sonido y su captura. Pero antes de eso debes estar convencido en que vale la pena hacerlo y llevarlo hasta el final”.

- *¿En qué medida consideran necesario el apoyo de un sello discográfico?*

S: “No tenemos nada más que cosas buenas de decir de nuestros sellos discográficos. Siempre nos han apoyado hasta donde se puede y nos facilitan las herramientas para continuar haciendo esto que tanto nos gusta. Intolerancia nos ha apoyado siempre incondicionalmente y ahora nuestro sello Cleopatra Records (California) nos ha abierto nuevas puertas para expandirnos en el mercado estadounidense”.

- *¿Se sienten parte de una escena musical mexicana?, sí - ¿cuál?, no, ¿por qué?*

S: “No musicalmente *per se*. Musicalmente yo siento que somos una entidad aparte a lo que se vive nacionalmente en la música. Sin embargo, ideológicamente nos conectamos con artistas afines”.

- *¿Sienten que hay comunidad entre los artistas, bandas y demás involucrados en la producción musical mexicana? sí, no, por qué.*

S: “Sí, creo que constantemente están surgiendo alianzas entre bandas y artistas, en todas partes. Pero es necesario salir y buscar otros locos cómo tú, que naveguen en el mismo barco; así surge la magia. Descartes a Kant es un proyecto de fuerza colectiva. Siempre estamos buscando colaboradores y hemos encontrado a nuestro *Dream Team* a través de contagiarnos mutuamente, con sueños y metas a corto y largo plazo, pero siempre con el corazón al frente, retroalimentando la pasión”.

- *¿Cuál dirían un buen consejo para bandas independientes recientes, para ganarse la atención del público?*

Cristina: “(Al público) nosotros siempre les decimos no se queden con YouTube, vayan a los shows”.

S: “Hay un fenómeno bien peculiar en los festivales, que de pronto ves a toda una población que no sabías que existía y que consumía música, pero ¿dónde está esa gente en la escena local, donde sí hace mucha falta el eco del otro, en todos sentidos, para que siga siendo sustentable y exista flujo dentro de la propia escena?”.

Memo: “Para las bandas el consejo sería seguir tratando de marcar su camino; creo que la idea de origen de una banda es la que debe prevalecer, más allá de lo que quiera o no la gente”.

- *¿En qué momento se encuentran ahora (planes, proyectos, agenda)?*

S: Acabamos de sacar un videoclip muy bello llamado "Apricot Dreams", también parte de este disco *Victims Of Love Propaganda* y en donde está plasmado el corazón y el trabajo de muchos seres queridos.

Nos interesa mucho enfocar nuestra energía en crecer y expandirnos internacionalmente.

Tenemos una gira en Estados Unidos próximamente (ahora en Europa). ¡Vamos a estar en Nueva York por primera vez! Vamos al Ruido Fest en Chicago y tenemos un par de fechas más en Washington, Pittsburgh, Detroit, Cleveland, Baltimore y Philadelphia. En septiembre

volamos a Colombia para ser parte del cartel de Rock al Parque y tuvimos la fortuna de ser invitados a Islandia en noviembre al festival Island Airwaves. ¡No podemos con la emoción! Esperamos que la vida y nuestra música nos siga llevando a más lugares y a conocer más personas fascinantes y entrañables. Al final es lo valioso de esto, ¿no? Abrazo fuerte”.

+++++

### 7.3. CARLOS VIVANCO

Carlos Vivanco es quizá uno de los músicos que mejor expresa y ejemplifica la filosofía D.I.Y. (Do It Yourself, por sus siglas en inglés).

Hijo de una pianista que desde muy pequeño lo enseñó no a "tocar música", sino a asombrarse, enamorarse y respirar los sonidos que escuchaba del piano y de todo lo que lo rodeara -lo que derivó en una pasión "obsesiva" por los misterios de los sonidos y todo objeto que pudiera generarlos-, Vivanco es músico en toda la extensión de la palabra.

Multi instrumentista, constructor e inventor de éstos, Vivanco no sólo crea sus propias herramientas musicales -basado en su asimilación e interpretación muy personal de las tradiciones, conocimientos, aprendizajes y aplicaciones nuevas de culturas musicales como la china, hindú y algunas africanas-, crea y compone sus propios universos sonoros. Entre sus "juguetes" se encuentran bajos, guitarras, 'cupfonos', spring basses y otros, con los cuales ha creado parte de las más de 600 piezas que pueden escucharse en su cuenta de SoundCloud y BandCamp.

Además de sus colaboraciones con músicos, colegas compositores como Hector Zazou, Zeena Parkins, Lydia Lunch y Tetsu Inoue, entre otros, es conocido como el guitarrista de Decibel y Bardo Thodol, sus actuales agrupaciones -también participa en Kathmandu Ensemble donde ejecuta los teclados y viola-. Vivanco dedica su vida a la música, como una "enfermedad", componiendo diario casi los 365 días del año.

- *¿Qué es lo que te impulsa a seguir creando, a resguardar tu libertad creativa?*

“Yo creo que es un desorden mental, hay que aceptarlo; porque me he obsesionado con ciertas actividades en mi vida, una de ellas es la música y ser tan obsesionado, componer diario y crear todo el tiempo creo yo que sí es un desorden mental, pero con el cual estoy muy agusto, con el cual no necesito baños de agua fría ni electroshocks”.

- *Entonces, ¿esto no lo cambiarías por nada, ni por todo el reconocimiento del mundo?*

“Bueno el reconocimiento es bueno, pero viene cuando menos lo necesitas, casi siempre; cuando realmente necesitas el reconocimiento para mí es cuando lo tienes de tu familia, tus

hermanos, tus padres... aunque no creo que mi familia sepa realmente lo que hago en la música, me han ido a ver un par de veces así que no creo que sepan realmente quién soy. Sí saben quién soy espiritualmente y en otras áreas, pero en mi trabajo real en la música no, ni mis amigos más cercanos me escuchan, me escuchan puros extraños... en Finlandia, en Dinamarca, en Suecia, en Singapur y no sé dónde, esto lo sé porque diario reviso mis estadísticas (de las plataformas que ocupa como Soundcloud y Bandcamp) y veo que hay un promedio entre 80 y 170 personas que me escuchan, es gente que no me conoce ni creo que les interese realmente quién soy. Pero sí musicalmente... ¿Qué raro no?, que tenemos a la Malinche viviente en México”.

- *Eso es súper interesante, acerca de la geografía musical, en dónde se puede encontrar esa afinidad y empatía de la gente; en México pesa mucho esto de hablar mucho de lo que pasa en otras latitudes, pero mayormente no volteamos a ver lo que pasa aquí, ¿no lo crees?*

“Exacto. Y la mayoría de las personas, músicos, que hemos tenido la oportunidad de salir y ver otras escenas podemos quizá estar aportando algo que abone a una escena original pero nunca se mira así”.

- *En tu caso, que eres también inventor de tus propios instrumentos, ¿con cuál de éstos o cuáles te identificas más, te sientes más cómodo y has encontrado tu voz como músico?*

“Justo crear y construir instrumentos es una de mis obsesiones; creo que desde la primera liga que agarré, la estiré y la puse cerca del pabellón de mi oreja y comencé a tocarla con el dedo medio de mi mano derecho, al escuchar un bajo absolutamente precioso desde ese momento, desde esa liga o hasta cualquier otro instrumento no ha habido diferencia; no importa el medio, no importa qué tan creativo o no sea el instrumento, es más bien lo que obtengo de éste, la voz que puedo sacarle a un objeto material inerte, que si nadie lo toca pues no suena, necesita alguien que lo toque. El tocarlo eso es lo importante. Viendo en perspectiva ese instrumento de allá, que se llama Spring Bass, por ejemplo, ya que lo veo en perspectiva pues me encanta tanto el diseño como el sonido que produce que es maravilloso, sobre todo porque utilicé resortes en lugar de cuerdas. Pensaba hacer un bajo que fuera de unos veintitantos pies (como

unos 7 metros) pero pensé ‘es una locura’, entonces mejor utilicé esos resortes que, si los estiras tienen los 7 metros de largo pero con este diseño ya logré un instrumento con tamaño estándar para que lo pueda tocar una persona”.

- *¿Hace cuánto que empezaste a construir instrumentos?*

“Desde niño. Y no sé si voy en evolución o regresión ja ja ja, pero tal vez se note más cuando uno está viejo porque acumulas cosas”.

- *Eso es reflejo de tu formación ¿no? Desde la niñez que marca tu vida...*

“Es tan pequeñita la niñez pero es una oportunidad muy grande para lograr lo que es la felicidad, antes que nada, y si lo entiendes cuando eras niño, quizá lo puedas recordar ya cuando eres un adulto ¿no?”.

- *¿Crees que la creatividad va de la mano de una educación y una cultura?*

“Bueno sí, pero hasta va de la mano con que tu madre te haya dado leche materna y no te hayan hecho la circuncisión (en caso de ser hombre), sólo hablando de ‘detallitos’ como esos por ejemplo”.

- *¿Te sientes afortunado entonces de vivir lo que tienes y eres como músico? ¿cuál dirías que fue o ha sido el punto de inflexión para reconocerte y que te den ese reconocimiento?*

“Muy afortunado, aunque la vida me ha dado unas leccionzotas marca diablo. Pero para mí el éxito y el momento de triunfo es el momento en que mis dedos tocan las cuerdas, no es el reconocimiento. Soy medio cínico, me vale madres lo que piense la gente, por lo tanto, no compongo para ellos, nunca lo he hecho y es muy egoísta pero no podría tocar lo que toco sino lo hiciera para mí. Me daría flojera componer para ellos, para eso mejor me hubiera dedicado a otra cosa”.

- *¿Te consideras parte de una escena? ¿existe una escena independiente en México?, ¿sana?*

“Por supuesto. No sé si sea muy sana... porque la mayoría de la gente que pertenece a esa escena independiente no puede dedicar todos sus esfuerzos nada más a crear, tienen que trabajar, yo personalmente tengo que trabajar medio tiempo en la compañía de mi hermano para sobrevivir. A diferencia, cuando vivía en Estados Unidos no tenía que hacer eso, sólo me dedicaba a componer. Y entonces esto pues no es muy sano el que económicamente tengan que andar vendiendo o haciendo no sé qué cosas para poder vivir y no que se les dé el reconocimiento real, y no hablo de fama, sino económico para que puedan pagar sus rentas y sus cuentas en lugar de tener que ir a empeñar las guitarras y yo qué sé más. Por eso no es sano, porque en la economía en México nunca se le ha dado al músico lo que se merece y sí se lo dan al extranjero que es igual de músico que uno, pero ¡ah, viene de Polonia, de Estados Unidos, de dónde sea y pues a éste sí le pagamos muy bien y lo alojamos en el hotel de cinco estrellas! Los músicos extranjeros independientes sí tienen una economía sana”.

- *¿Nos sobra malinchismo, pero nos faltan estándares en México? ¿Estándares de todo tipo, desde de calidad, hasta de medidas para el pago justo y equitativo del trabajo de los músicos y creativos en el país?*

“En general la mayoría de los músicos en todo el mundo tienen que tener otro trabajo para poder sobrevivir, trabajos que la mayoría de las veces no tiene nada que ver con la música por supuesto; es injusto, es injusto que una profesión que le da alegría a todo el mundo, que los hace bailar, que realmente los cura –porque es curativa-, no sea remunerada. Y que unos cuantos, como el señor Bibier por ejemplo, gane millones y que hace unas porquerías de “arte” o los que hacen reggaetón con líricas que agreden y hablan mal de las mujeres o música de banda que hacen lo mismo también... ¡el mundo está de cabeza! En lugar de crear algo que sea bello. Pero bueno al final de cuentas a mí no me importa, yo hago música como dije para mí, si hay alguien que la quiere pagar qué bueno, pero antes que todo satisfago mi obsesión por crear, componer música. Hasta me siento raro cuando alguien me dice algo bonito sobre mi música, porque la verdad no sé cómo decirles que no lo hice por o para ellos (risas)”.

- *Y justamente ¿ese sería el fin de tener libertad creativa, incluso por encima del público y su demanda?*

“Pues al crear música el fin es otro, pero también en un músico es que te escuchen, no hay duda; no tanto que (tu música) la conozcan pero que escuchen, la critiquen, la comparen, compartan si quieren, eso es lo padre y por eso las plataformas que existen actualmente en el Internet son padrísimas, porque, por ejemplo, para que te escuchen organizas un concierto, un montón de logística, trabajo, grupos, esto y aquello y al final te van a ver 20 personas. Ahora con las plataformas digitales (de distribución de música) te dan la posibilidad de llegar a más gente. En mi cuenta de Soundcloud tengo un promedio como de 99 escuchas diarias”.

- *¿Eso sucede crees nada más en el caso de México? ¿Existe una falta de público o de talento?... Me han comentado promotores y productores que han visto un fenómeno peculiar en tiempos ahora de las redes sociales y las plataformas; en conciertos masivos, donde van miles a “escuchar” a docenas de artistas, mucha gente no está precisamente escuchando la música, más bien tomándose la selfie, platicando... ¿qué opinas de esto?*

“No, eso sucede en todo el mundo. Y eso que mencionas es ahora el gran problema; entre más grande el festival, más sucede eso, en cambio si vas a una salita pequeña de concierto de 100 personas sentadas, te apuesto que no van a sacar sus *selfies*, van a estar atentas escuchando y digiriendo esa música. Entonces, tal vez sea más aconsejable que los lugares para escuchar música sean más pequeños y no tan grandes y masivos. Porque (lugares) muy grandes, la verdad es lo que sucede, la gente va a... qué sé yo, quizá para ponerse hasta atrás, socializar, ligar o a estar pegados a su celular”.

- *¿La cultura musical en México está contaminada? ¿se puede criticar al público? y ¿hay una responsabilidad social en los músicos y artistas también?*

“Sí está muy contaminada y con ello el público igual. Pero por eso por supuesto que hay una responsabilidad social en los músicos, tanto musical como no musicalmente. Yo trato de llevarlo a una acción directa, comunicándome con la gente, incluso con la gente extraña, con personas en la calle con las que me cruzo o con las personas con las que entablo alguna transacción de tanto en tanto. En cuanto a la escena musical creo que es cierto que hoy existen

mejores condiciones que cuando migré por un tiempo a Estados Unidos a principios de los ochenta, donde si querías tocar tenías que hacerlo en un hoyo funky. Ahora hay muchísimos espacios, pero se sigue favoreciendo al que no es mexicano, esa es la cuestión. Por ejemplo, quieres tocar en el Mutek, te tienes que esperar cinco años en México y traen a los (músicos) que todavía no empezaban a hacer música cuando tú te fuiste y hoy ya están tocando en el Mutek, así de absurdo es.

- *Eso es responsabilidad también digamos de los programadores, los curadores de un festival, por ejemplo, sobre lo que programan que denote conocimiento ¿no?*

“Cada quien tiene su granito de arena, su responsabilidad y al final tiene que ver también en cómo se quieren lucir ¿no?”

- *¿Qué aciertos y desaciertos mencionarías hay en la escena de la música independiente?*

“En los desaciertos pondría de claro ejemplo a las becas, donde se les dan a muy pocas personas que ‘se las ganan’ y muchas a las que se les distribuye la convocatoria, pero a todas éstas se les cierran todas las puertas en cada paso para ganárselas y de pronto te enteras que el fulano de tal que es amigo de no sé quién se ‘ganó’ la beca y ya lleva así 15 años. Eso se me hace de lo más chueco del mundo; a gente sin talento se le da becas y a la gente con talento no”.

- *¿Crees que se perdió el camino?*

“Pues cuando yo regreso a México, existían becas para músicos increíbles, hace cinco años donde les cubría muy bien para vivir y crear un proyecto. Así que cuando regreso me puse a trabajar para crear hasta piezas para orquesta y muchos de mis amigos me advertían muy cínicos ‘no te van a dar nada’ y así fue, aunque trabajé y presenté cada año hasta el año pasado todavía, no se dio ninguna y sí terminé siendo otro cínico repitiendo eso de ‘no te van a dar nada’. Cuando en Estados Unidos siendo extranjero, que allá si son racistas de a deveritas, y que sí tienen unos estándares ¡uf! Ahí sí me gané varias becas, que valían muchísimo, como un departamento en la ciudad de Nueva York, esa fue una de mis becas por ser músico. Aquí, nada, aquí en México los que tienen ya la conexión con sus cuatachones son los que ya tienen la beca. El sistema está corrupto. Al menos es lo que he notado hasta ahora; tengo varios

amigos –no menciono nombres por supuesto, porque los quiero mucho- que no necesitan dinero, varios que nacieron en cuna de oro y realmente no necesitan una beca y se las dan. Creo que éstas deberían ser para los que realmente no tienen los recursos para seguir creando sin la necesidad de tener otros trabajos para sobrevivir”.

“Los aciertos en la producción musical independiente en México para mí son Cabezas de Cera, Luz de Riada, Decibel (aunque no quería mencionarla porque yo pertenezco a esta banda verdad, pero sí creo en estos cinco años hemos producido cosas rescatables, Man in Motion y muchos otros grupos que son excelentes y que son tan buenos como cualquier otro grupo internacional. En cuanto a foros y espacios en México se ha avanzado mucho, pero creo que sí sigue la necesidad de más apoyos económicos porque al final la gente sí creo que quiere más cultura”.

- *¿Qué tanto de los cambios que has hecho, entre distintas bandas o grupos, han sido por los vaivenes económicos y crisis que los ha afectado? ¿qué tanto han sido por tu búsqueda musical y creativa?*

“No, esas son dinámicas humanas, es como noviazgos, tal vez hay ese tipo de parejas que duran toda la vida, como los Rolling Stones que siempre han estado juntos, siempre tocan las mismas canciones y todas suenan igual, pero en mi caso no podría ser así, de hecho nunca he estado en una sola banda, siempre he estado entre tres o cuatro grupos... Y bueno no sé si sea muy sano o muy enfermo... tal vez será muy enfermo, pero es muy sabroso jajaja (risas)”.

- *Por último, cómo describirías ¿quién es Carlos Vivanco?*

“Oscar Wilde decía que aquél que cree conocerse así mismo o aquellos que creen conocerse, son porque realmente son muy *shadow*... y estoy de acuerdo con él. Yo no conozco a Carlos Vivanco, me hace falta mucho para saber quién soy, no podría presumir quién soy; trato de ser buena persona, pero ciertamente tengo mis cosas, sería difícil vivir con Carlos Vivanco y sus locuras”.

+++++

## 7.4. LÍBER TERÁN

*“Los de Abajo representan esas dos épocas, en los 90 después de la salida de Salinas y la insurgencia del zapatismo; la consolidación del rock latino y hacia la nueva década del nuevo siglo, esos sueños de globalización y mestizaje. Y ahí es donde nace también los conciertos masivos en Ciudad Universitaria, que después son capitalizados como el Vive Latino; casi que el debut de Los de Abajo tiene la misma edad que el primer Vive Latino y te dice mucho del espíritu de esa época: un deseo de hacer que la raza hable y cante”, Uriel Waizel, editor en Spotify.*

Líber Terán, guitarrista y cantautor surgido de las entrañas del rock urbano y contestatario de la Ciudad de México, pero con fuertes influencias de la fusión y mezclas del World Music, es uno de los creadores que ha pasado por los caminos de la independencia y del *mainstream* de la industria musical en México.

Miembro fundador de Los de Abajo, colectivo musical que formó parte fundamental del *boom* del ska, punk, cumbia, reggae y demás géneros afines en México y a nivel internacional en los noventa, la cual se colocaría como la primera banda de rock mexicana en ser firmada por Luaka Bop, el sello independiente de gran trascendencia bajo el ala de David Byrne (Talking Heads).

Después de haber formado parte de Los de Abajo durante 15 años, haber transitado el mundo del World Music y lograr el éxito en el país, Europa, Estados Unidos y América Latina -donde giraron bastante-, Terán inició un camino musical por lares sonoros distintos con su "Gitano Western" y su estilo de tambora norteña, el cual lo ha llevado a seguir su instinto y búsqueda musical como solista, aunque no en solitario pues ha colaborado con varios de sus colegas artistas en recientes años.

Sin embargo, después del cierre de ciclo y de una larga pausa con Los de Abajo, Terán regresó por un momento al grupo, con gran parte de los miembros fundadores, para celebrar el aniversario 25 en 2017, con lo que comenzó a cocinarse la idea de reunirse para grabar un nuevo álbum.

Aunque para el momento de la entrevista se esperaba que este álbum fuera lanzado a principios de 2020 y se girara al menos un año para su promoción, la banda y Líber Terán decidieron ya no continuar juntos. Más allá de rumores sobre falta de entendimiento entre los otros miembros fundadores del grupo, primordialmente entre Yocu y Líber, el cantautor solista asegura que su búsqueda musical es distinta y es la razón por la que así lo decidió.

### **Breve recuento del rompimiento y reencuentro:**

La disolución de Los de Abajo se dio como muchas de las bandas a las que el éxito les llega tan repente que la explotación y explosión de su fama termina por tronar el aguante de cada uno de sus integrantes.

Aunado a una sobre exposición del grupo que estuvo girando de 1999 hasta 2007 sin parar, realizando unas 15 giras aproximadamente (casi una por año), vino una separación "difícil", debido a que "hubo un desgaste creativo sin duda, ya no había ese ímpetu creativo".

De llevar ese tren de vida "que no es sostenible", menos para los artistas a quienes les llega muy rápido el reconocimiento y el trabajo como un alud, Terán sostiene que "sin duda pierdes piso y perspectiva" por lo que al final estaba harto y junto a otros integrantes decidió terminar la relación de grupo. Aunque no por la paz ya que casi la mitad de la banda decidieron continuar, así que hubo un "divorcio" y se hizo oficial luego de un arreglo legal con la otra parte de la banda que quiso continuar como Los de Abajo.

[Terán no fue el único que dejó la banda: El tecladista, Carlos Cuevas, el bajista, Carlos "Coca" Cortez y otros elementos terminaron por fracturar lo que hasta ese momento eran Los de Abajo.]

– *¿Hubo un desgaste creativo?*

“Sí hubo un desgaste creativo –ya no había ese ímpetu para crear nueva música-, al final creo esa es una de las principales razones por la que decidí terminar con el grupo”.

A partir de ahí fue el único de los integrantes, que decidieron también salirse de la banda, que mantuvo más en activo una carrera activa en la música. De ahí sus proyectos solistas donde se rebautizó incluso con un seudónimo “El Gitano Western”, homónimo del primer álbum solista que editó con un sello independiente mexicano, Independent Recordings, que después le ayudó a entrar de nuevo con una trasnacional.

Tras 10 años de haber dejado a la banda que le dio reconocimiento, dos álbumes firmados y editados por Luaka Bop, entre otros sencillos y discos editados en México, su ex compañero de Los de Abajo, Yocupitzio “Yocu” Arellano, fundador junto a él en 1992 del grupo, lo volvió a buscar.

El reencuentro se dio de manera espontánea.

“En un primer momento mi reacción fue: ‘bueno, finalmente he estado como solista 10 años, muy picapedrero porque tampoco las cosas en la independencia son fáciles y como solista menos; aunque artísticamente encontré una satisfacción y retribución muy grande, también es cierto que nunca logré exponerme tanto como con Los de Abajo. Tampoco era la intención, sin embargo, mi proyecto quedó en algo muy local, así que me pareció una buena idea regresar a mis orígenes”.

Así él y Yocu buscaron retomar Los de Abajo con el mayor número de músicos originales que crearon la banda. Terán planteó esta reunión original ya que considera que artísticamente la libertad de creación para él tenía sentido al hacerlo coherente y honestamente, con quienes fundaron y crearon el sonido de esta banda. Se aventuraron a grabar un nuevo disco, contactaron a Felipe Álvarez, productor de Mesie Periné, Calle 13, Bomba Estéreo, Shakira, fundador del sello Polen Records.

“Para mí fue algo raro al inicio porque ya estaba acostumbrado a mi línea solista, fue jugar un poco de nuevo con aquellos elementos que hace mucho ya no tocaba; componer para Los de Abajo de nuevo me reencontró con la composición de nuevo de cosas que sonaran a Manú Chau, un poco a salsa, ska, latin, regué y estuvo bien porque estaba muy acostumbrado a componer para mí, libremente sin pensar en una banda”.

Entrarle enseguida a componer para la banda representó una situación donde las aportaciones creativas fueron reduciéndose a tres compositores, de ahí, el productor terminó escogiendo 12 canciones de este reencuentro. Finalmente han editado el disco de reencuentro en conmemoración de los casi 30 años de Los de Abajo. El disco lanzó “Este ritmo” como la primera canción de la banda original tras poco más de 15 años de no entrar a un estudio de grabación.

“Es un disco que recoge las diferentes caras que tuvo Los de Abajo; se mantiene en el ska latino, afro latino, cumbia, salsa, hip hop, pero hay otra parte que estaba naciendo en la banda más norteña, con música gipsy que fue lo que al final yo estaba trabajando ya y por lo que salí después como solista en esa misma línea. Es un disco de fusión, fusión latina algoailable, pero también con un toque político, con temas como “Este ritmo” que habla sobre revolucionarte, cambiar y hace referencia al movimiento estudiantil de 1968, incluso empieza con un *sampler* de un discurso de Eduardo Valle, uno de los dirigentes del Consejo Nacional de Huelga (CNH), además otro tema que habla del muro de Trump”.

- *¿Consideras que existe o prevalece hoy día la falta de profesionalismo de muchos músicos y creadores musicales en México, al ir más tras la fama que por la apuesta creativa?*

“Creo que la falta de nivel en la música local (mexicana), si se da a veces, es porque la misma industria de repente no fomenta una situación de profesionalismo, desde que los conciertos sean bien pagados, que haya un circuito donde existan condiciones como para que el nivel musical tenga esa exigencia, es un círculo vicioso del cual aún no logramos salir”.

“Sin embargo, dentro de todo, creo que el nivel musical en México ha avanzado, si ves (y comparas) hace 20 años atrás la gente tiene más medios, hay más opciones para ser realmente independiente, hay más facilidades para que tengas acceso a información y herramientas como los tutoriales en YouTube. Entonces hay menos pretextos como para no tener nivel. Creo que hay más diversidad, no sé si más nivel, pero creo eso es lo importante, que hay más diversidad

(de propuestas). Para un chico de 18-20 años de ahora es mucho menos difícil poder tener un disco”.

- *¿Cuál dirías que es o fue tu mayor aportación o sello para que se formara una escena independiente musical en México?*

“Pues primero que nada la aportación fue junto a Los de Abajo, de todos los que formamos y pasamos por esa banda; la aportación como banda fue el haber inaugurado este periodo de transformación donde las bandas locales se hicieran globales. Y quizá conmigo, en el plano personal y como solista, creo que pude aportar esta segunda parte donde –como resultado de estar afuera y dejar de ser local, mi encuentro con otros músicos y culturas-, aspirar a una mezcla musical que no esté en los convencionalismos, que de repente dejes de ser una calca de un grupo anglosajón, estadounidense o inglés. Quizá te va muy bien haciéndolo y eres el *mainstream* de esa calca, pero en mi caso busqué que en cada uno de mis discos se diera esta cuestión camaleónica. Claro que fue arriesgado porque mucha gente está acostumbrada a quedarse siempre en un solo estilo, pero al final jugué con la música que me encontré en mis viajes y en lo que conozco aquí en México. De ahí que jugara con la música nortea, el country, con música de Europa del Este (por eso El Gitano Western y Tambora Sound System), música de medio oriente... de eso salió experimentos como poner a tocar a una banda sinaloense con lo que yo interpreto como música balcánica o interpretar canciones de José Alfredo Jiménez con música griega, creo que ese tipo de experimentos sería mi aportación, claro que es world music, más moderno y alternativo, pero esa es mi aportación artística”.

- *¿Y cuál sería tu aprendizaje hasta ahora?*

“El gran aprendizaje es ver que la música no es algo estático. La música todo el tiempo se transforma y se recicla. Asimismo, algo que es súper importante, tomar consciencia de la identidad local primero para poder aspirar a lo global. No quiere decir que tengas que ponerte unos pantalones de charro o de mariachi para asumir lo local, sino que asumas lo que eres en origen y principio, tu identidad, porque eso siempre va a tener un nicho en el mundo. Querer ser algo que no eres no funciona. Hay que hacer música, la que tú quieras, pero desde la

autenticidad. Esto es lo que yo he aprendido y creo que generacionalmente, año tras año, es lo que debe de tener una escena independiente”.

- *Ante la democratización del internet y sus herramientas, ¿crees que esto ha degradado en cierto sentido a la escena musical independiente o la ha ayudado?*

“Creo que el avance tecnológico sí la ha ayudado, sobre todo en su difusión, es más fácil ahora subir tu música a las plataformas, a YouTube, y moverlas, no necesitas a un sello discográfico pues ya puedes aspirar a tenerlo con estas herramientas. Sí es más democrático y lo tienes a la mano.

Pero creo que también el riesgo (que conlleva) lo tecnológico es quizá que no (lleve) toda la parte artesanal de la música, esto es, desde que te preparas, estudias y cómo la interpretas. A veces corres el riesgo de que dependas demasiado de la tecnología y de las máquinas. Pensando en el extremo, puede hacerte un músico limitado, por ejemplo, si se te va la luz, no puedes componer o no puedes escribir una partitura porque no sabes o, no sé, te atienes mucho a que un programa de edición trabaje tu música. Entonces creo que hay que tener un balance, porque la música la haces tú, con instrumentos y la tecnología te ayuda, pero hasta donde uno quiera. También por otro lado, está la vida del disco, la manufactura musical que realizas ahora se reduce a una canción; el fenómeno de la inmediatez reina, la gente ya no quiere escuchar discos completos, es un nivel de exposición efímera, muy rápida, pues existe además tanta información ahora que muchas veces te puedes perder”.

- *Y ante este gran monstruo, los músicos y los artistas están de alguna manera “refugiados” en la música en vivo ¿no?, porque esa parte no se pierde ¿o sí? Porque ahora a qué nos estamos enfrentando, hay muchos espacios ahora por supuesto, pero ¿crees que existe una sana competencia, es justa?*

“Creo que todavía no, en México falta una sana y justa competencia; sí hay más espacios y está un poco más equilibrada la balanza, pero no del todo y de la mejor manera. Todavía no es suficiente, hay mucha música a la que le hace falta cosechar nichos. La tecnología ayuda porque puedes tener más acceso a la proyección, pero al final eso no es suficiente, lo que es

importante es tener más espacios para tocar en vivo, además de que no sólo es a nivel local sino incluso a nivel de continente”.

- *Y que tenga mayor repercusión en el público ¿no? Porque en países como en México y América Latina, no toda la población tiene acceso a estas herramientas tecnológicas... ¿crees que debe existir más acceso a la música de los artistas independientes desde los tradicionales medios de comunicación, como cuando en un inicio?, ¿consideras que sigue existiendo una responsabilidad social en estos artistas para exigir esta apertura de espacios?*

“Sí por supuesto. Todavía falta mucho en la promoción de los artistas porque se les abran más espacios. Y que sea cada vez más justo. Claro que en eso sabemos que es un negocio, pero sí debería la escena independiente de presionar más para que muchos de sus músicos no sigan marginados. Ahí el ejemplo del Buena Vista Social Club que estaban ya retirados y de pronto alguien los descubre y saltan a la fama, yo creo que en México hay así muchos músicos. Y no importa que exista Internet y todo esto, esos músicos nunca van a tener los medios para hacerlo, entonces creo que hace falta mucha labor. Esa labor podría ser de otros mismos músicos, de promotores o de gente que debería meterse a ver qué está pasando, no sólo de lo que se conoce, sino en lo que existe”.

- *¿Qué tanta responsabilidad consideras que tienen los gobiernos, las instancias públicas y las autoridades en México para apoyar a esta escena de creadores y gestores independientes? O ¿no hay que caer en “paternalismos”?*

“No, yo creo que sí es muy importante presionar a las autoridades para que haya recursos que se destinen a estos proyectos, además que se terminen realizando, porque ya sabemos que, en México con su burocracia, sus cambios de gobierno y su falta de continuidad, provoca que muchos proyectos artísticos se queden enlatados o no sucedan. Si no es una IP o mercado comercial que te apoye, puedes pasar como un marginado, entonces tanto la misma escena independiente como los gobiernos deben de generar cierto tipo de redes que permitan su crecimiento y donde las cosas se hagan no sólo por una retribución de dinero”.

- *¿Cuál o cuáles serían para ti los cambios urgentes que necesita la escena independiente de música en México?*

“Pues la más inmediata que, aunque seas independiente, ganes lo justo por tu trabajo. Porque en México ser independiente sí sigue siendo hasta cierto punto marginal. Todavía en México es muy marcado. Ser independiente es también como ser un rehén del mercado, de la oferta y la demanda, porque te enfrentas igual a la competencia y ésta es la que dicta lo que cuesta o no tu trabajo, que no me parece para nada justo.

- *Quizá es que también aún no somos expertos ni tenemos bien cubierto el asunto desde las leyes ¿no?*

“Por supuesto, desde las leyes que debe haber sobre los lugares donde tocas, lo que debe tener el lugar, cuánto te deberían de pagar... desde eso, hasta regulación de lo que los medios deberían de dejar en espacio para la difusión de las propuestas nacionales; en Francia, por ejemplo, -no sé si siga siendo así-, pero en las estaciones de radio deben transmitir por ley el 70% de la música en francés y el otro 30% es en otros idiomas. No estoy diciendo que eso tendría que pasar en México, pero algo así debería ser regulado. Ahí está también el ejemplo de la BBC o la radio pública en Estados Unidos. En México tenemos una radio que deja mucho que desear, que me perdonen, pero así es”.

+++++

## 7.5. STEVEN BROWN

Steven Brown por naturaleza ha sido siempre un ser independiente.

Desde sus inicios como artista con sus experiencias en el colegio durante su adolescencia, su vida misma lo ha llevado por un camino aparte. Más allá de verse o acusarse como víctima de un sistema, Brown en realidad siempre ha sido un outsider del mismo, un extranjero de la vida. Aunque para muchos podría ser un verdadero ángel caído del pedestal de la “fama” y “éxito” musical (entendidos desde la minúscula mirada capitalista de generación de riquezas materiales y del consumo voraz de las masas), Steven es, en efecto, un ser alado que ha logrado levantar el vuelo de imaginación, ensueño, furia y pasión que su música evoca.

Miembro fundador de la influyente banda de art rock Tuxedomoon, formada en San Francisco en 1977 al lado de Blaine L. Reininger, y que reunió además a otros destacados músicos y artistas como el bajista y productor de electrónica, Peter Principal; el cantante, Winston Tong; el artista visual, Bruce Geduldig y el trompetista, Luc Van Lieshout, Steven Brown inició su carrera -como solista- en 1983, con sus dos primeros álbumes colaborativos grabados con Benjamin Lew para Crammed Discs.

El primer álbum en solitario de Steven, *Music for Solo Piano*, fue lanzado por Crépuscule en 1984 y sigue siendo uno de sus mejores trabajos. El siguiente proyecto de Steven en colaboración fue resultado de una producción de la obra de Edward Albee, *The Zoo Story*. Mientras que su álbum *Searching for Contact*, es un trabajo con texturas más electrónicas. En 1987, apareció *Brown Plays Tenco*, álbum grabado por Brown enteramente en italiano.

El tercer álbum solista de Steven, *Half Out*, fue grabado para el sello Crépuscule en 1991. Otros lanzamientos a inicios de los 90 incluyen las bandas sonoras *Music for Film and Theatre* y *La Grace du Tombeur*.

Para 1988 Steven se embarcó en sus trabajos colaborativos de lleno con Reininger, quien regresó de nuevo con Tuxedomoon también -suceso que marcó la constante movilidad de los integrantes de esta banda, en la que en el tiempo que ha permanecido activa, ha permitido el desarrollo de sus carreras como solistas-.

Después de firmar con Ralph Records, sello discográfico de The Residents, la banda Tuxedomoon grabó los álbumes seminales *Half Mute* (1980) y *Desire* (1981), antes de trasladarse a Europa con el fin de desarrollar una carrera más abiertamente avant-garde.

El grupo se trasladó primero a Rotterdam, luego a Bruselas. Entre marzo de 1981 y abril de 1983, al tiempo que realizaron una agitada gira de conciertos, llevaron a cabo varias sesiones de grabación de las que surgieron cuatro importantes trabajos. Uno de éstos -que marca el inicio formal de la nutrida discografía del grupo en colaboraciones artísticas- es la composición de la música original para uno de los ballets de Maurice Béjart, *Divine*, lanzado al mercado en marzo de 1982. Asimismo, de esa etapa destaca el tema musical "Some guys", compuesta por Brown y Tuxedomoon, que fue utilizada por el renombrado cineasta alemán Wim Wenders para su ahora clásica película *Wings of Desire (Der Himmel über Berlin)*.

En 1994, Steven Brown se mudó a México donde fundó el grupo Nine Rain junto con Nikolas Klau, su socio colaborador desde 1985. Desde su creación, Nine Rain se presentó ante diversas audiencias en México, así como en el extranjero. Durante el 2000, principalmente en países del continente europeo, en el que fue comisionado para la creación de la música original del Pabellón que representó a México en la Feria Mundial de Hannover 2000.

Ese mismo año, marcó una nueva etapa en la vida de Tuxedomoon, en la cual Steven Brown retomó grabaciones con su grupo de toda la vida, con quien ha editado varios álbumes y realizado varias giras internacionales hasta la fecha.

A la par de este trabajo con la banda, Steven Brown y Nine Rain trabajaron en álbumes distintos, como también en proyectos 2007, recibieron una beca del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, para componer la banda sonora original del clásico filme silente *¡Qué Viva México!* del director ruso, Sergei Eisenstein. Con la cual el grupo se embarcó en una gira por México y Europa, presentando en vivo la música original con la proyección de la película.

En 2009 Brown compuso la música original para el documental *El Informe Toledo*, dirigido por Albino Álvarez -basado en el trabajo de Francisco Toledo, el pintor vivo más importante de México-, composición que le valió la nominación al premio Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas en esta categoría. Y con el que posteriormente formó el Ensamble Kafka.

Actualmente, Steven Brown reside en la ciudad de Oaxaca, donde entre otras cosas, organiza animadas veladas con la proyección de películas clásicas mudas musicalizadas en vivo, con otro de sus proyectos alternos, Cinema Domingo Orchestra. Además, fue productor y conductor del programa de radio "Oaxtrax" de Radio Oaxaca y es co-director de su propio sello discográfico, Independent Recordings.

Desde sus inicios y hasta la actualidad, Steven Brown ha tenido una carrera ininterrumpida, en la que ha ofrecido múltiples conciertos en varias ciudades y regiones disímboles del mundo, desde Tokio hasta Seattle, de Oslo a Palermo.

Steven Brown ha publicado más de 40 álbumes a lo largo de su carrera.

- *Siempre has sido un artista independiente incluso al haber sido parte de una industria musical, ¿te consideras un outsider?*

“¡Sí, un outsider de la vida! Orgullosamente outsider.

- *¿En qué momento te convertiste en esto o lo consideraste así?*

“Fue mucho antes de cualquier carrera, la vida misma me lo enseñó, me di cuenta que no cabía yo en este plan desde joven; tenía que ver con mi preferencia sexual, el *queerness*. Claro que entonces yo no entendía eso, pero desde temprano vi la vida a mi alrededor con horror, yo no quería nada que ver con eso, no quería lo que al parecer todo mundo quería. Siempre supe que eso no era para mí y busqué otros caminos. En los sesenta fui a ver a Jessy Jackson hablar en Chicago, Illinois, estuve en las marchas cuando empezaron a matar a los negros, a los Black Panthers, tenía 16 años. Ya en ese momento me sentía muy diferente y en solidaridad con otros marginados, black people, indians, etcétera.”

- *Es inherente en ti irte por la tangente, en un sistema donde tienes que cumplir ciertas condiciones para ser parte de una sociedad, pero ya estando ahí con esta formación*

*que viste en las marchas y demás lugares que buscaste o sentiste en igualdad de circunstancias, como creador artístico ¿alguna vez te pasó por la cabeza que querías ser parte de un exitoso sistema de una industria donde alguien más te dijera qué o cómo era ser exitoso, para sentirte satisfecho, o tu búsqueda fue otra?*

“Es muy difícil responder esto; cuando yo tenía 14 años empecé a hacer películas, juntaba a mis amiguitos y pedí a mi papá prestada su cámara e hice mi versión de *Frankenstein*, otra anti guerra de Vietnam, otra mi versión de *Viaje a la luna* y otra más que hice cuando estaba en la secundaria ironizando lo hecho por la NASA entonces y con esta película hice un escándalo. Era parte de un *Variety show*, donde yo tenía la idea -bastante original se puede decir, porque todo lo presentado era en vivo y yo ya hacía cine y lo combiné-, un acto en vivo con una proyección de lo que hice detrás. Pasábamos entre cada acto en vivo de otros, una simulación de una ‘transmisión en vivo y tiempo real’ de un despegue de un cohete de la NASA. La cobertura era hecha cada 20 minutos, pasábamos un episodio donde se supone que transmitíamos lo que pasaba dentro de la cápsula de los astronautas mediante una cámara escondida, así que un amigo muy buen actor se caracterizó como el famoso conductor de TV, Walter Cronkite (CBS Evening News) y claro, cada vez que pasaba algo era absurdo: una vez un astronauta en el baño, otra, la imagen de un papel de baño flotando, otra de los dos astronautas a bordo haciendo el amor y cosas así, absurdas y poco respetuosas, todo frente a los padres de familia y todos los estudiantes, así que a la segunda noche del show nos cancelaron pues fue un escándalo. Y yo nada más pensé ‘Fu... you’. Trabajamos duro para hacer esto”.

- *Entonces fue tu primera experiencia de ver censurada tu libertad creativa...*

“Sí, chance y sí, ahora que lo pienso. Fue devastador, yo y los que me ayudaron nos escandalizamos más bien. Yo pensaba que era muy cómico, pero creo que fue muy decepcionante porque yo pensé que la gente era más liberal y ahí me di cuenta de que no -risas-. Ahora imagínate, si empezó en ese tiempo imagínate hoy cómo está el público, pero mira lo bueno también es que están ahí esos estudiantes (14/02/18, Florida) alzando la voz.”

- *Después de esta experiencia ¿has tenido otro encontronazo donde hayas visto cuartada tu libertad creativa?*

“Creo que después de esto justo me di cuenta y decidí que yo no quería jugar ese juego, así que yo me fui por mi propio camino, hice lo que quería hacer y no me importaba lo demás. Eso es parte de la independencia, haces lo que quieres hacer basado en lo que tú crees y eso es lo que cuenta, porque lo que haces es parte de ti, te representa y a tu corazón y lo demás no cuenta.

- *Y ¿cómo sobrevivir?*

“Bueno cuesta mucho y muchos años después ves los frutos, pero yo comencé yéndome a San Francisco, donde van todos los *freaks*, así que me fui con los *freaks* y entré al circo, ahí no necesitas dinero porque son muchos *freaks* ayudándose mutuamente, así viví muchos años hasta que formamos Tuxedomoon, que viene del mismo pantano de creatividad loca e independiente, vale madres y así...”

- *Te definirías como un artista nómada también ¿cierto?, tu música, tu creatividad te ha llevado a varios lugares del mundo*

“Justo hace media hora estaba pensando en qué suerte he tenido yo pues he vivido en San Francisco, Bruselas y en la Ciudad de México, estos tres puntos importantísimos en la historia de la humanidad y que tuve la suerte de estar ahí, no sólo viviendo sino activo, como parte de una escena... ¡ya puedo morir feliz! -risas-. No, pero sí pienso en eso... la muerte siempre está cerca.

- *Con Tuxedomoon ¿cuál dirías es el momento donde sentiste que tu creatividad estaba al tope?, ¿dónde se dio el boom?*

“Yo creo que ese momento fue cuando estábamos grabando *Desire*, en las afueras de Londres; yo pensaba que éste iba a ser una obra maestra, que tendría mucho éxito y que nos abriría

muchas cosas... a lo mejor porque justamente estábamos ahí grabando, pagados por una disquera grande que nos pagaba y nos trataba como verdaderos seres humanos. Con un ingeniero y estudio de primera clase, todo estaba perfecto además de la creatividad a tope, fue un muy buen momento... como muchos otros que luego vinieron *Holy Wars*, *You* y casi todos... estaba joven, todo era nuevo y fresco y era como ‘wow, ahora entiendo’ y ‘esto suena muy bien’”.

- *No has pensando que salirse por la tangente y no seguir el éxito de masas, no ha sido mejor para esta banda... de ahí su valía... no todos los artistas son para eso ¿no?*

“No nacimos para el éxito comercial -risas-... no, el éxito comercial sí es para masas y efectivamente no todos los artistas son para las masas, para nada, de echo creo que llegar a eso es como la muerte, ya no eres artista es otra cosa, es entretenimiento.

*Desire* padeció muchas injusticias pero sigue siendo el álbum más conocido de nosotros, fue todo un parteaguas para Tuxedomoon al igual que *Half Mute*. Pero sí, la vida independiente es una alternativa porque cuando te das cuenta que la vida según la marcan la gran mayoría no tiene sentido, así que vas buscando a otros seres que piensan como tú y entras en el mundo del arte, del teatro, teatro del absurdo -que es lo que dice justamente: que el mundo no tiene sentido- y tienes que dejar todo atrás, tus ilusiones, es difícil dejarlas, pero cuando lo haces te sientes mejor y te sientes libre. Ahí descubres Samuel Beckett, *Waiting for Godot (Esperando a Godot)*, que lo leí en secundaria y ‘¡ah sí, el mundo no tiene sentido, pero hay que reírse!’ y ese es el chiste”. Sí es una decisión muy particular, pero veo mucha gente que decide casarse -sin ofender- o trabajar en algo y en realidad no están felices, entonces, ¿qué chiste?, el mundo es muy grande.

- *Y optar por esta vía, ¿te ha dado problemas para poder exhibir, mostrar tu arte?*

“Siempre. Hay una frustración, sí. Pasa que también puede ser música o un arte algo difícil pero la gran mayoría de las veces al público le gusta. Por ejemplo, nuestra presentación como Ensamble Kafka en la Fonoteca Nacional, había mucha gente y les gustó mucho, pero eso pasa y tienes que seguir insistiendo porque no es fácil. Y sigue pasando eso (que no es fácil

promocionar o dar a conocer tu música) y esto sí poco a poco va matando... porque pasa mucho y muy seguido, proyectos que están funcionando que van jalando y todo mundo sabe y de pronto ahí se queda. ¿Por qué?... eso sí puede ir comiéndote el alma...

- *Pero ¿esto se ha agudizado en los últimos tiempos dirías?... porque es parte de esa cultura musical y más de las grandes ciudades ¿no?*

“Sí bueno, por eso sigues buscando otras maneras de salir adelante, otros proyectos, claro”. Por otro lado, no me puedo quejar, he vivido del arte toda mi vida y hasta ahorita no me he muerto de hambre ¿verdad? ¡ja! Siempre hay un proyecto al que le va bien y te permite sacar adelante tu vida. Así que no me quejo”. Resalta: Este 2018 cumple 25 años de llegar y quedarse a vivir en México.

- *Según tu experiencia y como parte de estas escenas en las que has estado, ¿dirías que falta algo en la escena mexicana independiente?*

“Musicalmente; la música tradicional mexicana es lo único que me interesa. Todo lo demás son copias: de Estados Unidos y Europa, de Inglaterra principalmente -incluso Caifanes, Maná y demás que no vale la pena mencionarlos, ya sabemos quiénes son-, todos son copias y qué hueva. Pero aquí hay una riqueza enorme, la música autóctona que viene de los mexicanos que existieron desde hace cientos de años. No me canso nunca de escuchar todo lo que hay, en Oaxaca, por ejemplo, hay muchas cosas que son nuevas para mí. Aunque en todos lados se dan las copias, por ejemplo, a mí no me gusta mucho Tamayo porque me parece muy europeo y bueno lo respeto, era talentoso y reconozco su técnica, pero a mí no me dice nada original. Hay mucho de esto y los que no cae en esto, por ejemplo (Francisco) Toledo, es impactante, interesante”.

- *Y en cuanto a la producción del arte, tú arte, los costos que implica, ¿cómo resuelves esto cuando no obtienes lo que esperabas?, aunque tu arte es de excelencia original, de gran valor estético y talento.*

“Es una paradoja, por un lado, uno como artista quiere tener libertad para crear y mostrar lo que quieras, sin importar si lo invertido regresa como ganancia, pero de qué me estoy quejando ahorita: si la gente no consume más lo que hago yo, qué pasa. Critico esta sociedad de consumo cuando al mismo tiempo quiero que me consuman a mí, entonces es una paradoja y no sé cómo explicarlo. Pero como todo en la vida, otra vez, la vida es absurda; el mundo no tiene sentido y entonces es parte de, esto es parte de. Sin embargo, como independiente, tienes que buscar tu camino independiente, serte fiel, es lo único que queda.

+++++

## 7.6. DANIEL MILLER

Estrella del glam rock de la década de los 70, mejor conocido al haber fundado en 1978, Mute Records, sello independiente por antonomasia y con el cual ha sido el referente como productor exitoso y pionero de la música ambiental, experimental y electrónica por más de 30 años. Descubridor de Frank Tovey (“Fad Gadget”) y de Depeche Mode. Responsable de lanzar al mercado artistas vanguardistas como Einstürzende Neubauten, Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire, Erasure, Yazoo, VCMG (Vince Clark & Martin Gore), Sonic Youth, Goldfrapp, New Order, Nick Cave, Laibach, Moby, Apparat, entre otros más. Integrante y colaborador de bandas tales como Roxy Music, Robert Fripp, Cluster, Harold Budd, David Bowie, David Byrne, John Cale. Así como el productor hacedor de sonidos e ideas en álbumes de Talking Heads, Devo, Ultravox, U2, Laurie Anderson, Grace Jones, Slowdive, Coldplay, James Blake, Travis, James o Damon Albarn (Gorillaz). Como músico innovó como The Normal logrando notoriedad al lanzar su sencillo “T.V.O.D. / Warm Leatherette” y fue miembro de bandas como Come (donde figuraba William Bennett que después formaría la icónica banda de culto del movimiento industrial, Whitehouse) y el antecedente de la idea detrás de Gorillaz (una suerte de primera banda virtual), llamada Silicon Teens, que fue el primer disco de larga duración de Miller. Así también de Duet Emmo donde editó sólo el álbum *Or So It Seems*.

- *¿Cómo definirías la independencia en la música?*

“Existen diferentes maneras de definir la independencia dentro de la música. Una es la más técnica o por “tecnisismo”: cuando no estás realmente conectado con una gran compañía o sello discográfico. Pero más que todo, es un estado mental. Esto es difícil de definir, no siempre sigues los cambios, no siempre haces lo que sea necesariamente comercial... sigues tu espíritu, creo”.

- *¿Cómo es hoy en día esta vida independiente dentro de la música?, ¿consideras que luego de la ola de bandas y artistas que se volcaron a ella, muchos lo hicieron por moda, por pretender ser punk, anarquista, contracultral o hipster?.*

“Después de una explosión del punk, la anarquía y el D.I.Y. (Do It Yourself) ahora en Inglaterra hay mucha gente que sigue haciendo las cosas a su manera, fuera del sistema, haciéndolo ellos mismos o con un pequeño grupo de personas; a pesar de la ola de moda en que se convirtió ese “movimiento” o estas posturas ante el establishment, a pesar de que muchos lo convirtieron o se convirtieron a éste. Más ahora pues hay muchas más posibilidades de hacer las cosas uno mismo que antes”.

- *Y ¿cómo es ahora para las bandas y artistas que quieren darse a conocer?. ¿Es más fácil que las bandas salgan, incluso de gira internacional, aún sin contar con el respaldo de una gran compañía?*

“No lo sé, siempre hay posibilidades de hacer una gira, pero creo que tiene que ver más con la sustentabilidad financiera de una banda, para algunas bandas no es necesario salir de su país, para otras ir fuera les permite hacer dinero; tiene que ver con la apertura de los mercados. Ahora, por ejemplo, hay más apertura (para muchas propuestas musicales) en América Latina que antes, lo mismo que en el este de Europa”.

- *Las bandas van con los cambios del mundo, del mercado, pero ¿cómo describirías ahora el papel que juega un promotor, sea de bandas independientes o de grandes compañías?*

“Si te refieres a promotores de los conciertos, pues no sé mucho de eso... porque no se puede describir una parte de la industria que no has llevado a cabo del todo. Hay muchos promotores de la música y depende de su visión o género lo que hacen por ella”.

- *¿Cómo encuentras la perfecta ecuación de hacer lo que te interesa y ser remunerado por ello, sin perderte en el intento?*

“Creo que tuve suerte... ¡de verdad!. Aunque no toda, pero parte de la música que me gusta, le gusta a otra gente también así que esa mancuerna resultó bastante exitosa. Claro que en cierto punto tienes que ser... mmm... tienes que hacer la música, aún con un presupuesto bajo,

pues si tus expectativas son correctas, puedes resolver cómo hacerlo. Por ejemplo, si eres una compañía de una sola persona y tienes un presupuesto, digamos de 300 dólares para hacer discos, es posible hacer dinero, es posible hacer eso. Si tienes diferentes perspectivas y de verdad quieres vender discos, tienes que tener un equipo más grande e invertir más dinero, pero (por supuesto) si tomas las decisiones correctas -no las incorrectas porque se vuelve un desastre- claro que es posible lograr esta ecuación”.

- *Pero es una cuestión de suerte también, de estar en el momento y lugar precisos también ¿no?*

“También reconocer tu posición en el lugar donde estés, si trabajas con un cierto tipo de artista tampoco puedes pretender que son más grandes de lo que son”.

+++++

## GUADALAJARA Y MORELOS

*Dos muestras del panorama musical independiente en México.*

*Entrevistas a: Juan Carlos Flores (Guadalajara) y a Francisco López (Morelos).*

### 7.7. JUAN CARLOS FLORES

(Guadalajara)

Conocido en la escena independiente musical de la ciudad de Guadalajara, en Jalisco, Juan Carlos Flores se define como un amante de la música, no sólo por venir de un seno familiar de músicos y melómanos, sino por convicción propia. Contador Público de profesión, Juan Carlos terminó en la música no gracias a sus padres –su mamá que fue pianista concertista y funcionaria de cultura en Guadalajara le aconsejó no dedicarse a la música porque no le dejaría dinero-. Flores comenzó su trayectoria en la escena musical independiente después de su primer encuentro con la música, además del “mantra familiar de escuchar y estar expuesto a los más de 12 mil vinilos de mi padre”, cuando “no se entendía aun lo que era el *music bussinness* ni se sabía nada de carreras en la música no sólo como músico”, durante sus visitas a las peñas y espacios musicales de la ciudad, a la edad de 10 años. Acompañando a uno de sus tres hermanos que sí era músico, vio en una de esas visitas, “a un tipo sentado ante una mesa con una caja llena de botones, mirando de frente al escenarios con una cara y presencia de autoridad, ahí me dije, yo quiero estar ahí. A raíz de ese encuentro con ese ingeniero de sonido, me hizo clic todo este mundo y desde entonces comencé a involucrarme con este negocio; empecé en el estudio de un amigo y siete años después no me paré nunca de la silla frente a una consola”.

Su paso por Putumayo, Discos Corazón y Opción Sónica, además de agencia de manejo de artistas como Artists House Booking y Management y Entretenium, así como por el departamento de música en Cultura de la Universidad de Guadalajara, ha hecho que este personaje se gane un lugar reconocido en la comunidad independiente de la capital tapatía.

Con Sergio Naranjo, su socio actual y con quien comenzó y continúan en sus labores en el estudio, firmó a varias bandas bajo su sello discográfico Mix Records, que ambos fundaron. En su camino grabaron a varias agrupaciones y artistas de géneros como el reggae, el metal, alternativo y punk; incluso con este último destacó su aportación profesional al primer álbum

de estudio de Sedición, una de las bandas estandarte del género en México, “el disco que 25 años después es un parteaguas del punk mexicano pues fue una fusión entre hardcore y punk melódico que en su momento fue fuertemente criticado, pero hizo despegar la carrera de la banda”.

Además de grabar algunos discos de bandas de los setenta como Spyder y Fachada de Piedra, otras bandas que estaban sonando mucho en Guadalajara como Draxen (metal), El Cerco (ska y reggae), entre otras, desfilaron por el sello y lograron colocarse en todas las tiendas de la ciudad, “hasta que llegó el momento en que entramos en nuestro primer conflicto con la distribución, pues nadie sabía bien cómo poder hacerlo cubriendo cada vez más territorio, así que me enfilé a la Ciudad de México con una caja de nuestros discos, y así como me subí al tren nocturno de ese entonces, así llegué directo a Buenavista al Tianguis del Chopo donde, para mi sorpresa las bandas fueron bien recibidas; de ahí fue una exploración cada 15 días no sólo en el Chopo sino en las tiendas que existían en la capital mexicana, pero llegó el momento en que el estudio entró en crisis y se disolvió”.

- *¿La crisis se perfiló por cambios en la industria?*

“No, de este sello fue razón completamente interna, entre los socios; pero el siguiente sello que tuve sí padeció, como todos los independientes y en general, la llegada de los cambios tecnológicos. Pero por esa primera crisis es que entré en contacto con la disquera EMI, la que me encomendó buscar bandas para hacer una compilación que se llamaría “Los cuatro puntos cardinales del rock” y ahí es donde fue la primera vez que vi un contrato de una disquera, la cantidad de hojas que sólo entendían los abogados contratados por la misma disquera. Y comencé a comprender lo que abarcaba toda esta industria y cómo es que las grandes compañías se basan en los independientes”.

- *¿En qué punto empezaste a ser consciente de lo que representaba para ti y como parte o impulso de una industria, la escena independiente musical?*

“Cuando empecé a trabajar en la Ciudad de México en un estudio de Rafael González, Mobesa, donde pude trabajar con otros géneros populares y con artistas como Estela Núñez y Denisse D’Kalaff, pero que me permitió diversificarme también con otras propuestas no tan comerciales. Sin embargo, justo por las situaciones personales que se te van presentando donde

las necesidades tienen que ser cubiertas, regresé a Guadalajara y ahí casualmente –porque es muy extraño que en esta industria te encuentres algo como esto- me encontré un día con un anuncio en el periódico donde un sello discográfico solicitaba un representante. Ahí fue donde hice clic con Bernardo Yazelson de Global Entertainment. Tras esto seguí mi camino por sellos más pequeños pero importantes, así brinqué a la que admiraba mucho, Opción Sónica, y luego a Discos Corazón”.

- *¿Qué valor le das a la escena musical independiente en México?*

“Estamos en tiempos muy confusos. Creíamos que ya teníamos la solución para la promoción y la difusión musical con las redes sociales, pero resulta que tenemos muchísimos más obstáculos; simplemente ubicar al consumidor al que quieres llegar, antes era relativamente sencillo. Ahora tenemos todo este ciberespacio con miles de capas que te separan cada vez más del consumidor final al que quieres llegar. Y bueno, es que esa es otra pregunta que ahora es más importante que nunca: ¿a qué tipo de consumidor quieres llegar? Nosotros ya llevamos 25 años en esto y cada vez nos cuesta un poco más de trabajo familiarizarnos con los nuevos mercados musicales. Yo trato siempre de hablar con jóvenes, veinteañeros sobre todo, y de repente tengo cierta esperanza cuando hablo con ellos sobre qué les parece la música actual y la de hace dos, tres décadas, y me tranquiliza cuando me dicen que creen que no se está haciendo música tan buena como antes. Me siento un poco más tranquilo, pero siento que la globalización y esta manera vertiginosa en que está avanzando la industria, genera mucha confusión sobre los mercados que existen”.

- *¿Tú crees que se le puede dar la vuelta al juego de los productores, los promotores?, ¿crees que tienen aún peso en esta industria?*

“No tanto ya. Creo que los artistas son los que ahora tienen el contacto real con los consumidores y los mercados. Además, también estamos en una etapa en la que el público no se traga tan fácilmente lo que le dan, busca directamente lo que quiere, sobre todo los jóvenes, entonces es por eso que es tan superlativo esta situación. Las disqueras tienen que generar su papel para estar dentro del juego porque los artistas tienen el contacto directo con su público”.

- *Pero un artista no puede hacer todo, vamos, si quieres dedicarse realmente a la creación artística ¿no?*

“Pues ahora (por eso) el *manager* es el que tiene mucho peso en el manejo de una carrera de un artista; desgraciadamente, en países como el nuestro, no hay una cultura establecida y profesional del *management*. La cuestión es que aún existen muchas bandas también que siguen viendo el espejismo de que llegará un sello discográfico que le dará todo lo que necesita para construir su carrera. Lo alarmante es darse cuenta que no hay muchos *managers*, alguien se sepa realmente sobre cómo administrar el dinero y manejar talentos; aquí en Guadalajara a lo mucho hay unos siete nombres que trabajan de manera profesional, por mencionar los que me vienen ahorita a la mente podría mencionar a Ulises Sander (Tres Vinil con Golden Ganga, Vaquero Negro, etcétera), Ana Rodríguez (Troker), Roxana Revueltas (Rostros Ocultos).

- *Aquí en Guadalajara ¿la unión sí hace la fuerza, en la escena independiente?*

“Pues ni aquí ni en la Ciudad de México no sucede, pero en Monterrey sí. Y podría ser, pero desgraciadamente a los mexicanos no nos gusta hacer la unión, somos muy individualistas en el fondo. Los de Monterrey han dado una muestra de que sí se pueden armar circuitos entre las bandas mismas. Y digo, ¿qué nos cuesta a los demás hacer esto?, creo que sería otra escena si de verdad hubiera el interés por unirse en un solo frente”.

- *¿Hay falta de profesionalización en las distintas área y falta de talento artístico?*

“Profesionalización sí pero talento no. Aquí en Guadalajara en los últimos cuatro años he visto unas bandas impresionantes independientes, además de Troker, hay una camada de bandas que están sonando muy bien. Lo que sí se enfrentan es la falta de cultura de la inversión, donde el circuito no quiere invertir en una banda que toca en un escenario para 200 personas ni el público quiere pagar por escucharlas”.

- *¿Hay responsabilidad de las autoridades en Guadalajara por apoyar esta escena?*

“Hasta ahora parece que esta administración (Movimiento Ciudadano) está siendo sensible en cuanto a proyectos de cultura, como arte urbano y otras expresiones; en el caso de la música tanto a nivel estatal como federal creo que tenemos que esperar a ver las claras intenciones y acciones de los actuales gobiernos. Quiero ser optimista, pero creo es aún muy pronto para ver resultados reales”.

+++++

## **7.8. FRANCISCO LÓPEZ** (Morelos)

Francisco López, mejor conocido como Paco López, es uno de esos personas peculiares y poco comunes que te encuentras y descubres gratamente.

Maestro en Estudios de Arte y Literatura y estudioso de la música, pero no como fin académico sino por la venia pasional por el sonido y sus múltiples fusiones y resultados, Paco López es de los pocos conocedores e involucrados en una de las escenas musicales independientes que prometen –y que ya están dando mata- en el país, la del estado de Morelos.

Locutor por afición y al final por vocación –tan sólo hay que echar ojo a su tatuaje del micrófono como aquellos de los años 50 que lleva sin esconder en su muñeca derecha-, López Galvez ha estado conectado a la música de Morelos desde hace más de 20 años, en que decidió quedarse tras los micrófonos de varias estaciones de radio. Su paso por la radio incluye emisiones como la juvenil Factor 100 o UFM Alterna (en la radioemisora de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos - UAEM). Además de ser responsable de montar las repetidoras de radio de Cuautla y Jojutla, y de gestionar los referendos correspondientes con vigencia al 2017 y 2021.

Ganador de mención honorífica en la cuarta Bienal Internacional de Radio (2002), con el programa “Aldea Global”, en la categoría de programas musicales y de haber logrado que bajo su gestión en la radio pública se haya ganado el Primer Lugar de la Bienal Internacional de Radio en 2014, en la categoría de construcción de ciudadanía, Paco se presenta además como una autoridad de la historia de la música en su estado, pues es casi una enciclopedia o catálogo oral, al que sin duda le preocupa y ocupa los diversos talentos con los que goza la escena independiente musical y de los que sin duda alguna nos presenta como una rica gama de sonoridades con peso y originalidad propios. Sin duda un referente de lo que sucede en el panorama actual de la producción de la música independiente del país.

López Galvez, quien actualmente ejerce como Director General de Música y Festivales en la Secretaría de Turismo y Cultura de Morelos, está a punto de presentar la primera plataforma real de rescate, promoción y fomento de la música que existe hasta ahora en México –tan bien hecha y lograda que debería ser replicada en cada estado y a nivel federal-. Esta plataforma

contenida en un sitio web, no sólo es una especie de repositorio de la memoria musical de Morelos, el cual rescata muchas de las grabaciones que se hicieron en distintos puntos del estado, o que refieren a éste y a sus distintas poblaciones –mayormente claro a la “Ciudad de la Eterna Primavera”, Cuernavaca-, sino un proyecto completísimo de impulso, promoción y fomento de una escena, circuitos de músicos y artistas independientes, con el fin de incentivar la producción local. Un esfuerzo finalmente de un funcionario público verdaderamente comprometido y casado con su pasión: la música.

- *¿Cómo definirías la escena independiente de Morelos hoy día?*

“La defino como una escena que se está reconfigurando, nueva, que se está revitalizando, que es diversa, que tiene cosas muy interesantes y que tienen una identidad que tiene que ver con Morelos. Aunque sean bandas que toquen a lo mejor algún género más orientado a los ritmos afrocaribeños, el ska o el dub, tienen su sello, suenan diferente, no suenan a las bandas de ska, por ejemplo, de la Ciudad o del Estado de México. Las que están haciendo jazz fusión aquí también ya traen su propia onda, de echo creo son las bandas que están empujando más fuerte. Las agrupaciones que pertenecen a la escena del jazz son las que llevan ahorita la batuta; como Gallo Lobo, Chronos, además de *Fuxé*, de Chris van Buren que es la banda insignia de esta generación de jazz contemporáneo de fusión, asimismo Som-Bit que también hace una combinación de afrobeat con free jazz y ritmos africanos bien interesantes, ellos cuentan con Cipriano Izquierdo, músico que tocaba con La Nopalera y que ha hecho varios proyectos de jazz en México, estuvieron en el festival Baidorá el año pasado, nos dio mucho gusto que al menos incluyeran a una de las bandas de Morelos. En el caso del ska, La Hoja Ensemble, que tocan más calipso... el punto a destacar de estas bandas es que muchos de sus integrantes ya traen una trayectoria musical hasta académica, muchos son egresados del Centro Morelense de las Artes. Hay otra banda destacable, de Jiutepec, que se llama Kamikaze Beat Band, chavos formados en la tradición de las bandas de viento, de pueblo si quieres verlo así, pero que crecieron con la música balcánica, el ska, el punk y hacen un híbrido con la música tradicional de viento. Ellos ya han girado en Estados Unidos, además de varios Estados en México. Ellos representan a esta generación de músicos jóvenes nacidos en los noventa, pero también de los veteranos contamos a grupos como María Cantú, que ya tiene 17 años en la escena, o La Bolonchona que tienen 20 años de carrera, quienes empezaron de manera autodidáctica y son

quienes abrieron brecha a las bandas en Morelos al lograr grabar su primer disco con Opción Sónica. Esta banda de ska ha logrado grabar un disco en vivo en Alemania (*Live in Hamburg*), además que giraron mucho en Europa durante 2014, 2015 y 2016. Creo que este año regresan a Europa otra vez por su más reciente disco. Todas estas agrupaciones que acabo de citar tienen en común que han sido constantes en su camino, aún en la independencia lo han seguido y no dejan de producir. Y eso sin mencionar a las bandas de rock, como Rainglus”.

- *Dirías que ha habido entonces una evolución rica y constante de la escena musical independiente en Morelos...*

“Si valdría la pena empezar por este dato primero: la primera grabación de una banda de rock en Morelos se dio en 1962, con una banda que ganó un concurso en la radio en la Ciudad de México, se llamaba Los Rolling King; ganaron grabar un álbum completo en 45 rpm, pero como estaban bien chavitos, eran adolescentes de secundaria sólo grabaron un EP. Luego hasta 1971, después de Avándaro, hubo muchos grupos que buscaban también grabar en Morelos, pero, así como fue la cerrazón en la capital, en todo el país y en este estado no fue la excepción. Lamentablemente muchos de los grupos morelenses de rock quedaron rezagados a tocar alternando con grupos tropicales o con las orquestas por lo que no eran muy bien vistos. Así que durante toda esa época hubo una austeridad de producciones de independientes. Una referencia que vale la pena mencionar, no recuerdo bien pero reo que fe en 1980 que iba a venir al Balneario de Temisco, Johnny Winter y comenzó a llegar tanta gente desde dos días antes de la fecha anunciada que al gobierno les dio miedo y terminaron haciendo una razia, como las de la Ciudad de México, donde a los asistentes los metieron a la cárcel, los peluquearon y demás. Eso fue en los tiempos del Dr. León Bejarano. Así lamentable todos los jóvenes aquí también fueron mal vistos y reprimidos tras el movimiento del 68 y Avándaro. Todo ese tiempo posterior fue pelear contra todo, igual las bandas aquí sobrevivieron tocando en hoyos funkies, igual que en CDMX, lugares súper feos y con condiciones horribles. Aunque todos los grupos buenos de esa época como Bandido, Peace & Love, Tinta Blanca, Tree Souls in My Mind, Dangerous Rythm, Kenny & The Electrics, Luzbel, Javier Bátiz, venían a tocar a Cuernavaca lo que permitió que siempre hubiera un intercambio. Hasta finales de los ochenta que las bandas independientes de metal fueron las que retomaron primero el regreso a la producción y grabaron los primeros discos de ese tiempo. Las dos más destaca, Padre Nuestro y Darkness,

fueron los que comenzaron a hacer cosas importantes y grabaron en tiempos de los casetes. Otro grupo más pop alternativo, Los Hijos de María Sabina también se destacaron y tocaban igual con KristaGali, Ansia, Kerigma, Sergio Arau. El hardcore abrió brecha, aunque no importaba tanto el género porque también podían tocar diferentes estilos y no pasaba nada.

La década de los noventa fue una época muy importante debido al surgimiento de bandas, fue un hervidero (sic) de bandas, pero lo malo es que no todos pudieron grabar. Fue hasta el 2000 que salió un primer acoplado, el cual fue importante porque fue el primer esfuerzo logrado al sacar el beneficio de un apoyo estatal (PACMIF, el cual se llamó “Morelos al Ataque”. Producido por Marco Ruiz, un promotor independiente muy experimentado que, con su colectivo X Records, siempre ha apoyado a la escena independiente de grupos súper *underground*. En esa compilación aparecen temas de La Bolonchona, el cantautor Cristo, Cuernavaca City Blues (grupo al que pertenecía Lalo chico, uno de los integrantes del Tri), otra banda llamada Toxina... fue la generación de bandas de finales de los 90 que son como la banda sonora de la época en que surgió el zapatismo y entrando al nuevo siglo, que acompañó a los chavos de esa época.

Ya del 2000 a la fecha pues cambiaron las cosas. Los chavos de Zoé (León, Ángel) vivían aquí en Cuernavaca, antes de ser esa banda ya habían empezado en otras aquí”.

- *¿Por qué crees que los artistas en esta escena lograron ser producidos y enriquecerla?, a ¿qué se debió?*

“A que asumieron más bien su papel de ser autogestivos, de producirse ellos mismos y buscar sus recursos. Justo en el 2000 se da un parteaguas interesante en Morelos. Yo me encontraba en ese entonces estudiando en el Centro Morelense de las Artes la carrera de música en la facultad de artes; y como yo, muchos de los músicos que estaban ya comenzando sus proyectos musicales, salieron de ahí también después de haber estudiado, por lo que estaban mejor preparados. Técnicamente son mejores, están ya con otra onda y han venido a dar frescura a la escena. Los grupos que se han mantenido vigentes es porque también se arriesgan a cambiar a sus integrantes. Som-Bit por ejemplo, pertenecían a un colectivo de música y danza africanos llamado Los Banderlux que era muy famoso aquí pues te los encontrabas tocando junto a las chavas bailando en la calle, aplicando la apropiación de los espacios públicos”.

- *¿Entonces dirías que esta escena independiente sí tuvo un impacto cultural en la vida de Morelos?*

“Sí porque para empezar estos artistas comenzaron a difundirse en *Fanzines*, en pequeños programas de radio donde los programaron y dieron chance de anunciar sus tocaditas, en suplementos culturales y todo esto formó un circuito donde se sumaron fotógrafos que les aportaron imagen, luego sacaron sus demos para sus discos, sumaron a quienes les aportaron para sacar sus videos... todo esto hizo que se empezara a compactar y a tener forma, antes de las redes sociales y plataformas de *streaming*. Creo que ha sido una escena que, como el salmón ha luchado contra corriente, pero que de unos 10 años para acá ha logrado ya tener presencia y destacarse en propuestas artísticas sólidas. Y la política cultural de los ayuntamientos y local empezaron a darse cuenta que estaban pasando cosas, o quizá porque se dieron cuenta que también contratando a estos artistas locales les convenía más en cuanto a presupuestos, pero que ya los incluyen ya en eventos culturales”.

- *¿Dirías que también han impactado económicamente en Morelos?*

“Pues a nivel independiente sí, afirmaríala que en esta misma escena lo tiene, pero sabemos que en su distribución en las grandes tiendas siguen teniendo faltas por todo lo que les implica y les requiere en logística y presupuesto. Pero dentro de esta escena y su circuito ves que sí generan este fenómeno de pertenencia al hacerse de su propia mercancía y ponerla a la venta, donde el público se la apropia porque les da esta entidad, por ejemplo, aquí sí ves en la calle a la gente con playeras de las bandas o una muy famosa del ilustrador Ricardo Alonso “Peltre” que diseñó la ahora muy popular playera con el lema “Rock Morelense (1ª División / Tierra y Libertad)”. Creo que hay dos sucesos muy importantes que recordar: en 2015 o 2016 fue el año que por vez primera Morelos fue invitado a la programación del Festival Cervantino, donde se programó bandas jóvenes y tradicionales o con trayectoria del estado como Foramen, el ballet folclórico del estado y la banda de Tlayacapan, pero en la Antigua Estación de Trenes se montó un gran escenario donde tocaron varias de las bandas de la escena independiente, lo que les ha dado exposición y proyección pues todos estos eventos se transmitieron en vivo además aquellos actos en vivo que se realizaron en Morelos. De esto salió un acoplado de CD doble “Morelos Emergente” o después el que sacaría Ricardo Bravo “Cuernavaca Ciudad del Rock”. Y también el otro evento importante por su trascendencia fue cuando se inauguró el

(Centro Cultural) Teopanzolco en 2017, donde se llevó a cabo el festival Resonante, aunque no había mucha confianza por convocar a jóvenes finalmente se abrió y se ha avanzado mucho en este tema de abrir sin miedo a las expresiones juveniles culturales”.

- *En el caso de Morelos también es importante destacar que el estado también ha tenido que enfrentar la presencia de la violencia e inseguridad por los ajustes de cuentas y luchas entre grupos de narcotráfico ¿cierto?*

“Cuando empezó todo eso en 2009 con el asunto de los Beltrán Leyva se desató un ambiente de zozobra y miedo en el estado por la rivalidad de los cárteles, pero lo que mantuvo la vida cultural por lo menos en Cuernavaca, la capital, fue la escena independiente pues hubo un movimiento cultural muy fuerte, incluso antes que saliera (el movimiento de) No+Sangre, con las ‘poemantas’ y grupos que tocaban en la calle y foros como The Pit –el único lugar que lleva más de 15 años sino 20, presentando bandas y artistas de rock y demás no sólo locales sino de otros estados y extranjeros también-. Otro foro que fue muy importante también fue Foro Cultural ‘Pepe El Toro’, de Julio César García quien, lamentablemente, falleció muy joven, el año pasado. Con ello, decayó un poco el circuito, pero los grupos siguieron, la cuestión es que le han dado continuidad, ahí están otras bandas como Las Galletas de Mr. Esqueleto o Neoplen”.

- *¿Consideras que las instituciones juegan un papel importante para impulsar el desarrollo estas escenas? ¿Deben o no ayudar a los independientes? Ya que dices que la mayoría de estas bandas se han hecho mediante la autogestión. Y hay quienes critican una intervención paternalista.*

“Todas las administraciones tienen su plan, lo que quieren hacer al menos en el papel; en los últimos años han demostrado que –incluso en las últimas administraciones en Morelos que fueron del PAN– quieren tener una intervención y reconocimiento a las bandas locales. Así que ha ido creciendo este apoyo para que se presenten y realicen conciertos. Ahora tenemos claro ese reconocimiento a las bandas locales y se les da también para que estos artistas incluso tengan más proyección, buscando el que se les apoye mediante otras instancias, sin que pierdan su toque de independencia pues no es manipularlos ni mucho menos, simplemente acompañarlos. Ahora desde la Dirección de Música lo que estamos tratando de hacer es ser

facilitadores y apoyar esa escena que está palpitante, cómo pues generando espacios, ayudándoles a realizar trámites rápidos por ejemplo cuando van a viajar, sus pasaportes, visas... como pasó con Kamikaze Beat Band, Down Avenue -quienes este año tocaron ya en el SXSW y se van a Australia a otro festival- o Valsian, quienes abrieron a Garbage en su gira de 20 aniversario aquí en México.

- *¿Qué tan relevante crees que son estas escenas para enriquecer o exista una cultura de la música, más allá de los masivos, escuchas y compras inmediatas, para tener un oído educado?*

“Lo que veo es que sí ya no se tiene el mismo apego a la música que antes, a menos que seas alguien que tiene ese aprecio por tener el formato físico de la música de las bandas o artistas que te gusta. Ya no se compra igual la música, ahora se lanzan sencillos y videos de los mismos que se basan en las plataformas digitales, el *streaming* de audio y video, Valsian, Monogra y Electrafic son ejemplo de ello. Para que se de una escena tiene que haber productores independientes locales, sellos independientes, estudios, programas de radio especializados que los toquen, medios que publiquen, promotores y también el interés y apoyo de las instancias gubernamentales locales para que con todo esto se configure una escena y el público asista. El hecho de que muchos de éstos hagan eventos gratis no quiere decir que no valgan, es para darlos a conocer y luego la gente también tiene que valorar y pagar por esas producciones. Mientras exista continuidad y necesidad, el público se formará y formará nichos”.

- *¿Por qué crees que existen muchos oídos, pero poco público que paga o escuche a estas bandas independientes?*

“Bueno hay mucha música, pero tarde o temprano, a pesar de que hay programas de radio en Internet o las famosas listas en Spotify –que muchos prefieren estar en esas listas de “carnita asada” que en la programación de Reactor (del IMER) por ejemplo, porque tienen más escuchas-, el que está buscando y tiene el oído atento al final de cuentas siempre está buscando esa referencia que le recomiende algo. Puedes ver eventos con grupos que parecen desconocidos y la gente conoce las canciones, las canta, así que la gente siempre tiene sus fuentes, ya sea radio o en los distintos canales en Internet, la gente siempre busca un referente

que les recomiende, quizá por eso es que se siguen más o menos a tal o cual artista. La radio que es una referencia para la gente se ha fortalecido con su presencia con internet”.

- *La radio sigue siendo la referencia, pero está sujeta a intereses y modelos ya añejos ¿no?*

“Exactamente así es. Yo creo que, si vas a una ciudad como Monterrey o Tijuana, que tienen fama de tener escenas musicales (independientes) fuertes y vigorosas, lo primero que haces cuando llegas es prender la radio para ver qué hay, ver lo que suena y saber de los lugares, la radio se convierte como en ese guía que te dice el mapa sonoro y cultural de esa ciudad, eso es muy interesante. Sin embargo, esta posibilidad se da sólo en los espacios pequeños que tienen las radios públicas, porque claro que ya sabemos que las comerciales homologan su discurso de acuerdo al negocio que tienen con la industria del disco, entonces no hay desarrollo del talento de la escena y la industria cultural musical local porque todo lo que ellos quieren es sólo que se toque lo que a ellos les conviene y de ahí que a todas horas se oye lo mismo como una rocola”.

- *¿Seguimos aún entonces en desventajas en la competencia ante grandes compañías?*

“Sí, por supuesto y ya sabemos qué empresas son las que acaparan el mercado y espacios; éstas mala acostumbran a los artistas pues en esa necesidad que tienen por aparecer en los grandes festivales como Vive Latino, tocan gratis, los traen de arriba y para abajo, aceptan las condiciones que les digan pues es como un rito de paso. Pero estas prácticas lo único que hacen es mala acostumbrar a las bandas o artistas que emergen y en su búsqueda por seguir una trayectoria ascendente no quieren aceptar menos de lo que éstas empresas imponen, entonces lo que provocan es encarecer y marcar el tabulador del mercado tanto nacional como de los artistas extranjeros que vienen a presentarse a México. Esto hace que revienten los promotores en provincia y los independientes en Ciudad de México y otras capitales de los estados y los grupos en lugar de ser solidarios no abonan al crecimiento de las escenas independientes, es decir, cómo es posible que todavía siguen siendo los mismos *headliners* de los festivales las mismas bandas y los mismos refritos de reencuentros año con año”.

- *Justo estas prácticas que se saben en la escena y la industria musical ¿por qué crees que se saben, pero no se visibilizan, no se denuncian? ¿Qué tendría que pasar para que esto no siguiera?*

“Pues de inicio empezar por las propias bandas y artistas a que tuvieran un cambio de actitud, esas que les pega la fiebre del *rockstar* y que van por los diferentes espacios exigiendo sus condiciones, muchas veces de capricho, sin importarles o no si están abriendo o cerrando cancha a las bandas que vienen detrás. Y no sé si los festivales también, pero tener al menos reglas claras de tiempos, pagos, logística y en general esta cuestión del respeto al resto de los compañeros. En Europa esto ya está más avanzado claro, pero es increíble que en México siga pasando esto en distintos tipos de eventos –más porque está centralizado todo claro-, aún con 30 años o más de tener conciertos masivos”.

- *¿Dirías que existe un monopolio en la industria del entretenimiento y que acapare los espacios?*

“Pues al igual que en las radios comerciales, en los espectáculos en vivo existen los grupos que centralizan todo y dictan las propuestas, como ejemplo tenemos hoy la tendencia que creen que todo tiene que sonar “indie” y esta etiqueta según quién, como si no existieran otras propuestas que valen mucho la pena. Crean a sus propios “One hit wonders” o refritean lo que ya tienen como probado que vende bien”.

- *Por la evolución que ha tenido la escena independiente de Morelos, ¿dirías que está sana porque de alguna manera ha tomado distancia o está alejada de esta industria centralizada del entretenimiento? ¿están mejor así?*

“Yo creo que están contentos con lo que están haciendo, claro que, si les llega una invitación para un festival, con gusto lo van a hacer; la prueba es que aquí ya se llevan seis años haciendo el Baidorá en Las Estacas, ahora el Solar en los Jardines de México que contempló parte de este talento local, lo cual significa que están dándose cuenta que también aquí la escena ha crecido y que hay público, por eso traen estas propuestas que incluyen también artistas extranjeros. Finalmente, también han cuidado hacer festivales con otra visión que incluye generar conciencia sobre el cuidado del entorno, involucrando a la comunidad y generando

empleos locales, aunque es un negocio y seguramente se configurará como muchos de los que se hacen en la Ciudad de México”.

- *Por último, si hay algo que le haga falta a la escena musical en Morelos, ¿qué dirías que sería?*

“Bueno yo creo que el hecho de que vengan músicos, productores, gente de los medios importantes aquí a Morelos, a Cuernavaca, Tlayacapan... y que luego se involucran a ver qué es lo que está pasando, que conocen a los artistas, a los grupos y que se da una relación y que los pueden producir o recomendar eso está muy interesante; y es lo que ha pasado con muchos que se han venido a Cuernavaca, como en el exilio, se encuentran en esta escena como onda. Se han involucrado como *managers* o productores, o recomendando a las bandas a otras instancias... entonces creo que todavía está en ese proceso de realmente consolidar una verdadera infraestructura, se está en ese proceso de profesionalismo, va encaminado y se tiene que ir fortaleciendo más y estoy seguro que en algún momento -no pierdo la esperanza-, en que en algún momento, no sólo una banda sino varias de Cuernavaca y del estado van a estar llamando mucho la atención. Porque he visto a muchos grupos y artistas crecer, he visto el esfuerzo, la inversión y la necesidad por seguir sus proyectos, con todo y que trabajan medio tiempo haciendo otras cosas para poder mantenerlo y mantenerse, es gente que realmente no está buscando el *mainstream* y ser *rockstars*, sino que asumen un estilo de vida con lo que les gusta y que ya pasa a un contexto diferente al comercial sino de tener una conexión espiritual con la gente. Te das cuenta ahora cuando llegas a un festival (masivo) y todo suena muy similar; entonces en contraste esa emoción de llegar a un lugar que no conoces a escuchar a una banda que no conocías o habías escuchado, y que se te ponga la piel chinita, te das cuenta que algo está pasando aquí. Esa emoción de ir a lugares que no conoces y que te topes con estas propuestas, más allá de ir buscando un evento de productos y marcas, de consumo, es lo que hace que valga la pena esto, la conexión”.

- *Es más, por buscar también hacer comunidad ¿no?*

“Pues justo eso, más en estos tiempos en que vivimos creo que urge eso. Recuperar el concierto más como un ejercicio de comunión o como de ritual si quieres, es un poco romántico, pero

eso es lo que hace una conexión con la gente, más que sólo cuestión de marcas y consumo. Creo que nosotros hemos sido privilegiados, aunque faltan muchas cosas aún por supuesto”.

- *Y que va a venir yo creo que sí, un cambio, una cuestión que va a irrumpir porque también, los jóvenes, aunque han tenido este acceso tan inmediato a la música creo que va a llegar un punto en que también se van a asquear porque, qué más hay ¿no? Si no hay un retorno también como cíclico de los que precedieron, también tienes que conocer un poco de la historia ¿no?*

“Pues justo en eso, lo que estamos haciendo ahora nosotros es abrir también espacio y posibilidades de programar no sólo a las propuestas actuales, jóvenes, sino tener también concentrado en un espacio no físico, sino virtual, digital, esa recuperación de la memoria de lo que se ha grabado, porque muchos de esos jóvenes talentos no conocen mucho de los que les precedieron justamente. Estamos ya digitalizando grabaciones que restauramos de algunos de los grupos y artistas que grabaron y editaron discos aquí en Morelos, algunas rarezas, y ya llevamos como unos 30 discos hasta ahora. Y es para toda la gente, no sólo para los melómanos o los investigadores. Por otro lado, tendremos un catálogo actualizado de las bandas que están haciendo música original, homologar un poco sus biografías, sus grabaciones, sus fotos, sus videos, eventos, etcétera sin fines de lucro, para que la gente pueda conocerlos, y también con la intención que sea como una herramienta para promoverlos, para que los escuchen afuera y más allá del estado o del país y los contraten, como un mapa sonoro de Morelos. Y en un tercer momento, buscamos que sea también en algún punto como un sello discográfico donde podamos ir produciendo algunos sencillos con el fin de incentivar a la producción local, sacando sencillos digitales para descarga o *streaming*, para después que logren grabar y editar sus placas si así lo quieren –y no solamente para las músicas contemporáneas, sino para otras cuestiones que están ahí; esa es la idea y estamos trabajando para que no sea sólo un proyecto de un sexenio”.

+++++

## CONSIDERACIONES FINALES

Ante los constantes cambios de la tecnología, frente a la espiral de retos a los que se enfrenta la industria musical en México, los integrantes de la escena musical independiente tienen que ser capaces de conformarse en un solo frente, fuerte y con las suficientes herramientas de profesionalización y formalidad para poder ser tomados en cuenta.

Su búsqueda por el emparejamiento de las condiciones en que se desenvuelven no debe ser otra más que la misma de aquellos que están porque la cultura sea tomada en cuenta como el impulsor de cambio socioeconómico, en un nuevo modelo de economía creativa, equitativa y eficaz. Dejando atrás los remedos de los vicios de una industria musical que durante años se ha caracterizado por su voraz apetito de ganancias en el mercado, gracias al modelo económico que lo sustenta.

Este trabajo constituye sólo una pequeña parte de lo que se puede recopilar, mediante un diseño preciso de herramientas y su operación, para enriquecer en el futuro la discusión sobre las soluciones a las problemáticas y situaciones expresadas aquí. Proporciona las bases para perfilar un tamiz más completo de datos y referencias, con el fin de construir una metodología para la recolección de información que permita la propuesta de políticas públicas.

Las líneas a seguir que se propongan, con ayuda de las experiencias ya contadas, deben lograr una verdadera presencia de la comunidad musical independiente en el panorama económico de México.

De ninguna manera se pretende ser una única voz, por lo que este material tendrá que aumentarse con las opiniones e ideas de más personajes y agentes de la independencia, así como por aquellos de la industria musical y organizaciones involucradas que están entendiendo que mientras todos sean tomados en cuenta, mejor nos irá en el entorno financiero, con el fin de alcanzar un mismo objetivo: el verdadero desarrollo de la música en México.

Asimismo, no se limita a la expresión musical, sino que puede emparejarse -guardando sus particularidades-, con otras disciplinas artísticas y sus comunidades autónomas pues, como ya se habló y se hizo referencia aquí, la consolidación de empresas e industrias culturales atañen y convergen entre todas las artes y sus vasos comunicantes.

Incorporando ejemplos y casos de aplicación concreta, la metodología que se proponga debe tomar en cuenta los aspectos no sólo socioculturales sino, fundamentalmente como ya dijimos, los elementos y situaciones que atañen a la economía de quienes conforman esta comunidad independiente y creativa, dejando atrás tabúes y secrecías sobre la obtención y ejecución de los recursos, así como privilegios y prebendas.

Esto permitirá una correcta y más completa evaluación, a corto y largo plazo, de la situación en la que se encuentran la mayoría de los independientes en la música mexicana; y con ello, tomar decisiones y pautas a seguir.

Lo expuesto aquí tiene la expectativa de ser una base para seguir conformando una red de alianzas y estrategias para una futura plataforma de agentes y personajes que ven en la independencia otra manera de vivir dignamente.

Este trabajo para nada tiene la intención de ser definitivo y el hecho de haberse realizado en un género periodístico nos permitió también el de plantear situaciones para visibilizarlas más que para aleccionar o dar la última palabra.

Sin dejar de ser conscientes de la responsabilidad que atañe a la presentación, contraste y afirmación de hechos o datos, el reportaje periodístico en esta ocasión no pretendió abarcar la totalidad de situaciones, personajes y hechos del panorama actual de la escena musical independiente en México.

Asimismo, se ciñó hasta cierto punto a un marco de metodología académica, lo que arrojó una mezcla entre desenfado y rigidez; por ello se explica que la presentación sea un texto pensando a veces como un ensayo, otras como reportaje tal cual para un diseño editorial y su publicación en una fuente periódica (aunque aquí la versión larga) y otras como un compendio de entrevistas, a pregunta expresa y respuesta clara.

Por último, a manera de propuesta y con el ánimo de continuar alimentando la discusión de este tema tan amplio, se enlistan a continuación algunos puntos mediante los cuales todos los involucrados de alguna u otra manera en el ecosistema de la producción musical, de manera autónoma, pueden aportar para dar paso a la profesionalización y formalidad de la comunidad independiente, como resumen de lo expuesto en este trabajo:

1. Reconocimiento de los distintos actores de la escena independiente de la música en México, para saber su lugar y el papel que juegan: artistas, managers, agentes, productores, promotores, gestores, especialistas en marketing, prensa, comunicación, derechos de autor, legal, distribuidores, maquiladores de productos y de música en formatos físicos, mercancía promocional, “agregadoras” digitales, etcétera.
2. Acotar o definir los límites de cada una de las áreas -y sus principales representantes- del círculo de producción de la música independiente con el fin de fortalecer el conocimiento de las ventajas y desventajas de cada una de éstas. Para lograr posteriormente establecer distintos y fuertes circuitos de esta cadena productiva.
3. Reconocimiento del nicho al que pertenece cada propuesta; el público o tipo de espectadores al que van dirigidos los esfuerzos que cada uno realiza ante la audiencia fragmentada.
4. Establecimiento de redes dentro de la comunidad de independientes con nodos bien definidos por cada una de las áreas de la cadena de producción y promoción. Para al final confluir en un mismo objetivo: mayor visibilidad de la comunidad y sus entes.
5. Elaboración de un mapa de las distintas áreas y agentes que conforman el ecosistema de la producción musical hecha y promovida de manera independiente en México.
6. Trazo de este mapa en una plataforma digital específica o en multiplataformas musicales, para el registro de los distintos actores y la conformación de un frente común de la escena independiente.
7. Propuestas de profesionalización como talleres, cursos, diplomados, clases magistrales, entre otras herramientas de formación para el intercambio de conocimientos; aprovechando las experiencias de los mismos integrantes de la comunidad y de otros agentes externos involucrados con este sector.
8. Propuestas de estímulos fiscales con base en o guía de los ya establecidos en otras disciplinas del sector cultural como el cine, para formalizar a los integrantes del ecosistema de la producción musical hecha y promovida de manera independiente en México.
9. Proponer y sumarse a una agenda de reformas legislativas para apoyar la distinción fundamental de economía cultural o economía de la cultura; fomentando una

competencia equitativa, anti monopolio, para evitar la depredación de espacios, públicos y modelos de negocio por parte de grandes compañías.

10. Proponer y sumarse a los esfuerzos ya establecidos por individuos, grupos, colectivos y organizaciones civiles para el reconocimiento e impulso de las todas las expresiones artísticas, la cultura y todos los trabajadores entorno a éstas como generadores de bienestar, desarrollo y crecimiento social.

### **Herramientas de profesionalización y formalidad:**

- a) Creación y elaboración de estadísticas para estudio y diagnóstico de la cantidad, situación y problemáticas de los distintos actores del ecosistema de la producción musical independiente, a nivel nacional y por regiones, para generar propuestas base para delinear políticas públicas sobre la cultura y el arte, como derechos y patrimonios intangibles en México.
- b) Impulsar una agenda de reformas fiscales que permita el cambio de la carga fiscal según las actividades económicas culturales de empresas, organismos y agrupaciones; para lograr que estén debidamente acreditados como desarrolladores de labores que impactan en servicios y bienes culturales.
- c) Capacitación constante. Ya sea de manera autodidacta con las ventajas que trae plataformas sociales como YouTube y recursos a la mano que pone Internet, muchos de manera gratuita, o bajo la pauta de en organismos reconocidos. Participación de los mismos agentes de la escena musical autónoma para generar un círculo que asegure trabajo y conocimientos.
- d) Registro y documentación constante de las aportaciones de cada uno de los artistas o agrupaciones con el fin de guardar, enriquecer y fomentar su difusión ante un público diverso.
- e) Creación de campañas conjuntas para recaudación de fondos, mediante el uso de herramientas digitales ya existentes como las plataformas de recaudación de fondos (crowdfunding); lanzamientos de compilaciones, acoplados de varios artistas, campañas con causa en redes sociales y plataformas digitales, etcétera.

+++++

## GLOSARIO DE DEFINICIONES

1. Música, músico, artista, productor, promotor, gestor, agente y demás involucrados en cada una de las áreas que conforman la cadena de producción musical y su difusión; escena musical o comunidad musical “independientes”:

Según las diversas consultas hechas en Internet y derivado de las diversas entrevistas realizadas, así como resultado de un estándar en los diversos circuitos musicales, todos los actores pertenecientes al ámbito musical de manera “independiente” son aquellos que, por decisión propia o por diferentes circunstancias, básicamente tienen una participación en la cadena productiva de manera autónoma a la industria; los productos o servicios creativos de una propuesta artística no forman parte de los sistemas de distribución, de difusión, promoción o publicidad de la industria musical, la cual engloba consorcios transnacionales del mercado musical, grandes conglomerados de medios de comunicación, editoras, agencias y asociaciones de derechos de autor, gremios internacionales que establecen estándares según las compañías que los conforman, encuestadoras, etcétera.

En un artículo sin autoría ni referencias acreditadas, publicado en Wikipedia con fecha sobre esta última condición el 7 de julio de 2017, la “música independiente” de diversos estilos o géneros, se le llama así por diferentes motivos:

“Cuando los intérpretes no están ligados a circuitos del mercado musical, la difusión sonora o publicitaria”.

“Cuando se hace con vocación puramente artística y no comercial”.

“Cuando el estilo que toca un artista o un conjunto no parece cumplir los parámetros de ninguna etiqueta de definición conocida o utilizada por la prensa especializada”.

“Cuando el sello discográfico encargado de editar las grabaciones o los medios que la difunden (radios, publicaciones...) son de pequeña envergadura o de carácter amateur”.

“Cuando todo el proceso artístico está controlado por los músicos y en él no interfieren directrices ni condiciones de departamentos de marketing, compañías discográficas, instituciones o medios de comunicación”.

Fuente y citas: [https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica\\_independiente](https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_independiente)

-Otra referencia que nos ayuda a digerir más fácilmente lo que es ser “independiente” dentro de la música es la expresión de Dani Aragón, ex subdirector de la radio musical líder en España, Los 40:

“Los independientes de la música están hechos de otra materia”.

Fuente y citas: artículo “16 Independientes de la música desvelan su mayor aprendizaje” en <https://musicalizza.com/16-independientes-de-la-musica-desvelan-su-mayor-aprendizaje/>

-O como lo expresó en entrevista realizada al fundador de Mute Records para este trabajo, Daniel Miller, uno de los músicos y productores pioneros en la creación del modo de ser independiente en la música (y que son las palabras con las que abre este trabajo):

“Existen diferentes maneras de definir la independencia dentro de la música. Una es la más técnica o por tecnicismo: Cuando no estás realmente conectado con una gran compañía o sello discográfico. Pero más que todo, es un estado mental. Esto es difícil de definir, no siempre sigues los cambios, no siempre haces lo que sea necesariamente comercial, sigues tu espíritu”.

## 2. “Hazlo Tú Mismo” o “Do It Yourself” (D.I.Y. por sus siglas en inglés):

El concepto «hágalo usted mismo» o «hazlo tú mismo» abreviado como HUM, HTM o DIY (de sus siglas en inglés, Do It Yourself) se basa en la filosofía o ética anticapitalista ya que rechaza la idea de tener que comprar las cosas que uno desea o necesita y en su lugar construirlas o hacerlas uno mismo. Aunque está intrínseca la acción de consumir, es un movimiento contracultural establecido como tal en la década de los 50, aunque a historia date desde el origen de los humanos por satisfacer sus necesidades.

En la música donde implosionó esta filosofía con géneros como el punk rock en los 60 y 70, o también en la psicodelia y los hippies, se habla desde músicos que crean y/o fabrican sus propios instrumentos, o que graban con sus propios medios, con presupuesto reducido, autogestionan sus actuaciones, autopromocionan su música, venden su obra, etcétera. Hasta de quienes hacen las cosas dentro de cada parte de la cadena productiva de la música y su difusión de manera independiente sin la ayuda, soporte o aportaciones de terceros, sobre todo de la industria musical.

Fuente y citas: [https://es.wikipedia.org/wiki/H%C3%A1galo\\_usted\\_mismo#M%C3%BAsicos\\_DIY](https://es.wikipedia.org/wiki/H%C3%A1galo_usted_mismo#M%C3%BAsicos_DIY)

Y [https://en.wikipedia.org/wiki/Do\\_it\\_yourself](https://en.wikipedia.org/wiki/Do_it_yourself)

## 3. Economía cultural:

La economía cultural o economía de la cultura es una rama de la economía que investiga explicaciones o hipótesis culturales como determinantes de retorno o impacto económico. Con el uso de técnicas analíticas y herramientas empíricas traídas de la matemática se identifican diferencias sistemáticas de la influencia que ejerce la cultura en el desarrollo económico de las regiones, territorios y países. En este sentido, la economía cultural o economía de la cultura (Baumol y Bowen 1965; Baumol y Bowen 1966) es una detallada y específica investigación de las condiciones económicas de la cultura o las artes (literatura, música, cine...).

La economía cultural es un desarrollo reciente del discurso económico. Hasta hace bien poco los economistas no tenían por objeto de estudio la cultura porque la consideraban demasiado ambigua, abstracta y muy difícil de medir cuantitativamente. Sin embargo, distintos autores de diferentes épocas empiezan a vislumbrar el poder de las fuerzas culturales (creencias, valores, preferencias...) en el desarrollo económico de las sociedades. Algunos de estos autores son Karl Marx, Max Weber, John M. Keynes o Thorstein Veblen, por citar unos pocos. Pero no todos estos autores pioneros en la consideración de la cultura como factor económico tienen clara la relación o dirección causal entre la economía y la cultura. Algunos de ellos consideran que la economía crea la cultura, mientras que otros creen que la cultura crea la economía. No obstante, en la economía *mainstream* la cultura será vista como efecto más que como causa de la economía y siempre con un papel más bien secundario.

Cultura:

El concepto de cultura es bastante vago y ambiguo para los objetivos formales de la economía.

Por cultura, de acuerdo con la definición evolutiva canónica, se entiende cualquier tipo de comportamiento ritualizado o convertido en significativo para un grupo de individuos que permanece, más o menos, constante y es transmitido intergeneracionalmente a través del tiempo. Toda institución económica se basa, implícita o explícitamente, en una visión de cómo funcionamos los seres humanos, la cultura es imprescindible para entendernos, por ello, es necesario describir correctamente qué es lo que se entiende por cultura. [...] se advierte aquí que una modelización económica de la cultura ignora aspectos intangibles de los beneficios de la cultura y que por tanto la economía se muestra incapaz de medir algunos ítems culturales en la sociedad de consumo digital.

Fuente y citas: Monasterio Astobiza, A. (2017). *¿Qué es cultura en la «economía de la cultura»? Definiendo la cultura para crear modelos mensurables en economía cultural*. Arbor, 193 (783): a376. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2017.783n1007>

#### 4. Economía creativa (economía naranja):

La economía creativa o industria creativa es el sector de la economía que involucra la generación de ideas y conocimiento. El concepto abarca esencialmente la industria cultural (arte, entretenimiento, diseño, arquitectura, publicidad, gastronomía) y la economía del conocimiento (educación, investigación y desarrollo, alta tecnología, informática, telecomunicaciones, robótica, nanotecnología, industria aeroespacial).

Desde hace muchos años se han generado bienes económicos a partir de ideas innovadoras. Pero el término de economía creativa, es bastante reciente, ya que apenas en 2001 fue expuesto por el autor John Howkins en su libro *La economía creativa: Transformar una idea en beneficios*.

Se puede decir que la economía creativa tiene su origen en el término industrias creativas que, a su vez, se inspira en el proyecto Creative Nation, de Australia, de 1994. Entre otros elementos, éste defendía la importancia del trabajo creativo, su aporte para la economía del país y el papel de las tecnologías como aliadas de la política cultural, posibilitando la posterior inserción de sectores tecnológicos en el rol de las industrias creativas.

La economía creativa posee características que la distinguen:

- Los productos se distinguen por sus cualidades únicas, y no solamente por su funcionalidad y precio.
- Posee una gran incertidumbre en cuanto a qué productos funcionarán y cuáles desean los clientes.
- El rápido progreso del conocimiento y la sociedad hacen que el factor tiempo sea crucial.
- Los trabajadores creativos valoran fuertemente el motivo y significado de su esfuerzo, más allá del crédito económico y social.
- La economía creativa exige un enfoque de trabajo multidisciplinario.

Para que una economía creativa disponga de trabajadores, requiere de un sistema de educación eficaz y de un contexto de diversidad cultural.

Fuente y citas: [https://es.wikipedia.org/wiki/Economía\\_creativa#¿Qué\\_es?](https://es.wikipedia.org/wiki/Economía_creativa#¿Qué_es?)

La creatividad como motor de innovación puede contribuir a la diversificación como herramienta necesaria para contar con una economía competitiva a nivel mundial basada en el conocimiento.

Una de estas áreas de desarrollo es la denominada economía naranja, es decir, el conjunto de actividades que de manera encadenada permiten que las ideas se transformen en bienes y servicios, y cuyo valor puede estar basado en la propiedad intelectual, según la definición del Banco Interamericano de Desarrollo (BID). El universo naranja está compuesto por dos partes:

- 1) La economía cultural y las industrias creativas, en cuya intersección se encuentran las industrias culturales convencionales y
- 2) Las áreas de soporte para la creatividad.

Fuente y citas: Luzardo, Alejandra. Kreatópolis. Industrias creativas. Blog BID

<https://blogs.iadb.org/industrias-creativas/es/9-recursos-gratuitos-para-conocer-a-fondo-la-economia-naranja/>

## 5. Brecha Digital:

La brecha digital es un concepto que surgió casi en paralelo a la socialización de la computadora de escritorio en los años noventa. Mientras la innovación y posibilidades de las

tecnologías de la información y comunicación (TIC) cautivaban a muchas personas, otras tantas no tuvieron (y siguen sin tener) acceso a esta tecnología.

De acuerdo con el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (Inegi), en 2017, 45.4 por ciento de los hogares de México cuentan con computadora, en proporción con el total de hogares. Es decir, menos de la mitad de los hogares en México tiene computadora.

El doctor Aldo Josafat Torres García, profesor investigador de la Facultad de Economía Internacional de la Universidad Autónoma de Chihuahua explica que para aproximarnos o tratar de entender lo que es la brecha digital, tenemos que conocer o tener noción de lo que son las tecnologías de la información y comunicación, que son un conjunto tecnológico que, a través de redes de telecomunicación y dispositivos, funcionan para que los individuos estemos comunicados e interconectados de manera más rápida.

A partir de este precedente, podemos entender qué es la brecha digital, por qué hace referencia a la disparidad en el acceso a estas TIC por parte de la población. Sin embargo, un concepto más amplio nos diría que es la disparidad en el acceso, pero también en el uso y la apropiación de estas tecnologías de la información por parte de la población. Cuando hablamos de brecha digital nos referimos a una desigualdad, una disparidad de aquellos individuos que están usando y, por lo tanto, obteniendo los beneficios de las TIC, contra aquellos individuos que todavía no están utilizando estas tecnologías.

Fuente y citas: CIENCIAMX.COM (Agencia Informativa Conacyt).

<http://www.cienciamx.com/index.php/tecnologia/tic/22163-brecha-digital-exclusion-social>

## FUENTES CONSULTADAS

### Bibliografía:

- Olvera, María Fernanda. *Sonidos Urbanos*. México 2014
- García Canclini, Néstor y Piedras Fera, Ernesto, coordinadores. *Jóvenes Creativos. Estrategias y redes culturales*. UAM – Iztapalapa / Juan Pablos Editor, México, 2013
- García Canclini, Néstor, coordinador. *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. UAM / Edit. Ariel, México, 2012
- Cortés Arce, David y González Castillo, Alejandro, coordinadores. *100 Discos Esenciales del Rock Mexicano. Antes de que nos olviden*, Grupo Editorial Tomo, México, 2012.
- Bustamante, Enrique, editor. *Industrias Creativas. Amenazas sobre la industria cultural*. Gedisa, Barcelona, 2011
- García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas*. DeBolsillo, México, 2009
- Bustamante, Enrique. *De las industrias culturales al entretenimiento. La creatividad, la innovación... Viejos y nuevos señuelos para la investigación de la cultura*. En Diálogos de la Comunicación, no. 78, enero-julio. FELAFACS 2009
- García Canclini, Néstor y Piedras Fera, Ernesto. *Las Industrias Culturales y el desarrollo de México*. Siglo XXI / FLACSO, México, 2008
- José Manuel Valenzuela. *Paso del Nortec. This is Tijuana!* Trilce Ediciones / CONACULTA / Editorial Oceano / El Colegio de la Frontera Norte A.C. / UNAM. México, 2004
- Zolov, Eric. *Rebeldes con Causa. La contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal*. Editorial Norma, 1ª edición en español México 2002. Traducción Rafael Vargas Escalante.
- Zolov, Eric. *Refried Elvis. The rise of the Mexican counterculture*. University of California Press, Berkeley & Los Angeles, California. Estados Unidos, 1999
- Anaya, Benjamín. *Neozapatismo y rock mexicano*. UNAM, México, 2000

- Paredes, José Luis. *Rock Mexicano. Sonidos de la calle*. Prologado por Carlos Monsiváis. México, 1992
- Agustín, José. *La contracultura en México*. Edición de Aniversario. Prólogo de Carlos Martínez Rentería. Debolsillo, México 2017.
- Agustín, José. *La contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*, Grijabo, México, 1996.
- Arana, Federico. *Guaraches de Ante Azul. Historia del Roc Mexicano*. Editorial Posada, México 1985. Tomos I a IV
- Urteaga Castro-Pozo, Maritza. *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*. Edición Causa Joven. Centro de Investigación y Estudios sobre Juventud y Conaculta/Culturas Populares. México, 1998.
- [-Textos de Parménides García Saldaña, Carlos Martínez Rentería]
- López, Maite. *Alicia en el espejo y otras historias*.
- Lomnitz-Adler, Claudio. *Las salidas del laberinto: cultura e ideología en el espacio hacia el mexicano*.
- Cárdenas, G. *La economía creativa: TIC, industrias creativas y de los contenidos digitales. Una exploración conceptual*. En ININCO, vol. 20, no. 1, junio. Caracas
- Fonseca, A. *Economía creativa como estrategia de desarrollo: una visión de los países en desarrollo*. En Itau Cultural, Sao Paulo, 2008.
- Fundación Este País. *México ante el reto de la economía del conocimiento*. México, D.F., 2008
- Piedras, Ernesto. *¿Cuánto vale la cultura? Contribución económica de las industrias protegidas por el derecho de autor en México*. Conaculta / Sogem/ SACM / Caniem, México, 2004.
- Byrne, David. *Cómo funciona la música*. Random House, 2014

-Blánquez, Javier y Morera, Omar. Coordinadores. *Loops. Una Historia de la música electrónica*. Random House Mondadori, Reservoir Books, Barcelona, 2002.

-Santoro, Daniel. *Técnicas de investigación. Métodos desarrollados en diarios y revistas de América Latina*. FCE / FNPI, México, 2004

### **Fuentes primarias:**

Archivos, instituciones y organismos (nacionales e internacionales)

- Instituto Nacional de Estadística y Geografía, INEGI
- Asociación Mexicana de Productores de Fonogramas y Videogramas, AMPROFON
- Sociedad de Autores y Compositores de México, SACM
- Consejo Nacional de Población, CONAPO
- Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social, CONEVAL
- Asociación Mexicana de Internet
- Comisión Federal de Competencia Económica, COFECE
- Federación Internacional de la Industria Fonográfica, IFPI (por sus siglas en inglés)
- Billboard
- The Competitive Intelligence Unit, CiU
- Banco Interamericano de Desarrollo, BID
- Convenio Andrés Bello
- PriceWaterhouseCoopers, PwC
- Pollstar
- Allmusic.com
- Cámara Nacional de la Industria de Radio y Televisión
- Dirección General de Radio y Televisión
- UNAM, Hemeroteca, Biblioteca Nacional
- Biblioteca José Vasconcelos
- Fonoteca Nacional
- Instituto Mexicano de la Radio IMER
- Radio Educación
- Tianguis del Chopo

Hemerografía de Medios de Comunicación:

El Universal, Milenio, El Economista, Reforma, La Crónica de Hoy, Excélsior, La Jornada, Notimex, Letras Libres, digitalmusicnews.com, Forbes, latinworldmusicgroup.com, thump.com, *et al.*

+++++