



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

CUAJIMALPA

MAESTRÍA EN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

IDÓNEA COMUNICACIÓN DE RESULTADOS:

**EL SKANDALO EN LA CIUDAD DE MÉXICO: REDES Y PROCESOS DE
INTERMEDIACIÓN EN LA ESCENA MUSICAL INDEPENDIENTE**

NOMBRE: CATHERINE DENNIS MUJICA FELIX

MATRICULA: 2143804971

COMITÉ TUTORAL:

DRA. ROCÍO GUADARRAMA OLIVERA

DR. SALOMÓN GONZÁLEZ ARELLANO

DR. LUIS ALBERTO HERNÁNDEZ DE LA CRUZ

LECTORES:

MTRA. AÍDA ANALCO MARTÍNEZ

MTRA. ERIKA ARIAS FRANCO

DICIEMBRE 2016

Agradecimientos

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) y a la Universidad Autónoma Metropolitana- Cuajimalpa por el apoyo para la elaboración de la tesis.

A los integrantes de mi comité tutorial, Dr. Luis Hernández, Dr. Salomón González y a la directora de tesis Dra. Rocío Guadarrama por guiarme y aconsejarme durante la investigación. Por todas sus observaciones, aportes, pláticas y momentos compartidos, gracias.

A las personas que forman parte y hacen posible la escena musical "*mexska*", por su tiempo, entrevistas y experiencias. Principalmente a Landy, Marcello, Omar y Tajobase por su colaboración y ayuda para consolidar el trabajo de campo.

A mis compañeros de maestría, Ulises, Mónica y María, por las pláticas, reuniones y risas compartidas. Especialmente agradezco a Itzel con quien pude crear una amistad y confidencialidad, porque sin ti y tus ocurrencias la maestría se hubiera tornado más difícil.

También quiero agradecer a los amigos que me han acompañado en este proceso y han aguantado mis ausencias. Fundamentalmente a Leticia por escucharme, compartir experiencias y palabras de aliento cuando las necesito; y a Roberto por los años de amistad y consejos, además de alentarme a seguir con mis proyectos, porque contigo pude plantear mi tema de investigación y tener un primer acercamiento a los músicos, infinitas gracias.

Finalmente, quiero agradecer profundamente a mis padres Aurora Felix y Juan Mujica por su apoyo incondicional para lograr mis metas, así como a mis hermanos Juan y Odette por su paciencia, comprensión y cariño mutuo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
Capítulo I. Discusión teórico metodológica. Hacia una aproximación en la creación de territorios a partir de las redes y procesos de intermediación en el género musical <i>ska</i> ...	11
1.1 Conceptos teóricos específicos: intermediarios y territorios	13
1.1.1 Intermediarios.....	13
1.1.1.2 Creación de redes en el trabajo artístico	19
1.1.2 Territorio.....	25
1.2 Metodología	30
1.2.1 Enfoque metodológico cualitativo.....	30
1.2.2 Visión crítica de las ventajas y desventajas del enfoque metodológico elegido	32
1.3 Delimitación temporal, espacial y características de sujetos de investigación	33
1.3.1 Periodización.....	33
1.3.2 Delimitación espacial.....	34
1.4 Características de la población y criterios de selección de la muestra	37
1.4.1 Delimitación de los sujetos de estudio	37
1.4.2 Características de los entrevistados.....	38
1.4.3 Conformación de la muestra	39
1.5 Descripción de los métodos e instrumentos de investigación	42
Reflexiones finales.....	44
Capítulo II. El <i>ska</i> y la Ciudad de México. Análisis contextual.....	47
2.1 ¿Qué es el <i>ska</i> ?	49
2.1.2 Antecedentes del género <i>ska</i>	50
2.2 Antecedentes al surgimiento del <i>ska</i> en México.....	52
2.2.1 Gestando el <i>ska</i> en la Ciudad de México. Y después del terremoto ¿qué?.....	57
2.2.2 El segundo periodo del <i>ska</i> en la Ciudad de México. Los ecos del zapatismo	65
2.2.3 El tercer periodo. Consolidación del <i>ska</i> , aumento de presentaciones	74
2.2.4 La cuarta etapa del <i>ska</i> en la Ciudad de México	81
Reflexiones finales.....	86
Capítulo III. Hallazgos. Los procesos de intermediación en el <i>ska</i>	88
3.1 Los intermediarios en el <i>ska</i>	89
3.1.1 Tipología	89
3.1.2 Los intermediarios y el desarrollo de la escena del <i>ska</i> en la Ciudad de México	101
3.2 Las redes en el <i>ska</i>	116
3.2.1 Formas de crear redes en el <i>ska</i>	116
3.2.3 Análisis de una red de intermediarios del <i>ska</i>	121
3.3 Territorios en el <i>ska</i>	126
3.3.1 Formas de configurar los territorios del <i>ska</i>	126
3.3.2 Territorio actual del <i>ska</i>	129
Reflexiones finales.....	134
CONCLUSIONES	136
BIBLIOGRAFÍA.....	142
Anexos	146
Anexo 1. Guía de entrevista para intermediarios	146
Anexo 2. Guía de observación para conciertos de <i>ska</i>	150

INTRODUCCIÓN

La investigación que se presenta tiene como objetivo principal identificar y caracterizar la configuración de los territorios del *ska* a partir de las redes y procesos de intermediación. Esto resulta de importancia pues permite ejemplificar, a partir de un género musical, las características de los procesos de intermediación en la escena musical independiente al mismo tiempo que se evidencian los cambios culturales que se producen en cierto periodo de tiempo en la Ciudad de México y que se expresan en territorios musicales diferenciados culturalmente.

La escena musical independiente recibe este adjetivo para diferenciarse del *mainstream*¹, y se caracteriza principalmente por crear un consumo cultural alternativo al de los géneros comerciales. Una manera de lograr esto es implementando estrategias, mismas que se agrupan en dos tipos: por un lado la organización del trabajo en el proceso de producción-difusión-consumo y por el otro los medios que emplean para realizar este proceso.

En la “organización del trabajo”, se habla de la autogestión por parte de los músicos, lo que implica tener el control sobre las decisiones que se toman en el proceso de creación y producción, y a su vez participar en ellos; pero también la búsqueda de medios para la difusión de su obra y la forma en que se aproximarán a su público. Asimismo se valen de la cooperación con otros músicos.

Respecto a los “medios” que utilizan en la producción y difusión se apoyan de la tecnología y el uso de internet, crean o recurren a las disqueras

¹ “La palabra *mainstream*, difícil de traducir, significa literalmente dominante o gran público, y se emplea generalmente para un medio, un programa de televisión o un producto cultural destinado a una gran audiencia. El *mainstream* es lo contrario de la contracultura, de la subcultura de los nichos de mercado; para muchos, es lo contrario del arte” (Martel, 2011: 22).

independientes y buscan espacios alternativos a los comerciales para sus conciertos²; que para fines de esta investigación se denominarán territorios.

En este trabajo se le llamarán territorios a los espacios³ de concierto porque permiten un análisis no sólo desde sus dimensiones físicas sino también de los significados que tienen. Así se pueden ver tanto las presentaciones de las bandas, como las interacciones entre ellas y la forma de apropiación desde una identidad común, al mismo tiempo que lo significan.

Aunque se tiene en cuenta que en la apropiación del territorio participan intermediarios, músicos y público, sólo se retomarán a los intermediarios, pues se cree que ellos son una parte fundamental para la vinculación de bandas con los territorios.

De acuerdo con lo anterior, la hipótesis de la que se parte es que en la escena musical independiente los intermediarios cumplen un papel importante en la formación de redes en las que intervienen diferentes actores y establecen procesos que dan como resultado la conformación de territorios musicales que se diferencian culturalmente.

Sobre este último punto se debe señalar que dentro de la misma escena musical independiente hay una gran cantidad de géneros que se distinguen entre sí por elementos como el tipo de ritmo y con ello el tipo de público, la mayoría jóvenes, que desarrollan el gusto e identificación por alguno de ellos,

² Que un grupo pertenezca a la escena musical independiente y se valga de las alternativas que ahí se crean, no implica que no pueda llegar a pertenecer a la escena *mainstream* en algún momento o incursionar de manera ocasional en ella.

³ Cuando se habla de espacio se hace referencia a un medio físico, en el que de acuerdo con Ortega (2000), se representa a partir de la relación entre actores, acciones y su medio propio, viéndolo como un objetivo interdependiente.

por lo que se podría hablar de cierta diferenciación en los territorios de acuerdo a los gustos musicales.

Entre los distintos géneros musicales independientes se ha elegido al *ska* como una forma de ejemplificar un proceso particular –intermediación- que ocurre dentro de la misma escena. El motivo por el que se eligió el *ska* y no otro género es porque han tenido un posicionamiento político institucional o no –dimensión del fenómeno que privilegiará- y una historia, de 1985 a 2015, que forma parte de la explicación de su propio proceso.

Para lograr el objetivo general que, como se ha mencionado al principio de la introducción, es identificar y caracterizar la configuración de los territorios musicales del *ska* a partir del estudio de las particularidades que adoptan las redes y procesos de intermediación en el género perteneciente a la escena musical independiente. La investigación se apoya en tres objetivos específicos:

- 1) Analizar los aportes teóricos que se han tenido en los temas de redes y procesos de intermediación en relación al arte y de qué manera se han relacionado con el estudio de territorios. Con este objetivo se busca entender la manera en que se han definido desde la teoría conceptos como intermediario, redes y territorios y cómo sería adecuado definirlos para el acercamiento al caso del *ska*.
- 2) Precisar en qué contexto y qué actores influyen para el desarrollo del *ska* y la configuración de territorios del mismo. Esto para evidenciar que la influencia territorial de este género musical, como cualquier otra expresión cultural, se produce en cierto contexto y como consecuencia de la acción de ciertos actores que tienen una presencia predominante sobre otras a lo largo del desarrollo del *ska*.

3) Caracterizar a los intermediarios del *ska* y territorios que configuran.

A partir de este objetivo se pretende proponer el tipo de intermediario del *ska* y la manera en que se configuran los territorios, sin dejar de lado que estos son dinámicos.

Una vez señalados los objetivos, las preguntas que guían la investigación son las siguientes:

Pregunta general

¿Cuáles son las formas de intermediación características del género musical *ska* y sus efectos en la configuración de territorios a lo largo del tiempo?

Al plantear esta pregunta se piensa que las formas de intermediación van ligadas con la configuración de los territorios y al mismo tiempo ninguno de estos dos aspectos son estáticas; por lo tanto, se pueden modificar a lo largo del tiempo. Para ahondar al respecto se piensa en las siguientes preguntas.

Preguntas específicas

¿Cuáles son las particularidades de los intermediarios, redes y territorios del *ska*?

¿Cómo se crean las redes y procesos de intermediación en el *ska*?

¿Cuál es la dinámica territorial que ha tenido el *ska* a lo largo del tiempo?

Ante los objetivos y las preguntas en las que se apoya la investigación para comprender la configuración de territorios del *ska* en la Ciudad de México, a través de las redes y procesos de intermediación, es necesario señalar las bases teóricas y metodológicas desde las que se parte.

Los dos conceptos principales que se ponen a dialogar son: intermediarios y territorios. A su vez, el concepto que permite vincularlos es el de redes de cooperación. Estos conceptos se desarrollan a partir de tres

disciplinas distintas; intermediarios y redes, desde la sociología cultural y del trabajo artístico así como de la economía cultural, y territorio desde la geografía.

Por su parte, el trabajo empírico se realiza desde la metodología cualitativa, en particular se usa la entrevista como un instrumento que permite obtener información desde el acercamiento directo con los intermediarios, complementando con la observación de momentos específicos (durante los conciertos).

A través del análisis de la información se puede dar cuenta de los procesos de intermediación del *ska* y la creación de los territorios. En este último punto y tomando en cuenta el dinamismo territorial se recurre al contexto histórico del género musical en la Ciudad de México que va de 1985 a 2015 para poder entender si los factores sociales, políticos y culturales influyen en los procesos de intermediación y configuración de los territorios. Por último, como una estrategia de representar el dinamismo territorial se ha utilizado la georreferenciación espacial que es un recurso geográfico.

La tesis está dividida en tres capítulos:

En el primero, que lleva por título “Discusión teórico metodológica. Hacia una aproximación en la creación de territorios a partir de las redes y procesos de intermediación en el género musical *ska*”, se definen los conceptos principales: intermediarios y territorios, los cuales se encuentran vinculados a partir de las redes de cooperación.

El concepto de intermediarios se trabaja desde la sociología y la economía cultural para entender de qué manera se ha caracterizado a este actor y la forma en que se realiza el trabajo artístico, que es a través de la

creación de redes. A partir de estas redes de intermediación se configuran territorios, este concepto se define desde la geografía que toma en cuenta los aspectos culturales.

Por otra parte, se presenta la propuesta metodológica, se considera pertinente el uso principalmente de la entrevista, la observación de momentos específicos y la georreferenciación. La aplicación conjunta de estas estrategias permitirá dar cuenta de las características del fenómeno musical *ska*, que resulta en la creación de territorios.

El segundo capítulo: “El *ska* y la Ciudad de México. Análisis contextual”, trata de la historia del *ska* y su relación con el contexto social, político, cultural, movimientos juveniles y transformaciones espaciales de la Ciudad de México, como una manera de entender la dinámica territorial que se ha dado en esta escena musical y las implicaciones que en el tuvieron diversos tipos de actores.

En este apartado se toman en cuenta los acontecimientos más relevantes que se relacionan con el género musical y el periodo que va del año 1985 al 2015, mismo que se divide en cuatro etapas de acuerdo a los cambios musicales del *ska* en esos años.

En el tercer capítulo: “Hallazgos. Procesos de intermediación en el *ska*”, se presentan los descubrimientos que se tuvieron a partir del trabajo de campo y análisis conjunto de la información obtenida. A grandes rasgos, tiene que ver con las particularidades de los intermediarios del *ska* y una propuesta de tipología como una manera de entender su trabajo, asimismo se presentan las trayectorias más representativas que se observaron y permiten entender la conformación de los intermediarios durante los diferentes periodos del *ska*.

Una vez desarrollados los puntos anteriores se presenta la red que se creó con los intermediarios entrevistados y el modo en que configuran los territorios del *ska* junto con su localización espacial.

Por último, se presentan las conclusiones en las que se desarrollan y presentan los principales hallazgos, además de aportes al tema y algunas de las líneas de análisis que se han encontrado para futuras investigaciones.

Capítulo I. Discusión teórico metodológica. Hacia una aproximación en la creación de territorios a partir de las redes y procesos de intermediación en el género musical *ska*

Comprender la configuración de territorios del *ska* en la Ciudad de México, a través de las redes y procesos de intermediación, implica establecer las bases teóricas y metodológicas de las que se apoya ésta investigación. Por lo tanto, el capítulo tiene como objetivo presentar dichas discusiones.

El concepto que se utiliza como punto de partida para el acercamiento al fenómeno estudiado es el de intermediarios. Este concepto permite discutir los procesos de intermediación a la luz de sus expresiones diversas en fenómenos culturales como el *ska*, que cumplen con la característica de colocarse por fuera de la gran industria⁴ y obligan a revisar otras formas de producción, difusión y consumo musical.

Una particularidad de las formas de producción y difusión musical del *ska* es desde la creación de redes de cooperación entre intermediarios. Interesa analizar dichos procesos, pues permiten entender cómo se desarrolla la dinámica de trabajo en el *ska*, retomándolo como un ejemplo que pertenece a la escena musical independiente.

Las redes de cooperación entre intermediarios no sólo son vistas como una forma de trabajo basada en el apoyo mutuo entre los actores que en ella participan para la producción y difusión musical, también son consideradas un elemento organizador que deviene en la configuración, desplazamiento o modificación de un territorio.

⁴ Aunque en general se habla del *ska* como un género que se desarrolla por fuera de la gran industria, existen algunos grupos de *ska* en México y otros países que han grabado con grandes disqueras.

Se utiliza el concepto de territorio como una manera de referir y analizar los espacios que se crean en el *ska*, y responder cómo este tipo de música independiente se localiza y desplaza gracias al papel que desempeñan los intermediarios para ello. Se cree que ésta localización y desplazamiento juegan un papel importante porque permiten difundir y crear un gusto por el género musical en diferentes partes de la Ciudad de México.

La manera en que se piensa la composición de los territorios musicales - foros, bares, casas de cultura, etc.- del *ska* es a partir de la interconexión en red⁵ de los mismos. Para que la interconexión en red se pueda dar se necesita del intermediario y los procesos de cooperación entre estos actores que buscan dónde hacer conciertos con el objetivo de difundir su música.

Así, la configuración del territorio empieza cuando el intermediario se apoya de su entorno más cercano para hacer presentaciones en vivo y posteriormente busca otras zonas que permitan su expansión y crecimiento. La forma en que puede realizar esta segunda fase es colaborando con otro intermediario que también ha configurado territorios de difusión musical.

Al integrar los conceptos: intermediario y territorio, se permite un enfoque multidisciplinario en el que se encuentran la sociología de autores como Bourdieu y Becker, y la economía cultural con Negus, Smith y Matthews, que han desarrollado de manera amplia el estudio del intermediario en el arte; con la geografía humana en la que se ha trabajado el concepto de territorio con autores como Hernández.

⁵ Se habla de interconexión en red porque los territorios que dan cabida al género *ska* se encuentran alejados unos de otros.

Se retoman estas tres disciplinas porque sirven como una forma de analizar un fenómeno que no sólo tiene implicaciones sociales y culturales, también simbólicas y espaciales.

Se consideró necesaria la metodología cualitativa para tener un acercamiento óptimo al estudio empírico, pues permite mirar la micro realidad, así como una interpretación y reflexión de las vivencias de los intermediarios al mostrar la manera en que conforman espacios musicales, que para fines del análisis de la reconstrucción de redes y formas de intermediación se denominaron territorios.

Para lograr el acercamiento al terreno empírico se retoman técnicas como las entrevistas semi-estructuradas, puesto que se aborda de manera directa a los actores que conforman las redes y crean los procesos de intermediación, lo que permite recabar información relacionada con esos temas además de las características de los territorios que configuran.

Todo ello con el apoyo de la observación de momentos específicos, la revisión de fuentes secundarias que aportan elementos históricos relacionados con el contexto social, político, cultural y transformación espacial en el que se desarrollan los territorios. Por último, se utiliza la georreferenciación para localizar espacialmente los lugares que componen los territorios del *ska*.

1.1 Conceptos teóricos específicos: intermediarios y territorios

1.1.1 Intermediarios

Las primeras reflexiones de las que se desprende el análisis de los intermediarios, se desarrollan de manera teórica desde la sociología de autores como Pierre Bourdieu (1979) en el libro *La distinción* y Howard Becker (1982)

en *Los mundos del arte*, sin dejar de lado que Bourdieu se concentra en aspectos culturales, mientras Becker lo hace a partir del trabajo artístico.

Bourdieu (1979) inscrito en la corriente francesa de la sociología cultural, tiene interés por el estudio del consumo cultural y una manera en que lo desarrolló fue usando explícitamente, el término “intermediarios culturales” para referirse a una nueva facción de los trabajadores de clase media que, de acuerdo con él, creció en tamaño e influencia desde mediados del siglo XX.

Estos intermediarios culturales los integra en la categoría de “pequeña burguesía” en la cual se encuentran agentes especializados en profesiones como el comercio, la publicidad, relaciones públicas, venta de bienes y servicios, entre otras, y su función será legitimar el gusto de un producto cultural en el público.

La principal aportación que Bourdieu hace, radica en mostrar que la producción y el consumo cultural no dependen sólo del artista, pues éste se vale de actores especializados para poder difundir su trabajo artístico a la vez que obtiene un lugar en el campo.

Al hablar de agentes especializados se puede observar que a los intermediarios, en un primer momento, se les caracterizó a partir de concebir que no son los artistas los que hacen todo el trabajo y requieren de una serie de actores que se movilizan en torno a la obra para poder culminarla.

Estos actores al ser “ajenos” al artista, sólo cumplen la función de insertarlo en ciertos campos a los que les interesa pertenecer, influyendo no sólo en los gustos del público, también en la aportación por parte del creador de la obra, ya que, una de sus funciones será trabajar sobre la forma en que la misma se presenta.

Es decir, a pesar de que la producción artística necesita de una serie de intermediarios culturales para poder difundir la obra, el modo en que se trabaja puede disociar la propuesta inicial de los artistas en esta fase.

La aportación que se rescata de Bourdieu es la existencia de actores – que no obligatoriamente pertenecen a la “pequeña burguesía”- que participan en el proceso de producción y difusión de una obra, en este caso la música, a los que se denominará intermediarios. Sin embargo, no se retoma del todo la definición que él mismo hace, pues considera que estos actores son especializados; es decir, ajenos al artista, particularidad que no se cumple en todos los intermediarios del *ska*, ya que existen casos en donde los mismos músicos cumplen con el papel de intermediarios⁶.

De acuerdo con el autor revisado, las funciones de los intermediarios serán añadir valor a la obra y orientar los gustos del consumidor; aspectos que no se retoman para la investigación ya que el trabajo de Bourdieu se refiere al proceso clásico de intermediación de las obras de arte que buscan posicionarse dentro del campo de la “alta” cultura, mientras que en géneros populares contemporáneos, como el *ska*, los procesos de intermediación han cambiado y las finalidades serán difundir la música sin pretender posicionarse en un lugar “privilegiado” dentro del campo cultural y orientar los gustos del público.

Por otro lado, las transformaciones en los procesos de intermediación que distinguen al género popular *ska* del modelo clásico se dan principalmente por el uso de nuevas tecnologías, la flexibilización en la producción artística y

⁶ Aunque el intermediario no forzosamente es alguien ajeno a la banda musical y por eso no recibe el nombre de especializado en términos de Bourdieu, si se puede observar cierta especialización en las funciones que cumplen los intermediarios de acuerdo al capital cultural que posean, pues se cree que este es necesario para poder insertarse dentro de alguna escena musical.

las relaciones de cooperación, permitiendo que una misma persona realice diversas tareas sin “especializarse” solamente en alguna parte del proceso y con rapidez.

Si bien, las aportaciones expuestas hasta aquí permiten dar cuenta de cómo se le concibe de manera clásica al intermediario cultural, no es la única contribución al tema. Así, autores como Smith, Matthews y Negus, pertenecientes a la economía cultural continúan desarrollando las ideas de Bourdieu.

Aunque los autores ya señalados coinciden que el intermediario es un actor ajeno al artista y es una idea que, como se ha mencionado, no se retomará para fines de este trabajo, si interesa recuperar algunos elementos que adhieren y ayudan a complementar la concepción de los intermediarios de acuerdo con las funciones que desempeña este actor y los factores que se han de tomar en cuenta para la realización de sus funciones.

Desde la perspectiva de la economía cultural, Smith & Matthews (2012), refieren que los intermediarios construyen valor mediante la formulación de cómo otros (los otros agentes del mercado incluyendo otros mercados culturales) se involucran con las mercancías, afectando y efectuando otras orientaciones hacia aquellos bienes legítimos así como servicios, ideas y comportamientos, es decir, son quienes otorgan valor simbólico⁷.

El punto anterior resulta de interés para la investigación de los intermediarios en el *ska*, al tener en cuenta que éste no participa de manera anónima en el proceso de producción y difusión de la música, existiendo

⁷ Si bien el valor simbólico no sólo se atribuye por los intermediarios, pues también intervienen los consumidores y público, para fines de este trabajo sólo se retomaron a los intermediarios dentro de este proceso.

actores reconocidos dentro del medio y al poner sus nombres en la obra que difunden otorgan valor simbólico a la vez que facilitan el posicionamiento de la obra en el mercado de música independiente al que pertenecen.

En otras palabras, los intermediarios del *ska* tienen cierto posicionamiento dentro de la escena musical, mismo que les podrá facilitar no sólo el trabajo que realizan, sino también dotar de valor a la obra que circulan para que obtengan el reconocimiento por parte de los consumidores.

Por otro lado para entender la intermediación en la escena musical, se recupera la contribución al tema por parte del economista cultural Keith Negus (2002), en su artículo "*The work of cultural intermediaries and the enduring distance between production and consumption*".

La investigación de Negus se desarrolla en el campo de la música y define a los intermediarios como los trabajadores que están participando continuamente en la formación de un punto de conexión o articulación entre producción y consumo. También sugiere un cambio en la formación de la economía cultural, al analizar cómo la cultura da forma a la economía, interpelando la relación entre práctica cultural y económica.

En el aporte de Negus se puede ver que el intermediario no sólo otorga un valor simbólico como lo mencionan Smith & Matthews o bien posiciona la obra dentro del campo cultural como refiere Bourdieu, pues este actor a fin de articular el producto con el consumidor desarrollará estrategias que no sólo beneficien la difusión de la obra sino que además se tengan beneficios económicos.

En consecuencia, Negus sostiene que el objetivo de los actores que participan en la intermediación es formar un valor de uso y valor de cambio y

vincular un producto con un consumidor potencial mediante la búsqueda de un sentido de identificación; esto se puede lograr a través de la construcción de mercados. Para ello se valen de estrategias como publicidad, comercialización y promoción.

En el caso de los intermediarios que se encuentran en la escena musical del *ska* se rescata tal idea ya que los objetivos que tienen estos actores no sólo van encaminados a la difusión de la música pues a través del trabajo que han realizado a lo largo de la historia del desarrollo de la escena musical se han logrado consolidar mercados que benefician económicamente, a la vez que son estrategias de comercialización.

Una vez expuestos los aportes teóricos que se han dado en torno al concepto de intermediario desde la sociología cultural con Bourdieu, y la economía cultural con Smith, Matthews y Negus, se pudo observar que éstos autores coinciden en definir al intermediario como un actor ajeno al artista que se encuentra inserto dentro del proceso de producción, difusión y consumo. Punto del que se toma cierta distancia al tener en cuenta que en ocasiones los músicos que pertenecen a una banda de *ska* pueden realizar estas tareas.

Por otro lado se mencionan las funciones que tiene el intermediario al cumplir con las tareas de vincular la obra en el proceso de producción y difusión. Este actor no sólo posicionará a la obra en el campo cultural (idea de la que se toma distancia para esta investigación), también transferirá valor simbólico y económico, llegando incluso a crear mercados. Para poder realizar lo anterior importará la posición de la que goza el intermediario, en este caso dentro de la escena musical.

A pesar de las propuestas de Bourdieu, Smith, Matthews y Negus, a partir de las que se caracterizan a los intermediarios y las funciones que tienen dentro del proceso de vinculación de la obra con el consumidor, no mencionan de qué forma los intermediarios realizan su trabajo.

Para complementar la idea de intermediario se piensa en Becker, que se centra en el trabajo artístico, principalmente en la cooperación y la creación de redes como una estrategia entre estos actores que permite poner en circulación una obra de arte.

1.1.1.2 Creación de redes en el trabajo artístico

Desde la perspectiva de los estudios de trabajo artístico, se distingue el sociólogo Howard Becker (1982) que aborda el arte y la manera en que se efectúan las actividades alrededor del mismo, las cuales tienen como aspecto central el proceso de cooperación en el mundo artístico.

La idea que desarrolla este autor es que “al igual que toda actividad humana, todo trabajo artístico comprende la actividad conjunta de una serie – con frecuencia numerosa- de personas. Por medio de su cooperación, la obra de arte que finalmente vemos o escuchamos cobra existencia y perdura” (Becker, 2008: 17).

Asimismo, la actividad colectiva de éstos actores influye no sólo en la producción, también en el consumo pues se crea una relación en *red* que da lugar al arte, y a su vez hace circular un producto para llegar a un público que aprecie y pague por el trabajo artístico.

Según este autor, esos sistemas de distribución pueden ser obra de los propios artistas aunque “lo más habitual es que esa tarea esté a cargo de intermediarios especializados” (Becker, 2008: 118). Por lo tanto, se puede ver

al intermediario como un actor especializado en la distribución del trabajo artístico cuyo objetivo es llegar a un público que lo pueda consumir.

Para Becker, debe existir un consenso en el que se acuerde cómo será el proceso de división del trabajo artístico, aquí existe una división entre dos grupos: los especializados y los no especializados.

En el primer grupo los actores que están alrededor del trabajo del artista desarrollan una estética especializada y cuentan con intereses tanto económicos como profesionales que pueden diferir de los que tiene el artista principal.

En el segundo grupo, por el contrario, se habla de la necesidad de consenso entre el artista y demás actores. El consenso será sobre la forma en que se concebirá la producción artística y quiénes cumplirán las tareas encaminadas a la difusión de la obra. Aunque existe la división del trabajo puede haber momentos en los que un mismo actor desempeñe varias tareas.

En esta investigación interesa retomar las particularidades del segundo grupo, en el cual, desde un punto de vista sociológico, se crean convenciones para estipular normas, acuerdos y costumbres, entre otras, que sirven para implementar la actividad cooperativa. Es decir, los actores se apoyan de los acuerdos pactados de manera previa al trabajo artístico para cumplir con el proceso de producción, distribución y consumo.

Las convenciones evidencian que el trabajo de los artistas no se da de forma aislada sino en complejos sistemas de interdependencia, lo que implica una serie de acuerdos en donde se relacionan el equipamiento, materiales, entrenamiento y disponibilidad de facilidades y sitios para desarrollar el trabajo. Sin embargo, romper con las convenciones existentes aumenta los problemas

de los artistas en la circulación de su trabajo, pero al mismo tiempo acrecienta su libertad para elegir alternativas no convencionales y emplear otras prácticas.

Tal como se ha expuesto hasta el momento, en el trabajo de Becker, se puede hablar de la manera en que se hace el trabajo artístico a partir de las redes de cooperación, pero no se define qué son las redes y de qué manera se pueden entender éstas en la investigación social que tiene en cuenta la producción cultural, es por ello que se retoman trabajos desde la sociología que permiten ampliar esta idea.

Existen diversos modos de entender las redes, esto depende de la perspectiva desde la que se pretende desplegar su estudio. Con el objetivo de tener un acercamiento a su análisis, en esta investigación, se propone partir desde los estudios en ciencias sociales, de manera particular con el sociólogo y uno de los fundadores del campo de la red social Charles Kadushin (1976), que en su artículo "*Networks and Circles in the Production of Culture*", analizó las comunidades artísticas vistas como redes sociales.

Sobre estas últimas Kadushin se adhiere a la teoría de las redes sociales que pretenden no caer en el reduccionismo, y su aplicación se da en múltiples escalas, ya sea desde pequeños grupos hasta sistemas globales. En este sentido la escala de la que parte esta investigación es la que se enfoca a pequeños grupos, de manera concreta a los intermediarios en el *ska*.

Las redes sociales, de acuerdo con Kadushin (2004), son un conjunto de relaciones, que a la vez, se encuentran conformadas por nodos relacionados a través de vínculos en común.

Retomando la idea de redes sociales, los intermediarios del *ska* no sólo intervienen en el proceso de difusión de la obra cultural como señala Bourdieu

y sus funciones no se limitan a transferir valor económico y simbólico como sostienen Smith, Matthews y Negus, sino también construyen nodos a través de los vínculos entre distintos actores que intervienen en los procesos de producción-difusión-consumo.

Cuando se crean estos nodos se generan redes de cooperación que de acuerdo con Becker son una forma de trabajo artístico y tienen como objetivo la difusión y consumo de una obra, en este caso la musical.

Para complementar la idea de redes y las particularidades que no se encuentran en el trabajo de Becker, se piensa en la socióloga Bystryn (1981) que habla de círculos sociales, basándose en Kadushin, como una manera de desarrollar un tipo específico de red en donde rescata cinco características, estas son: 1) no tener límites claros, 2) interacciones indirectas, 3) no hay un liderazgo formal, 4) carece de normas y 5) se unen con otras estructuras.

También, añade algunas pautas para la construcción de los mismos y señala que éstos se conforman de actores que comparten necesidades o intereses, y las posibilidades que hay para su construcción son: 1) interés por la propagación de una estética particular, 2) atracción de los artistas a partir de alguna orientación similar, 3) preocupaciones prácticas y económicas que ayudan a ganarse la vida y 4) simplemente por apoyo social.

En términos generales, estos círculos pasan por dos fases y lo que los distingue es que la primera tiende a ser muy inclusiva, mientras la segunda comienza a cerrarse. Es decir, en la segunda etapa "*the circle becomes more concerned with boundary clarity, and attempts are made to fix notions of membership*"⁸ (Bystryn, 1981: 120), con ello se produce cierto establecimiento,

⁸ El círculo se preocupa más por la claridad de límites y se procura fijar las nociones de pertenencia.

para finalmente instituir formas u organizaciones de las cuales dependen quienes desean insertarse en esos círculos.

En el caso de las redes de intermediarios del *ska*, su conformación no se limita a los procesos cooperativos del trabajo, es por ello que viene bien recuperar los puntos señalados por Bystryn, pues, como ya se ha mencionado entre las posibilidades para la construcción de estas se encuentran diversos intereses que se comparten. En este caso, principalmente sería la propagación de una estética particular sin dejar de lado el beneficio económico que se podría obtener de ello.

Además, aun en la escena independiente se puede observar que la red pasa por las dos etapas que se plantean desde la teoría, pues en un primer momento se habla de redes inclusivas que posteriormente se van cerrando. En el caso del *ska*, la primera etapa concuerda con el inicio de la escena musical y por lo tanto con cierta homogeneidad en el auge que tienen las bandas, y en el momento en que se diferencian entre ellas, acceder a las redes dependerá de las necesidades o intereses de los actores.

Al tener en cuenta lo anterior, la importancia que tienen las redes entre actores radica en poder crear, mantener y seguir con el trabajo artístico, pero también son una estrategia utilizada por los músicos que se quieren incorporar en ciertos círculos artísticos. Estas redes no se dan de manera aislada, ya que se debe considerar el contexto en el que se encuentran insertos los actores y el espacio en el que se desenvuelven o bien los espacios que se manifiestan a partir de ello.

Dicho de otra forma, los intermediarios que conforman las redes de cooperación en la escena musical independiente están insertos en un contexto

económico, político, social y cultural que influye en sus elecciones y la manera en que se localizan espacialmente. Aunado a ello existen intereses propios que los harán seleccionar con qué actores se quieren y pueden vincular para poder cumplir sus objetivos. Además de ver con qué tipo de recursos cuentan a la hora de querer insertarse en una red.

Hasta aquí, las ideas que se recuperan para hablar del intermediario del *ska* y su manera de trabajo son: que es un actor que interviene en el proceso de producción y consumo artístico con la finalidad de insertar una mercancía al mercado; transfiere valor económico y simbólico a la obra musical.

Los aportes teóricos de la investigación sobre intermediarios son los siguientes: este papel no sólo lo desempeñan actores ajenos, también pueden ser los músicos; tienen conocimiento de la dinámica que establecen otros intermediarios para poder relacionarse con ellos; muchas veces la forma de trabajo es de tipo cooperativo, aunque éste también depende de los intereses que cada actor tenga y la red a la que quiera pertenecer que en repetidas ocasiones dan como resultado la creación de espacios alternativos.

La importancia que ha tenido el espacio en el estudio de la creación de redes artísticas ha sido poco, uno de ellos es el de Cummins-Russel y Rantisi (2012), "*Networks and place in Montreal's independent music industry*", en el se dispone del análisis espacial relacionándolo con las redes en el campo de los músicos.

Para este autor la acepción de espacio es la de lugar y a partir de sus características tiene como objetivo analizar la creación de redes entre los actores espacialmente próximos, siendo la relación cara a cara lo que permite producir y consumir productos culturales. A pesar de que este aporte permite

entender la importancia del espacio en la creación de redes, para fines de esta investigación no sólo interesa ver cómo se crean éstas en un espacio determinado, sino también cómo se configuran los espacios musicales del *ska* que aquí recibirán el nombre de territorios.

Se optó por este concepto ya que permite abordar el espacio desde la apropiación de los intermediarios a partir de identificarse con el género musical *ska*. En el siguiente apartado se ahonda en ello.

1.1.2 Territorio

Entre las categorías de análisis empleadas para el estudio espacial y el análisis social se encuentra la de territorio, visto como un concepto provisto de contenido teórico que se ha venido desarrollando a lo largo del tiempo desde el campo de la geografía (Ortega, 2000).

En esta investigación se toma en cuenta la definición de territorio que hace Hernández (2016) en su trabajo “Espacio y creatividad: Nuevas formas de significar lo urbano a partir del estudio de las redes de trabajo entre músicos y foros *underground* de la Ciudad de México”, ya que permite tener una visión de lo que se entiende por territorio en el caso concreto de la música y su relación con las redes de trabajo artístico.

El punto de partida para que este autor desarrolle el concepto de territorio son los geógrafos Raffestin (1980) y Di Meo (1991), de quienes recupera la idea de valorizar el espacio económica, política y culturalmente y la importancia que tiene la interacción social para que ésta se dé (Hernández, 2016).

Sin embargo, Hernández va más allá y propone que el territorio sea calificado como creativo pues de acuerdo con él, el espacio y la creatividad individual están interrelacionados, así el concepto quedará definido como:

El resultado de diversos procesos de apropiación, es identificado por los sujetos y valorizado como soporte de ciertas actividades económicas y de ocio, así como de diversas dimensiones subjetivas vinculadas al desarrollo de una identidad. Estos territorios paulatinamente se han convertido en referencias para algunos sectores de la población, se ha constituido en uno de los principales mediadores entre cualquier grupo musical que se presente en estos territorios y el público, ya que son el elemento fundamental para el desarrollo y consolidación de algún proyecto musical, cultural o político (Hernández, 2016: 8).

Es decir, la configuración de un territorio cuenta con tres características principales, que aquí interesa retomar, estas son: los procesos de apropiación, identificación, valorización desde dimensiones físicas y subjetivas vinculadas al desarrollo de una identidad. En este caso la que está guiada por un género musical, el *ska*.

Para poder hablar de la primera característica “procesos de apropiación”, es necesario aclarar que la apropiación se entenderá como “la manera en que los actores nombran, significan, recrean, tienen experiencias, a partir de discursos y acciones, con el espacio” (Neri, 2009: 59).

Existen diferentes tipos de actores que realizan este proceso de apropiación, entre ellos se encuentran el público, el grupo musical, los fans y los intermediarios. En esta investigación sólo se trabajará desde los intermediarios del *ska* pues se cree que son ellos los primeros en acercarse a los territorios para apropiarlos con acciones concretas, la búsqueda de un espacio en el que se puedan realizar conciertos.

Una vez que se da un primer acercamiento al territorio por parte de los intermediarios se puede hablar del inicio del desarrollo de la “identificación” del

territorio, ya que será un espacio en el que se empieza a difundir la música, el ritmo y el movimiento de un género musical particular como es el *ska*. Cabe aclarar que este territorio musical del *ska* se puede compartir con otros géneros aunque en diferentes momentos, por lo que se puede hablar de cierta intermitencia.

En otras palabras, los territorios del *ska* serán identificados así por las personas que lo apropian para poder ir a consumir ese género musical, pero pese a ello existirán otros actores que lo identifiquen con otro género que sea de su interés pues también hay otros conciertos en el mismo territorio. En este caso la expresión más clara del territorio del *ska* podrá ser en el momento en que realicen un concierto.

Por lo que respecta a la “valorización física o como soporte”, se entiende que el territorio sirve como un medio que es de utilidad para el beneficio económico al hacer conciertos, ligado con la creación de música y gestión de nuevos eventos o proyectos entre intermediarios. En este punto también se puede ver que la valorización de los territorios del *ska* puede ser distinta dependiendo de su ubicación geográfica y el tipo de territorios que sean⁹.

A su vez uno de los rasgos de los territorios del *ska* (aunque lo podría compartir cualquier género musical independiente) es que éstos no se encuentran aislados como consecuencia de su lejanía y diferencias que conlleva la localización, al contrario, se unen a través de redes de intermediarios que se encargan de esta tarea, lo que hace pensar en territorios-red¹⁰. Es decir territorios vinculados a través de procesos de intermediación en

⁹ Estos tipos de territorios se desarrollan más adelante, en el apartado metodológico.

¹⁰ Uno de los geógrafos que más ha desarrollado el concepto de territorio-red es Haesbaert (2011), sin embargo, se toma distancia de su definición ya que lo define desde la movilidad de los migrantes cómo

los que se busca la apropiación con cierta valorización económica pero también cultural.

Por lo tanto, los intermediarios del *ska* no sólo crearán redes de trabajo para hacer circular una obra como menciona Becker, sino también vincularán territorios, ya sea desde la interacción cara a cara con otros intermediarios dentro del mismo territorio o a través del uso de otras herramientas como es el internet, en específico las redes sociales.

Por último, se habla de la “identidad” que se comparte entre los actores que coinciden en el territorio del *ska*, misma que está marcada por dicho género musical. En el caso de los intermediarios como lo ha señalado Bystryn, una de las mismas características que tiene la conformación de redes es la identificación entre los que la conforman.

Hasta aquí se ha trabajado en la elaboración de la definición de los conceptos que se retoman para el desarrollo de la tesis. Si bien los conceptos principales que se abordan son: intermediarios y territorios, se consideró necesario hablar de redes de cooperación como una manera de vincularlos.

Respecto al concepto de intermediarios, se define principalmente desde la sociología con autores como Bourdieu y Becker, que entienden a este como un actor que interviene en el proceso de producción, distribución y consumo de un producto cultural, y se caracteriza principalmente por ser un actor específico, es decir, no es el artista. Además este actor podrá realizar las actividades que sean necesarias para lograr el consumo de la obra.

un actor conecta diferentes territorios a partir de la migración y los puentes de conexión entre los territorios de los que se parte a los de residencia.

Asimismo, la perspectiva de la economía cultural sirve para entender que el papel del intermediario no sólo se limita a la circulación de una obra, pues para ello, sugieren Smith, Jennifer & Matthews, que se debe tener en cuenta el contexto en el que se encuentran los intermediarios como una forma de entender los recursos de los que se valen y movilizan.

Pese a los aportes de los autores se vio que la manera en que es definido el intermediario se muestra limitada para la investigación ya que entre las características principales de los intermediarios del *ska* es que un mismo actor puede cumplir diferentes actividades en la producción y difusión del trabajo artístico, incluso el mismo músico. Por este motivo en el tercer capítulo se presentarán los hallazgos concretos de la realidad estudiada.

Como se ha venido mencionando, el trabajo artístico se da a través de la conformación de redes. Este concepto se trabajó principalmente desde el sociólogo Becker y se complementó con Kadushin y Bystryn. A su vez, estas redes darán como resultado la configuración de territorios diferenciados culturalmente.

La definición de territorio se trabaja desde el geógrafo Hernández que a su vez retomó el trabajo de Raffestin y Di Meo, aquí se retomarán las tres características principales que propone en su investigación, estas son: los procesos de apropiación, identificación, valorización desde dimensiones físicas y subjetivas vinculadas al desarrollo de una identidad.

Una vez que se cuenta con los conceptos teóricos que permiten el acercamiento a la realidad, se plantea la metodología desde la que se realizó el trabajo de campo y el análisis que lleva a entender hasta qué punto el desarrollo teórico de los autores permite un análisis del caso de la

configuración de los territorios del *ska* desde la redes y procesos de intermediación.

1.2 Metodología

1.2.1 Enfoque metodológico cualitativo

Para adquirir información sobre la configuración de los territorios del *ska* se requiere de la interacción constante como una manera de lograr hallazgos conforme avanza la investigación, para ello es necesario un acercamiento micro, definido como “la modalidad cara-a-cara y de la co-presencia, basada en la comunicación verbal y la convivencia, lo cual hace que las fuerzas que marcan este nivel sean las relativas a la interactividad” (Salles, 2003: 112). A partir de la información obtenida se van generando relaciones entre niveles mayores para crear visiones más amplias.

Es por esto que, el tipo de metodología que se empleó es mayoritariamente cualitativa. La metodología cualitativa, queda definida como el “diseño de un estudio con individuos reales en mente, y con la intención de vivir en ese escenario social durante un tiempo. Estudiar un escenario social para entender el significado de las vidas de los participantes en los términos de ellos” (Janesick, 2000: 230), aquí no sólo interesa la descripción sino una interpretación directa de lo que reseñan los actores.

Por lo tanto, la metodología empleada para esta investigación, consiste en tener acercamiento a los intermediarios como una forma de indagar qué redes se configuran en torno a la música de *ska* y a partir de ello, analizar la conformación de territorios, pero sobre todo, ver cuáles son las particularidades de los mismos.

Al ser una metodología cualitativa, que de acuerdo con Newman y Benz (1998), tiene como propósito la construcción de teoría (*theory building*), se considera imperioso tener comunicación constante entre los hallazgos y la teoría, para caracterizar desde la información obtenida los conceptos de los que se parte para la investigación.

La estrategia general de investigación que se ha propuesto seguir aquí está vinculada con herramientas de diferentes disciplinas, como la sociología, antropología y la geografía y cumple con las siguientes fases:

- 1) Desde las ciencias sociales, principalmente la sociología se retoma la aplicación de entrevistas semi-estructuradas a los intermediarios del *ska* con el objetivo de obtener información de primera mano sobre la creación de redes y las particularidades en los territorios del *ska*.
- 2) La búsqueda de información en fuentes secundarias, relacionada con aspectos sociales, culturales, políticos y espaciales que permiten la reconstrucción histórica del *ska* en la Ciudad de México y la referencia contextual de los territorios en los que se realizan los conciertos.
- 3) Desde la antropología se considera la observación específica, se tomaron en cuenta los eventos musicales para recupera aspectos como las características de los jóvenes que asisten a los eventos, el tipo de bandas que se presentan y la creación de redes a partir del contacto entre los intermediarios.
- 4) Por último, para la representación de la información geoespacial que se obtuvo al aplicar tanto las entrevistas semi-estructuradas como al hacer la investigación en fuentes secundarias fue necesario usar una

estrategia de la geografía: la georreferenciación. Ésta permite mostrar los territorios en los que realizan o realizaron los conciertos de *ska* como una forma de localizarlos espacialmente y observar el movimiento de los mismos, con lo que se puede plantear cierta delimitación en los territorios y su dinamismo.

1.2.2 Visión crítica de las ventajas y desventajas del enfoque metodológico elegido

Una vez mencionados los aspectos metodológicos, las ventajas y desventajas enfrentadas durante la investigación son las siguientes:

- 1) Desde un principio se había planteado que la investigación sería de tipo cualitativa, con el apoyo de entrevistas semi-estructuradas. En un principio se propuso la observación participante, pero debido a los tiempos sólo se logró realizarla en momentos específicos, durante conciertos, lo que se facilitó gracias a que varios intermediarios optaban por ser entrevistados durante los eventos o territorios en los que estaban trabajando.
- 2) Además, se decidió que a partir de información obtenida sobre los territorios en donde se realizan los conciertos se podían localizar en el mapa para observar el movimiento espacial de los mismos.
- 3) Al ser el *ska* una escena masculinizada y en la que sólo se conocía a los sujetos como público de los conciertos costó trabajo tener aproximación con ellos, por lo que se optó por el acercamiento a una mujer intermediaria que ayudó a generar los contactos desatando la estrategia de la *bola de nieve*. Este primer acercamiento se logró

gracias a un amigo, David Godoy, vocalista y baterista de *Maite Mindú*¹¹.

- 4) Aunque en un primer momento se había pensado en una perspectiva de género, el estudio no se pudo plantear debido a la negativa de las mujeres para hablar de su trabajo o ser entrevistadas por alguien a quien no relacionaban con el medio de la música.
- 5) Por último se había pensado tener en cuenta entrevistas a los asistentes a conciertos, sin embargo se vio que eran pocos los que querían hablar durante los eventos y que esta investigación no podía centrar su atención en ello al quedar lejano a los objetivos de la investigación.

1.3 Delimitación temporal, espacial y características de sujetos de investigación

1.3.1 Periodización

La periodización que se toma en cuenta como punto de partida para entender la dinámica en la conformación de los territorios del *ska*, se relaciona con su historia en la Ciudad de México, así se parte del año 1985 al 2015¹², pues es el periodo en el que se desarrolla la música de *ska*.

Sin embargo, la temporalidad no se tomará sólo en relación con la historia del *ska*, puesto que no es un fenómeno aislado. Por lo tanto, interesa la correlación entre el desarrollo del género musical, enfatizando en los aspectos de políticas culturales, movimientos juveniles, la música popular y las

¹¹ Es una banda de *ska* que se empezó a formar desde el año 2009 aproximadamente, con el nombre de *Los skaguamos* y actualmente se ha cambiado el nombre a *Maite Mindú*.

¹² Se elige el año 2015 como una manera de delimitar la temporalidad, pues es el momento en el que transcurre la investigación, sin embargo esto no quiere decir que dicho fenómeno musical haya dejado de desarrollarse.

transformaciones urbanas que influyen en la localización espacial del mismo.

Por consiguiente, el corte temporal ya mencionado es de utilidad para entender las dinámicas y posibles acontecimientos históricos que se pueden relacionar con la conformación y desplazamiento de territorios en el género popular *ska*.

Asimismo, se considera que este entrecruzamiento de hechos permite observar si en algún momento se da la normalización del género en la escena musical, es decir, se da a conocer de manera masiva y se difunde incluso por el gobierno como una expresión cultural de los jóvenes.

A partir de la historia del *ska* se dan como referencia tres periodos de los que se apoya la investigación como un primer acercamiento al fenómeno y al corte temporal. De acuerdo con Analco y Zetina (2010) éstos son: 1) El inicio del *ska*, del año 1985 a 1993, 2) El auge del *ska* de finales de 1993 hasta su declive aproximadamente en el 2007, 3) Finalmente la escena se sigue manteniendo del 2007 hasta nuestros días e incluso en últimas fechas, se puede hablar del regreso de bandas por motivo de su aniversario número 20¹³.

Una vez vislumbrados los acontecimientos que intervienen en la conformación de territorios del *ska*, en el capítulo II y III se construirá y revisará una periodización propia a la luz de los resultados de investigación, como una manera de analizar un fenómeno que tiene una manera espacial de exteriorizarse.

1.3.2 Delimitación espacial

La delimitación espacial que se propuso como unidad de análisis es la de territorios; en la que se relacionan momentos históricos con una dinámica

¹³ Este último dato se obtuvo de las entrevistas, observación y búsqueda de información en las páginas de Facebook.

musical, la cual tiene implicaciones sociales, culturales y espaciales. Esta demarcación permite dos elementos de análisis: por un lado se encuentra la configuración de los territorios a partir de los actores que lo crean y se lo apropian, y por otro lado, la manera en que se evidencian las dinámicas espaciales de éstos a partir de la localización geográfica.

Espacialmente, las delegaciones que se consideran predominantes en la delimitación física del territorio son: Iztapalapa, Iztacalco y Gustavo A. Madero, dentro de los límites de la Ciudad de México. En el centro, se encuentra la delegación Cuauhtémoc. Asimismo, se tiene en cuenta que este fenómeno se ha expandido en los municipios colindantes a la Ciudad de México, como Nezahualcóyotl, Ecatepec y Tlalnepantla.

Como un acercamiento micro se realizó una tipología de los territorios que son retomados para la difusión del *ska* y se han clasificado en seis tipos. Como se señaló en el apartado teórico, estos territorios se vinculan en forma de red y configuran los territorios.

Cabe aclarar que los territorios se han ocupado a lo largo de la historia del *ska* sin mayores distinciones que las características de las bandas que se van a presentar y cantidad de público al que convocan. Los tipos de territorios son:

1) Auditorios nacionales e internacionales, los dueños son empresarios y puede albergar a miles de asistentes a un concierto. Sin embargo, se dejan de lado en esta investigación, pues son pocas las bandas que logran insertarse en el mercado comercial.

2) Casas de cultura, que son creadas a partir de la iniciativa del gobierno y se ocupan de difundir la cultura en la delegación que se encuentre,

empleando talleres, cursos y eventos. Con esto se pretende un impacto positivo en la población aledaña al territorio.

3) Explanadas o plazas delegacionales, se usan para la difusión de eventos políticos y culturales, este uso sólo se da en el tiempo que dura el evento.

4) Foros o multiforos, creados como una alternativa para los músicos independientes que buscan un territorio en el cual presentarse y también se usa para la difusión cultural a partir de exposiciones artísticas, pláticas y conferencias.

5) Salones de eventos, característicos por ser de dimensiones amplias y poder rentar el territorio con el dueño para llevar a cabo conciertos de manera “clandestina”.

6) Bares, son negocios en los que se da la presentación de música en vivo y dependen de la intervención de privados.

Con miras a retomar territorios emblemáticos para su estudio, se dejan de lado los bares y salones ya que los eventos se dan de manera efímera y sin distinción de los demás. Igualmente, se excluyen las explanadas pues los eventos no sólo van dirigidos a jóvenes y son de manera esporádica.

Los territorios que se toman en cuenta en la muestra son: las casas de cultura y los multiforos, que permiten observar el papel que desempeñan los actores públicos gubernamentales en el desarrollo del género popular *ska* y el papel de la sociedad civil respecto a la creación de espacios independientes que cumplen con la misma función; en los que cabe aclarar, se presenta todo tipo de música “independiente” y entre ellos se encuentra el *ska*.

Al tener en cuenta lo anterior, los territorios que se consideraron para realizar la observación son: el FARO de Oriente en Iztapalapa, que ha desempeñado un papel importante en la historia del *ska*, sobre todo en el llamado *boom del ska* y a partir de él se puede hablar de la creación de territorios más recientes con los que se crean redes, como la Casa de la Juventud LATA en Iztacalco.

Por su parte el Multiforo 246 en Cuauhtémoc, se crea desde la iniciativa de dos músicos de *ska* y permite observar que el territorio está conformado por territorios heterogéneos en el que se entrecruzan dimensiones económicas, políticas y culturales¹⁴.

No se han tomado en cuenta territorios emblemáticos del *ska* que pertenecen al primer periodo, porque estos ya no se encuentran en funcionamiento y su abordaje, sólo es posible a través de la investigación documental.

1.4 Características de la población y criterios de selección de la muestra

1.4.1 Delimitación de los sujetos de estudio

Para el análisis de los territorios, se tiene en cuenta el estudio de las redes y procesos de intermediación como una herramienta teórica y metodológica que permite observar las particularidades del mismo. Así, los actores que se eligen para la elaboración de las entrevistas son los intermediarios, pues permiten ver la construcción de redes pero sobretodo, el dinamismo espacial en la música.

¹⁴ Para fines de esta investigación sólo se han tomado en cuenta estos territorios pues permiten tener una mirada de los territorios musicales que se configuraron de manera reciente en delegaciones que se encuentran dentro del límite de la Ciudad de México y encontrar cierta diferencia con un Multiforo dentro de una delegación central. Sin embargo, cabe señalar que existen territorios emblemáticos como el Alicia y el Circo Volador que en algún momento de la historia fueron bastión principal del género *ska* y que se mencionan en el capítulo II, en el que se presenta la historia del *ska*.

Es preciso aclarar que en el trabajo artístico existen músicos, público, gestores relacionados con las políticas culturales del gobierno, promotores, *managers*, productores y otros actores que con sus actividades se pueden definir de tal manera, es decir, los intermediarios se entienden como aquellos que intervienen en la producción, distribución y consumo de un bien cultural.

Por lo tanto, el criterio principal que se ha considerado para la selección de la muestra es que los entrevistados sean intermediarios que en distintos periodos temporales del *ska* se hayan localizado en el proceso de distribución, producción y consumo de la música.

1.4.2 Características de los entrevistados

Después de realizar algunas entrevistas con el uso de la estrategia “bola de nieve”, se consideró necesario aplicar un total de doce entrevistas a músicos e intermediarios al considerar que con ellos se tenían cubiertos los temas en su totalidad y porque su presencia fue importante en las distintas etapas del desarrollo del *ska* en la Ciudad de México a partir de su historia y dar cuenta de cierta heterogeneidad de los actores.

Se pensó que ellos podían ser informantes ya que cumplen la función de vincular a las bandas en el proceso de difusión musical, por lo que se les pudo considerar intermediarios. Las características que cumplen los entrevistados son las siguientes:

- 1) Tienen la función de *manager*¹⁵ en las bandas, que en el caso del *ska* pueden ser los mismos músicos.
- 2) Se encuentren al frente de un territorio que se caracteriza por la programación de conciertos de *ska*.

¹⁵ Se le da el nombre de *manager* a aquellos actores que se encuentran al frente de una banda para acordar las presentaciones de las mismas.

- 3) Personas que en alguna de las etapas del *ska* son sobresalientes por haber contribuido a la producción, distribución y consumo de esta música.

1.4.3 Conformación de la muestra

Al final del trabajo de campo, la conformación de la muestra quedó de la siguiente manera¹⁶:

- *Paco Valencia*, uno de los primeros *managers* de las bandas de *ska*, entre ellas *La Santísima Trinidad* y *La Matatena*. En el año 1991 fue el primero en organizar conciertos en la colonia San Juan de Aragón en la delegación Gustavo A. Madero, en donde tuvo gran apogeo este género. Además se encargó de buscar territorios que le dieran cabida al mismo en la delegación Cuauhtémoc como una manera de dar a conocer el *ska*.
- *Pp Lobo*, primer productor de discos independientes en la escena musical *ska*. Entre las bandas a las que les produjo en el segundo periodo del *ska* y hasta el momento, se encuentran *Panteón Rococó* y *Los de Abajo*, que son las más sobresalientes. Además, las bandas con las que también trabajó en ese periodo y que aún se mantienen son *La Tremenda Korte*, *Salón Victoria*, *Sekta Core* y *Nana Pancha*, entre otros. Actualmente, en la tercera etapa del *ska*, apoya a *Los Súper Dupperts*.
- *Yocu Arellano* baterista de *Los de Abajo* que surge en 1992, es de las primeras bandas que retoma el género *ska* y han tenido una institucionalización paulatina hasta la tercera etapa. En estos momentos

¹⁶ Se apunta la manera en que se conoce a los actores dentro de la escena musical.

lleva a cabo la tarea de *manager* de su banda desde la disquera *Out Of Control*, la cual creó en el 2015 en conjunto con *Dils Olan*, además es socio del *Multiforo 246*¹⁷.

- *Monel*, guitarrista de *Panteón Rococó*, banda conformada en el año 1995. Retoma la bandera del *EZLN* y aún se mantiene en la escena musical como la principal banda de *ska* y la más conocida. También es socio del *Multiforo 246*.
- *Miguel Tajobase* vocalista de *La Revuelta Propia* creada en 1996 y que aún se mantiene aunque con poca fuerza y presentaciones ocasionales. *Tajobase* es una figura importante en el segundo periodo del *ska* porque apoyó a la difusión de conciertos en su puesto, ubicado en el Tianguis Cultural “El chopo”. Del mismo modo dio a conocer bandas de *ska* internacionales en la Ciudad de México apoyándose en su trabajo como locutor en *Fórmula Rock*.
- *Marcello* vocalista de *La Real Skasez* que empezó como *staff* de *Los Estrambóticos*¹⁸; posteriormente al estar inserto en la escena musical *ska*, fue *manager* de *La Sonora Skandalera* en 1995. Ya en el año de 2003 formó parte de la banda *La Real Skasez* y desde ese momento ha fungido en el papel de *manager* de la misma, así es como ha logrado mantenerse en la tercera etapa del *ska*.
- *Horacio Zetina* actualmente es programador cultural del *FARO de Oriente*, sin embargo, del año 1992 a 1995 fue locutor de la estación 105.7 con el programa *Banda Civil*, lo que le sirvió para conocer

¹⁷ Este Multiforo se encuentra en la Colonia Roma Norte y es un lugar que da cabida a la música independiente, una de ellas es el *ska*.

¹⁸ Es una banda de *ska* que surge en 1992.

diferentes bandas de *ska* a las que entrevistaba y a partir del contacto con ellas incursionó como *manager* de *Pánico Latino*¹⁹. También en la etapa que trabajó en el *Instituto Mexicano de la Juventud* del año 1995 al 2008, organizó conciertos de *ska* y en el 2000 publicó el libro *Del negro al blanco. Breve historia del ska* en colaboración con Aída Analco.

- *Muñeco* vocalista de la banda *Nana Pancha* que surge en el año 1996 y ha logrado mantenerse. Actualmente apoya en la producción a bandas de *ska* que van comenzando.
- *Dils Olan*, actualmente es socio de *Yocu Arellano* en la disquera *Out Of Control*, fundador y *manager* de la banda *Out Of Control Army*²⁰ en el 2015. Antes de esto, en el año 2002 formó parte de *La Maskatesta* como trompetista.
- *Póporo* trompetista de la *Sekta Core*, una banda que surge en el segundo periodo del *ska*. Sin embargo este actor crea la disquera *Póporo Entertainment* en el tercer periodo, con la que impulsa a nuevas bandas de *ska* y entre las actividades de las que se apoyó para ello fue realizar eventos como *ska vs ska*²¹. Del mismo modo, forma parte de la banda *Out Of Control Army*.
- *Landy Zulema* está al frente de *Lanampone ampone*, empresa de *management*. También es *manager* de bandas que van surgiendo en el tercer periodo y una de sus funciones es insertarlas en la escena

¹⁹ Banda de *ska* que surge en el año 1999 y actualmente ya no sigue en la escena musical.

²⁰ Esta banda se caracteriza porque tiene como integrantes a músicos consolidados que forman parte de otras bandas de *ska*, como *Yocu Arellano* baterista de *Los de Abajo*, *Big máscara* guitarrista de *Sr. Bikini* y *Póporo* trombonista de *Sekta Core*.

²¹ Este evento se llevó por primera vez en el año 2015 en la Ciudad de México y consistía en el concurso de nuevas bandas de *ska*, quien resultara ganador podía grabar un disco e ir al concurso con sede en Costa Rica.

musical del *ska*. Los grupos con los que trabaja son: *Maite Mindu*, *Terror Isla María* y *Olson Whatt? & Riddim Cats*.

- *Omar Buga*, vocalista, productor y *manager* de la banda *Los Súper Duppers* que se ha logrado posicionar en la escena musical, gracias al apoyo de Pp Lobo, quien ha respaldado su inserción.

1.5 Descripción de los métodos e instrumentos de investigación

Teniendo como objetivo obtener información acerca de la inserción de los intermediarios en el género musical *ska* y las actividades que cumplen para la conformación de redes y territorios en esta escena musical independiente, se hicieron entrevistas semi-estructuradas a los intermediarios que han configurado el territorio del *ska* como una manera de obtener conocimiento empírico desde las subjetividades de los actores.

La elaboración de las entrevistas semi-estructuradas responde a una guía previa, la cual, de acuerdo con Kvale (2011) tiene como características responder a ciertas temáticas previamente seleccionadas pero sin seguir una estructura definitiva en la aplicación, es decir, dependerá de la manera en que se establezca la dinámica entre el entrevistador y entrevistado.

Para hacer la guía de entrevista (*Ver anexo 1*) se partió de dos conceptos medulares que posteriormente se operacionalizaron, estos son: intermediarios y territorio. Al tener en cuenta los conceptos se procedió a identificar los ejes temáticos que derivan en temas pertinentes para cumplir con la obtención de información.

Por lo tanto, los ejes temáticos considerados son los siguientes: vocación, trayectoria profesional en el medio artístico musical y creación de redes, conformación del territorio musical del *ska* y dinámicas de la escena

musical. A continuación se desarrollan de manera esquemática los conceptos de los que se partió, ejes temáticos y los temas que de ahí se desprenden.

Conceptos	Ejes temáticos	Temas
Intermediarios	Vocación	*Inclinación musical *Formación educativa
	Trayectoria profesional en el medio artístico y creación de redes	*Antecedentes laborales con relación al género <i>ska</i> *Transformación del proyecto musical de la banda a la que pertenece *Formas de empleo en el <i>ska</i> *Formas de intermediación en el <i>ska</i>
Territorios	Conformación del territorio musical del <i>ska</i>	*Lugares del <i>ska</i> *Seguidores del <i>ska</i> *Historia del lugar *Visión cultural del lugar *Visión económica del lugar *Programación del lugar *Escena musical local
	Dinámicas de la escena musical	*Formación de la escena musical *El <i>ska</i> en la actualidad *La escena musical independiente *La escena musical consolidada

- El eje temático *vocación* responde a la manera en que los intermediarios inician su gusto por la música y en específico por el género popular *ska*, poniendo atención en las influencias para ello. Asimismo, revela si la formación que han tenido es a partir de la educación formal o a través de la vivencial.
- La *trayectoria profesional en el medio artístico y creación de redes* manifiesta cómo se da la inserción laboral por parte de los intermediarios en la escena musical del *ska*, así como la transformación en la trayectoria laboral de los mismos. También se indaga sobre la manera en que se practica la intermediación y las formas que tiene ésta en la escena musical independiente, del mismo modo qué papel desempeñan las redes para la inserción de las bandas en el *ska*.

- El eje temático *conformación del territorio musical del ska*, muestra de qué modo se da la conformación de los territorios en el *ska*. Para ello se investiga sobre la historia del *ska*, sus transformaciones, quiénes han intervenido en ellas y los territorios que han dado cabida a dicho género musical a lo largo del tiempo, poniendo atención en sus particularidades y el desplazamiento espacial de los mismos. Asimismo, evidencia el tipo de público seguidor del género musical y sus características.
- El eje temático *dinámicas de la escena musical*, responde a la conformación de la escena musical independiente, a partir de sus características, transformaciones y pervivencia a lo largo del tiempo. Todo ello teniendo en cuenta la escena musical consolidada y las relaciones que pudieran existir entre ambas.

Estos ejes temáticos también permitieron formular una guía de observación (*Ver anexo 2*), para “dar cuenta de los fenómenos sociales a partir de la observación de contextos y situaciones en que se generan los procesos sociales” (Sánchez, 2001: 99). En el caso específico de esta investigación, la observación se lleva a cabo en los territorios que se eligieron y señalaron con antelación, para observar directamente cómo se crea el contacto entre los intermediarios, pero también los alrededores del lugar en el que se realizan los conciertos y el tipo de público que asiste.

Reflexiones finales

A lo largo del capítulo se plantean los aportes teóricos y metodológicos desde los que se puede tener un acercamiento a la realidad social que interesa analizar. Así, se plantea que los conceptos de los que se partirá, estos son: intermediarios, redes y territorios.

Respecto al concepto de intermediación se retoman algunos aportes de teóricos como Bourdieu, Negus, Smith, Jennifer & Matthews, el primero habla desde la sociología de la cultura y es retomado por los economistas culturales para seguir desarrollando sus ideas.

El punto en el que coinciden los autores es en definir al intermediario como un actor especializado en la función de vincular una obra de arte en el mercado. A su vez se diferencian por los aspectos que cada uno señala respecto a las funciones que el intermediario cumple, entre estas se pueden encontrar el posicionamiento de la obra en el campo de la alta cultura, la circulación de una obra, el valor simbólico que se le transfiere a la obra y la creación de mercados.

De las anteriores la que se deja fuera para fines de la investigación es la del posicionamiento de la obra en el campo de la alta cultura, perspectiva que se tenía desde la forma de concebir al intermediario en la literatura clásica y que no corresponde con las características de la música independiente.

Posteriormente se pasó a hablar de la organización en el trabajo artístico y las características que este adquiere para la participación de los intermediarios, desde el trabajo de Becker, que plantea las redes de cooperación entre intermediarios como una posibilidad para lograr difundir las obras de arte.

Estas redes se empiezan a crear en el momento en que dos intermediarios se vinculan, lo que da como resultado la presencia de nodos que se van a ir interconectando. Al mismo tiempo, Bystryn proporciona elementos para entender por qué algunos actores buscan la creación de estas redes y los beneficios que podrían traer consigo.

Entre una de las ventajas que proporcionan las redes se encuentra la inserción por parte de los artistas a algún circuito de arte al que les interesa pertenecer. Sin embargo, los intermediarios y la formación de redes también pueden dar pauta a la configuración de territorios.

Para abordar el tema de territorios del *ska* desde las redes de intermediarios se parte de la postura del geógrafo Hernández, que se concentra en los procesos de apropiación, identificación y valorización.

Por su parte, la metodología empleada para el acercamiento empírico ha sido de tipo cualitativa y los métodos utilizados, principalmente, son las entrevistas semi-estructuradas y las fuentes secundarias, así como la observación de momentos específicos y la georreferenciación de lugares en donde se han hecho conciertos de *ska*. Se consideran adecuados, ya que son una manera de análisis y comprensión de fenómenos como las redes de intermediarios de la música y la conformación de territorios.

Una vez que se ha desarrollado el marco teórico y metodológico que guía la investigación se pasará a hablar del contexto en el que se da el estudio y las transiciones que han existido a lo largo de la historia del *ska* para la conformación del intermediario en la escena musical independiente y la configuración de los territorios.

Capítulo II. El *ska* y la Ciudad de México. Análisis contextual

Hablar de la configuración de territorios del *ska* en la Ciudad de México, implica tener en cuenta los actores que intervienen, así como su desarrollo en contextos específicos; con implicaciones políticas, culturales y sociales, las cuales favorecen o se interponen en la conformación y localización de los mismos.

Dicho lo anterior, este capítulo se propone abordar los acontecimientos políticos, culturales y sociales relevantes, durante la historia del *ska* en la Ciudad de México que abarca del año 1985 al 2015. Se consideran necesarios los hechos que sucedieron durante este periodo pues el género no se desarrolla de manera aislada y hay sucesos que inciden en la configuración de territorios, así como en la institucionalización de las bandas pertenecientes a esa corriente musical.

A partir del análisis de los hechos históricos que se presentan dentro de la temporalidad se puede observar cuáles de ellos influyeron en el *ska* mexicano, así como en el estilo de las bandas; lo que permite marcar los momentos y periodos del desarrollo del *ska*, al mismo tiempo que su localización espacial.

El capítulo se divide en dos partes: en la primera se aborda qué es el *ska* y sus antecedentes a nivel mundial; en la segunda parte se expone lo que ocurría en la Ciudad de México en relación con los hechos culturales, sociales, de movimientos juveniles y las transformaciones urbanas de la ciudad en relación con el *ska*.

Con esta finalidad, se ha dividido el desarrollo del *ska* mexicano en cuatro etapas principales. La división fue así porque coincide con el auge o no

que tenía el género musical, el tipo de actores que intervienen en cada una de ellas y el desplazamiento territorial que se observó, así las etapas son las siguientes:

- 1) La primera abarca de los años 1985 a 1993, caracterizada por la gestación del género en la Ciudad de México.
- 2) La segunda va del año 1994 a 2000, conocida como el *boom* del género musical y coincide con la tercera ola del *ska* a nivel internacional.
- 3) La tercera etapa es del 2001 al 2007, aquí se mantiene el género y al final del periodo inicia un declive.
- 4) Por último, la etapa que abarca del 2008 al 2015, viendo que el *ska* se mantiene e incluso empieza a tomar un nuevo impulso, apoyándose en territorios “alternativos”.

La información que aquí se expone fue obtenida principalmente de las entrevistas realizadas y observación participante²², de manera complementaria se recurrió a las fuentes bibliográficas y hemerográficas.

²² A pesar de que se haya propuesto reconstruir la historia del *ska* en la Ciudad de México, principalmente a partir de las entrevistas, se tiene en cuenta que a lo largo de los 30 años en que se ha venido desarrollando éste género musical han existido gran cantidad de trabajos –tesis- en las que se ha abordado el tema, que aunque no se han centrado en los territorios musicales que se configuran a partir de las redes y proceso de intermediación, si han hablado de su historia.

Uno de los principales libros que se encontró fue el de Analco y Zetina (2000), en el que se aborda la historia del *ska*, concentrándose en el surgimiento de las bandas que pertenecen al género musical. Las tesis más recientes que se presentaron en la UNAM son las de: Palacios, Claudia (2010); Hernández, Manuel (2015), mientras la primera enfatiza en la conformación de identidades juveniles que se identifican con el *ska*, la segunda habla del uso del internet como una alternativa para la difusión musical.

Por su parte, se encontró una tesis de la ENAH, que presentó Ramírez, Anabel (2007), en la que también centra su atención en las identidades juveniles en torno al género *ska*.

2.1 ¿Qué es el *ska*?

El *ska* es un género musical que se caracteriza por el uso de percusiones, sin embargo, durante el trabajo de campo se pudo ver que en el caso de México existe cierta tropicalización por parte de los músicos que empiezan a mezclar ritmos como la cumbia y el mariachi, entre otros. Incluso se le da la connotación *mexska* como una manera de identificar el género *ska* creado por las bandas mexicanas.

En términos generales, los entrevistados identifican distintos tipos de *ska*, que se distinguen principalmente por los instrumentos empleados para la creación de la música, estos son: *ska two tone*, *ska fusión*, *ska oi*, *ska pop*, *ska core*, *ska punk* y *ska jazz* (Miguel Tajobase, 2015; Dils Olan, 2015; Landy Guerra, 2016; Marcello, 2016; Pp Lobo, 2016).

Para poder entender por qué a esta música se le llama *ska*, se debe tener en cuenta la discrepancia respecto a la creación de la palabra, pues de acuerdo con Martínez (2010), el pianista *Theophilus Beckford* escuchaba nombrar a los asistentes “¡Skavoovie!” como una forma de apreciar a las figuras musicales pertenecientes al género musical y por ello empleó el término para describir su canción *Easy Snappin* en 1959. Por otro lado, “Sir Coxsone²³, uno de los productores de *ska* más influyentes...dice que él mismo habría inventado el término mientras instruía al guitarrista Ernie Rangling para que acentuara fuera de compas: Tócalo, así, *ska...ska...ska...*” (Martínez, 2010: 57).

Sin duda, existen diferentes versiones de la manera en que surgió el término *ska* para nombrarle a un género musical que se ha desarrollado desde

²³ Aunque en el medio se le conoce así, su nombre es Clement Seymour Dodd.

el año 1950, pero el dato que prevalece es el que refiere al sonido de la guitarra en contratiempo²⁴.

Una vez que se ha hecho explícito a qué refiere la palabra *ska*, se abordará su historia para tener un panorama de la llegada del género musical a México y la manera en que se ha dado su desarrollo, retomando las particularidades que en él se imprimen dentro del contexto cambiante en el que se encuentra inmerso.

2.1.2 Antecedentes del género *ska*

A nivel internacional, el género *ska* se divide en tres grandes olas desde sus orígenes en la década de los 50 en Jamaica a la actualidad. En el contexto jamaicano, la colonización que el país vivió por parte de Inglaterra desde 1660 da pauta a procesos de desigualdad social, represión y poca apertura a las expresiones culturales propias del lugar de origen.

Después de la Segunda Guerra Mundial, el imperio británico empieza a verse obligado a liberar las colonias conquistadas, ya que inician una lucha por su independencia. Como consecuencia, alrededor de 1960 Jamaica se independiza y las transformaciones que se dan al interior del país no sólo se manifestarían en aspectos políticos, también en la ardua construcción de identidades por parte de los ciudadanos caribeños; la creación del *ska* refleja este proceso al ser un intento por crear un género musical propio que expresaba su cultura.

Por lo tanto, la primera ola se registra entre 1950 y mediados de 1970 cuando Jamaica, el país precursor de este género, atravesó un proceso de lucha por su independencia y con ello la liberación de masas. El sonido del

²⁴ Como se ha mencionado en el párrafo anterior, hablar del sonido de la guitarra a contratiempo refiere a su acentuación fuera de compás.

género musical nace de una fusión de diversos ritmos, entre ellos destacan el *Blues* y el *Jazz* siendo a la vez antecesor del *reggae*, el cual toma mayor auge y difusión al fin de la primera etapa (Fernández, 2012).

Respecto a las cuestiones sociales, toda una generación de jóvenes provenientes de la clase obrera que no había tenido la oportunidad de experimentar el nuevo optimismo que se dio a raíz de la independencia, contaba con una mala situación económica y falta de empleo, por lo que se identifican a sí mismos como *rude boys*, quienes empiezan a emigrar a Inglaterra llevando consigo costumbres, hábitos y por supuesto su música.

Muy pronto el intercambio cultural de los jamaicanos con los jóvenes proletarios ingleses dio como resultado la difusión del *ska*; así surgieron agrupaciones musicales donde los integrantes eran blancos y negros. Con estos hechos se inicia la segunda ola o etapa del *ska*, que se denominó *Two Tone* (Horacio Zetina, entrevista, 2015).

Esta segunda ola del *ska* se desarrolla entre los años de 1970 y 1980. La mezcla de la música inglesa con géneros propios de Jamaica crea un ritmo más rápido que el original y sirve como herramienta de protesta contra el racismo. En esta nueva etapa surgieron bandas como *The Specials*, *Bad Manners* y *Selecter*²⁵ (Miguel Tajobase, entrevista, 2015).

De acuerdo con la entrevista a Zetina (2015), a principios de los años 70 esta música tuvo un segundo público conocido como *Skin Heads*, jóvenes que hacían patente su condición de obreros marginados. Su vestimenta consistía en pantalones de mezclilla, botas, playeras tipo polo, camisas de vestir, tirantes

²⁵ Otras de las bandas que también surgen en esa etapa son *Madness* y *The Beat*, entre otras. Las bandas se caracterizan por encabezar el género conocido como *ska two tone* en Inglaterra. Este género recibe ese nombre porque difunde la integración racial tanto del público como de las bandas y se identifica con sonidos más rápidos y crudos, incluidos al ritmo original.

y la cabeza rapada. Las letras de las canciones se hicieron más crudas y apegadas a describir la realidad, se hablaba de la pobreza y de la situación de los obreros. Surge el símbolo de los cuadros blancos y negros como sinónimo de la unidad racial entre los negros jamaicanos y los blancos ingleses.

A lo largo de esta segunda ola, el género se fue adoptando en diferentes partes del mundo, particularmente en los Estados Unidos y Latinoamérica, la fecha referente para tal desarrollo son los años 90. Por ello se tiene en cuenta esta década para hablar de una tercera ola del *ska*, aquí se observa una variedad de ritmos, que traen como resultado un proceso de hibridación variable de acuerdo al país en el que se desarrollaba (Fernández, 2012). Es decir, cada país de Latinoamérica desarrollará su propio estilo musical al retomar sus propios instrumentos y tradición de ritmos.

2.2 Antecedentes al surgimiento del *ska* en México

En México el *rock* se considera la primera gran música generacional de la década de 1960, caracterizada por un gran apogeo del género (Zetina, 2015). Éste tiene diversas variaciones de ritmos que se pueden contemplar en el transcurrir de la década, pues al principio se hablaba propiamente del ritmo denominado *rock and roll* como el género que más se difundía.

A pesar del éxito que estaba teniendo el *rock and roll*, a principios de los años 60, el músico veracruzano Antonio Quirazco visitó Jamaica para asimilar e interpretar la música de *ska* y así difundirla en el país,²⁶ pues en ese tiempo se creía que era un género que podía venir a competir y posicionarse frente a la escena del *rock and roll*.

²⁶ Esto fue posible gracias a la disquera DIMSA, quien le pagó los gastos a Jamaica. En donde fue Rogerio Azcárraga el que se encontraba al frente de la disquera y quien propuso la visita de Toño Quirazco a Jamaica (Palacios, 2010).

Una vez que este músico analiza el ritmo para poder adaptarlo a sus canciones “llega a México con la guitarra a contratiempo y con distintos arreglos que es lo distintivo del *ska*, pero obviamente lo tropicalizó siendo él una persona de Veracruz, empezó a hacer fusión de ritmos y cada vez más, era diferente, sólo con algunos tintes” (Marcello, entrevista, 2016).

Es así como el género llegó a México antes de lo que se denomina la segunda ola del *ska* a nivel internacional, no sólo de la mano de Toño Quirazco, sino también, gracias a varios grupos o solistas que interpretaron por lo menos un tema con base musical de *ska* o sacaron un disco completo de este ritmo caribeño. Entre los casos más representativos que se pueden mencionar se encuentran los siguientes: *Los Yorsis*, *Los Socios del Ritmo Ska* y *Los Rockin Devils*²⁷ (Horacio Zetina, 2015; Marcello, 2016).

Así, se puede ver que los exponentes del *rock and roll* estuvieron influenciados, en algún momento de su trayectoria por el *ska*, aunque esto no trajo como consecuencia que se sustituyera a uno por el otro. Lo que se puede explicar debido al *boom* que vivía el *rock* en México y al interés que el público tenía en éste.

El interés del público surge con fuerza desde finales de los años 60 y principios de los años 70, pues los jóvenes se encontraban próximos a acontecimientos como la matanza estudiantil del 2 de Octubre de 1968 y el “halconazo” del 10 de Junio de 1971, encontrando en el *rock* y sus variantes una forma de expresión.

²⁷ Aunado a estos solistas se encuentran los siguientes: Las hermanas Gaos; Pily y Mayte, Manolo Muñoz y Cesar Costa, Pablo Beltrán Ruiz y su orquesta y Angélica María, entre otros. Esta generación de músicos se caracterizan por cantar *covers*, en su mayoría de música en inglés.

Además de los acontecimientos anteriores se encuentran sucesos que se presentaron a escala mundial e impactaron en las formaciones culturales de los jóvenes mexicanos, se pueden citar “el movimiento de los derechos civiles, la guerra del Vietnam, el feminismo, el movimiento gay y el *black power* y lo *beat* confluyeron en un masivo despertar cuya vanguardia más visible, se conoció como el movimiento *hippie*, difundiéndose posteriormente a escala internacional” (Hernández, 2014: 4).

Un ejemplo del impacto que tuvo el rock como expresión cultural en México es el festival de Avándaro, realizado en 1971 en el Estado de México con una duración de dos días, contó con gran número de asistentes por su impacto y cercanía con la Ciudad de México, mismo que marcó la época de los 70. Sin embargo, una vez que el gobierno dimensionó la capacidad de respuesta por parte de los jóvenes hacia el *rock* prohibió estos eventos, lo que dio como resultado la conformación de los *hoyos funkies*.

Estos últimos eran espacios “clandestinos” ubicados en su mayoría, en la periferia de la Ciudad de México. Los *hoyos funkies* pueden ser desde patios de casas hasta un terreno baldío, es decir, eran espacios que no se crearon propiamente para realizar conciertos, sólo se adaptaban ocasionalmente para que los grupos se presentaran.

Con lo expuesto hasta aquí se observa que desde principios de los años 70 se habla de una escena *rockera* que surge de manera alternativa a la comercial y para ello crean territorios que se mantienen al margen de la Ciudad de México ya que al ser clandestinos necesitan “poca visibilidad”. Además, conforme transcurre la década se van diversificando y creando diferentes

culturas juveniles que se identifican entre sí a través de características distintivas.

Durante los años 80 se empieza a hablar de los “chavos banda” conformados por jóvenes como una manera de representación en la sociedad y entre uno de esos grupos se encuentran “Los Panchitos”, pero también los *punks*, que aunque surgen con la idea de la autodestrucción van a la construcción con formas de expresión como los fanzines, la radio y los colectivos (Feixa, 1995).

Durante esta década también se empieza a hablar de los primeros jóvenes que tenían interés en la música *ska*, aunque no se hablaba específicamente de esta cultura juvenil que se empezaba a conformar y eran influenciados por la segunda ola del *ska* que se daba a nivel internacional con bandas inglesas como *The Specials* y *The Skatalites* (Tajobase, 2015).

De acuerdo con las entrevistas, una de las formas en que empezó a distribuirse y dar a conocer el género musical con exponentes internacionales fue gracias al *Tianguis Cultural del Chopo* (Ver imagen 1), localizado en la colonia Buenavista de la delegación Cuauhtémoc.

Imagen 1. Tianguis cultural del Chopo 1980



Fuente: <http://www.tianguisculturaldelchopo.freeiz.com/historia.html>

Este es el Primer Tianguis de Publicaciones Culturales y Discos²⁸, resulta importante para el desarrollo de los movimientos juveniles pues en él se daba la propagación de libros y películas, pero sobre todo de la música con la que se identificaban los mismos²⁹. Sin duda, un espacio urbano en donde se podían encontrar *rockeros*, *darketos*, *punketos*, *hippies* y las diversificaciones que de ellos surgieran.

Al contrarrestar lo anterior se evidencia que si bien el *ska* no tuvo un desarrollo desde su llegada a México en los años 60, e incluso parecería que se quedó varado en la época de los 70 a los 80 al no existir bandas nacionales exponentes de este género que le dieran difusión; sí hubo otros géneros musicales sobresalientes como el *rock* y el *punk*, los cuales estuvieron atravesados por una serie de acontecimientos que se fueron dando de forma paralela a su desarrollo.

Aunado a estos sucesos, en el año 1985, la Ciudad de México se ve marcada por el terremoto del 19 de septiembre. Este hecho causó destrozos en inmuebles y el número de heridos era amplio, varias personas salieron a las calles para ofrecer su ayuda, dando así una muestra de solidaridad.

Este año se relaciona con el desarrollo del *ska* en dos sentidos: primero, a nivel internacional, como se ha señalado, estaba despuntando la segunda ola del *ska* cuya difusión desembocó en su llegada a México por la influencia de las bandas inglesas. Con ello, deviene un impacto en lo local donde emerge una primera etapa del *ska* en la Ciudad de México, que de acuerdo con Analco y Zetina (2000) inicia en el año de 1985 con bandas como *La Maldita Vecindad*

²⁸ <http://www.tianguisculturaldelchopo.freeiz.com/>

²⁹ La manera en que se lograba dar difusión a ésta era a través de la distribución de volantes mejor conocidos como *flyers*, carteles en la pared, venta e intercambio de discos y conciertos que se empezaban a organizar al final del corredor del tianguis.

y los *Hijos del Quinto Patio* la cual sin pertenecer al *ska* retoma ritmos musicales, con lo que inicia su difusión; y en gran medida, retomarán la catástrofe para explicar su origen y producción artística.

2.2.1 Gestando el *ska* en la Ciudad de México. Y después del terremoto ¿qué?

Una primera etapa para poder caracterizar el movimiento del *ska* en la Ciudad de México va del año 1985 a 1993. En ésta se habla principalmente de la conformación de las primeras bandas de *ska*, así como los territorios que retoman para sus presentaciones.

Como se ha señalado en el apartado anterior, una de las primeras bandas sobresalientes que tiene arraigo en la Ciudad de México y ayudó a que se conformara el género musical *ska* es *La Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio*; aunque esta banda se considera exponente del *rock* en 1985, fecha en la que surgió, también retoma y da a conocer ritmos propios del *ska*.

De acuerdo con De la Peza (2011), la banda *Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio*, rememora el terremoto que se vivió en la Ciudad de México el 19 de septiembre de 1985 como un hecho a partir del que la banda surge y retoma la crónica urbana en las letras de sus canciones. Asimismo, se puede ver que el desarrollo de esta banda logró darse gracias a su inserción en la escena musical alternativa o *underground*³⁰ y el apogeo que había tenido el *rock* en años anteriores.

³⁰ “Hablar de los músicos *underground* es referirse a uno de los imaginarios construidos en el amplio espectro de la historia de la música, es un adjetivo que se aplica a quienes no cuentan con algún beneficio de las grandes corporaciones y en la mayoría de los casos al asumirse como tales no quieren estarlo” (Hernández, 2014:14).

A pesar de este suceso, pasaron algunos años -aproximadamente siete- para que se empezaran a crear nuevas bandas nacionales, aunque sí se escuchaban las bandas internacionales, como deja ver la entrevista a Miguel Tajobase:

Me volví *punk* porque justamente no había nada de *ska* en la ciudad para estos años, te estoy hablando 87, 88. No había movida *skatalítica* en la ciudad. O sea, me cansé, éramos pocos los *ska*, los *rudy*, bueno ahora usamos la palabra "*rudy*" pero en ese entonces nos decíamos "la gente que le gusta el *ska*", y era poca la gente. La mayor parte de la gente que la escuchaba era *punk* y la escuchaba por *Kortatu* algunas que otras *The Specials* (Miguel Tajobase, entrevista, 2015).

Mientras en la escena musical se hablaba de la nula presencia del *ska* en la Ciudad de México, el escenario político se movía de tal forma que empezaba a germinar en la población la inconformidad ante el partido cuasi único, que había dominado la política contemporánea en México durante esa década y 50 años atrás, el Partido Revolucionario Institucional (PRI), motivada principalmente por el fraude electoral que se da en el año 1988³¹. Hecho que para la vida política de la Ciudad de México significó la falta de credibilidad en el sistema "democrático" del que se presumía, así como el inicio de un régimen neoliberal.

A raíz de este evento se dan algunas movilizaciones y en 1989 se crea el Partido de la Revolución Democrática (PRD) como una forma de contrarrestar el poder del PRI, representar una ideología de "izquierda" y la búsqueda de igualdad social. Sus principales fundadores son Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano, Porfirio Muñoz-Ledo e Ifigenia Martínez³².

³¹ Durante las elecciones de 1988 se disputaban la presidencia Carlos Salinas de Gortari del (PRI), Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano del Frente Democrático Nacional (FDN) y Manuel Clouthier del Partido Acción Nacional (PAN). Sin embargo, durante el proceso de votación se habló de una "caída del sistema". Una vez que se este se recuperó se nombra ganador al candidato del PRI.

³² <http://www.prd.org.mx/>.

La década de los ochenta se identifica por situaciones que van generando una sociedad en “descontento” con el gobierno y en especial los jóvenes que buscan formas de expresarlo, siendo el *ska* un género que nace en este ambiente y a su vez se refleja en las letras. Una de las explicaciones que se encuentran por parte de los entrevistados de por qué este género y no otro es porque el mismo permitió la creación de letras contestatarias además de no ser música “elaborada”.

Al ver que las bandas de *ska* surgen en un contexto en el que existe descontento con los partidos ya existentes, particularmente el PRI y que en sus letras se expresa este descontento, las primeras bandas se caracterizan por cierto posicionamiento político.

Una de las primeras bandas es *Los de Abajo*, creada en 1992 al Sur de la Ciudad de México, caracterizada por identificarse con la corriente de “izquierda” que confluye en la formación del PRD. Ellos logran presentarse en eventos culturales gracias a Liber Terán, ex vocalista de la banda, familiar de Pablo Gómez Álvarez³³.

Por otro lado, no sólo se habla del *ska* desde las bandas que se sienten identificadas con la ideología de los gobiernos de “izquierda”, pues en el mismo año se conforman *Los Estrambóticos*, banda que surge en Santa Fe y se caracteriza por tocar todo tipo de letras, así como *La Santísima Trinidad* y *La Matatena*.

Al respecto, los entrevistados (Horacio Zetina, 2015; Paco Valencia 2016) mencionan a *Los Estrambóticos* como una de las primeras bandas de *ska* que empieza a tener presentaciones en la colonia San Juan de Aragón en

³³ Durante esas fechas él era diputado federal de Coyoacán.

la delegación Gustavo A. Madero, porque era una iniciativa de los jóvenes que estaban interesados por conocer su música.

La primera presentación de *Los Estrambóticos* en la colonia mencionada fue en el año 1993, promovida por Paco Valencia³⁴ y los jóvenes de la demarcación con los que hacía trabajo social. Sin embargo, también fue posible gracias al apoyo que brindaron las autoridades, pues “el equipo de audio lo facilitó la delegación que en ese tiempo pertenecía al PRI, el delegado era Óscar Levín Coppel” (Paco Valencia, entrevista, 2016).

Lo que no tiene que ver con que fuera un evento político a favor de ese partido, pues el grupo no se sentía identificado con él y la búsqueda del apoyo gubernamental no era una práctica común por parte de los grupos. Aunque si llama la atención que las presentaciones en esta zona no sólo se debieron a la presencia de Paco Valencia, también a la participación de los jóvenes, que se acercaban a las instancias de gobierno para exigir que se les facilitaran recursos y así realizar actividades culturales de las que deberían estar encargadas estas instituciones³⁵.

Posteriormente al evento e iniciada una relación con las bandas, éstas buscan a Paco Valencia para hacer más conciertos en el norte de la Ciudad de México, ubicando la Escuela Nacional de Estudios Profesionales (ENEP) Aragón³⁶ como un territorio importante para sus presentaciones.

³⁴ Actor que en ese momento hacía trabajo social en la colonia San Juan de Aragón, principalmente dirigido a “chavos banda”, y que de manera posterior al evento se vuelve importante para la escena del *ska* al ser de los primeros en difundir eventos de este género.

³⁵ Aunque el *ska* es uno de los géneros musicales que se autodenomina “independiente” por su forma de producción artística, es un género que se ha caracterizado por el “apoyo” y acercamiento al gobierno para poder realizar algunos de sus conciertos.

³⁶ Actualmente Facultad de Estudios Superiores (FES) Aragón.

Aunque no siempre estuvieron trabajando de manera conjunta *Los Estrambóticos*, *La Santísima Trinidad* y *La Matatena*, sí fue una época en la que coincidieron no sólo en el escenario, sino en territorios de concierto; un ejemplo de ello es el bar *Tutti-Frutti*³⁷ que se localizaba en la colonia Lindavista de la delegación Gustavo A. Madero.

La Matatena era una banda originaria de la colonia Campestre Aragón en la delegación ya mencionada, por lo tanto eran conocidos en esa zona y esto les facilitó hacer presentaciones en la “Campestre Aragón, San Felipe y La Providencia porque eran como los *One direction* de ese tiempo, o sea jalaban más de 200, 300 chavos porque ellos hacían muchas tocaditas pero las hacían de patio, las hacían en los patios, en casas” (Paco Valencia, entrevista, 2016).

Una vez que se habla del reconocimiento de las bandas por parte del público de la delegación Gustavo A. Madero se piensa en organizar un mayor número de presentaciones pero teniendo en mente que éstas se dieran en el centro de la ciudad con el objetivo de llegar a más jóvenes, al considerar que es un espacio con amplia visibilidad social. En la búsqueda de la ampliación de territorios se encuentran con *La Casa del Poeta* en el Foro Las Hormigas y gracias al programador musical se pueden presentar las bandas de *ska*.

Para 1993 se observa una escena del *ska* con cierto desarrollo y expansión de los territorios de presentación. La creación de bares gestionados por sectores que pertenecían a la clase media como el Tutti Frutti en Lindavista o Rockotitlán en la colonia Nápoles (Hernández, 2014), tienen cierta importancia puesto que sustituye de manera paulatina a los *hoyos funkies* y permiten el desplazamiento paulatino de la escena que se concentra en la

³⁷ Esto se logró gracias a que el programador de éste lugar, Gabriel Vaca, establece el contacto con Paco Valencia para que incluyera a *La Matatena* en los conciertos que organizaba (Paco Valencia, 2016).

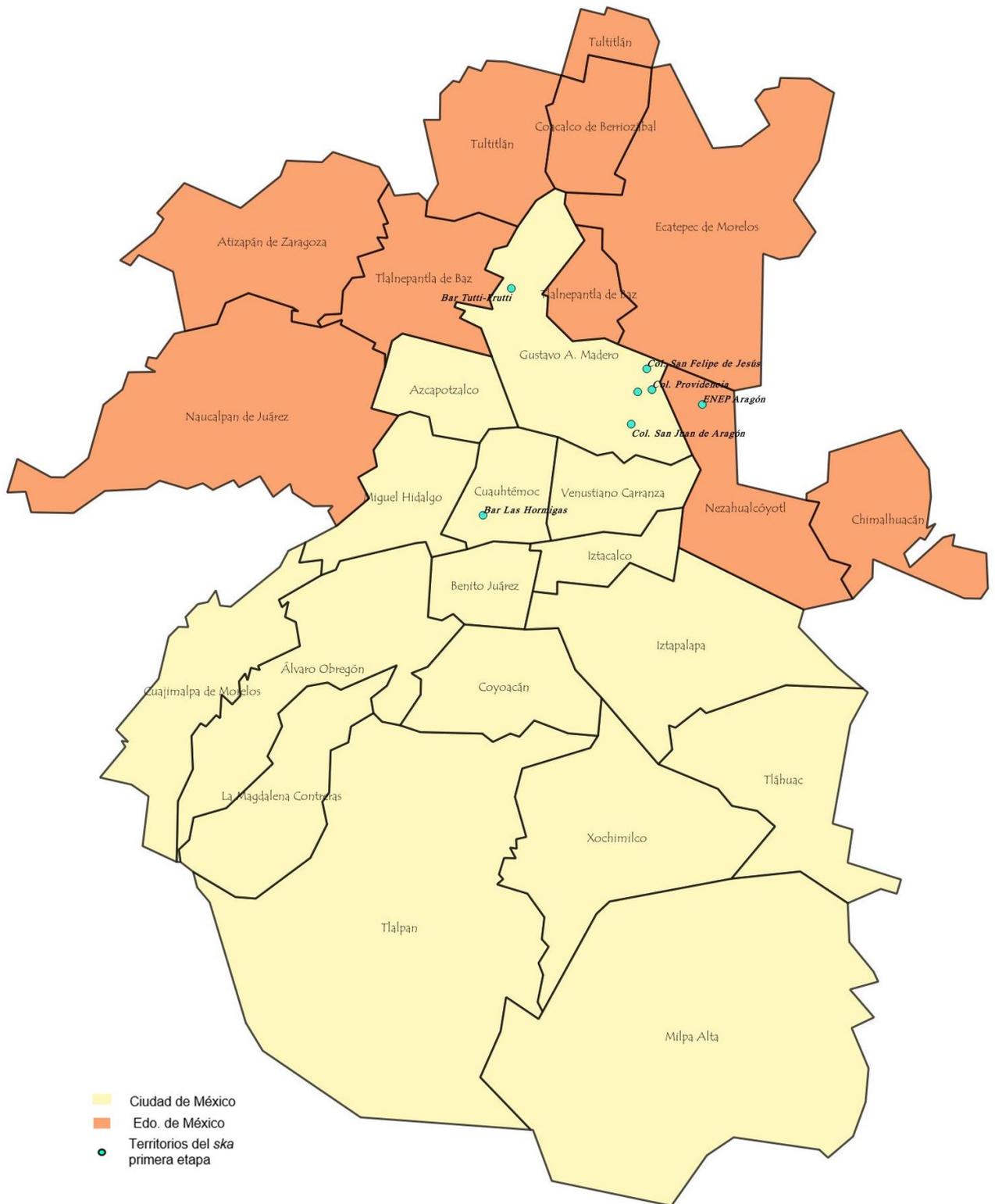
periferia al centro. Además, los bares que en un principio tenían un mayor público *rockero* poco a poco apoyaron las presentaciones de *ska*, que se verá en mayor medida durante los siguientes años.

Por su parte se empieza a ver que el público asistente a los primeros conciertos de *ska* decidía formar sus propias bandas, lo que trae como resultado que desde mediados de los años noventa se generen más bandas, que a finales de la década aumentarán en cuanto a número.

En resumen, se puede decir que en el periodo de 1985 a 1993 se fueron desarrollando acontecimientos políticos y sociales paralelos a la germinación del *ska*, de los que emerge una inconformidad en la población, sobretodo de los jóvenes, que se arraiga en el género musical. La creación de un partido de “izquierda”, PRD, con el que el grupo *Los de Abajo* puede iniciar de manera activa un posicionamiento político definido, que se refleja con el apoyo activo hacia el partido y el impulso de sus propuestas, así como las presentaciones en los eventos que organiza el partido.

Asimismo se crean bandas como *Los Estrambóticos*, *La Santísima Trinidad* y *La Matatena*, las cuales hacen eventos al norte de la Ciudad de México, específicamente en la delegación Gustavo A. Madero (*Ver mapa 1*), que se encuentra en el límite de la Ciudad de México y se caracteriza por tener un alto número de colonias populares, así mismo tenía como antecedente la presencia de los *hoyos funkies*. Aunque los recursos con los que contaban para los conciertos eran “limitados”, estos sirvieron para generar un movimiento más consolidado del *ska*.

Mapa 1. Territorios de la primera etapa del ska en la Ciudad de México



Fuente: Elaboración propia a partir de los territorios que se mencionan en las entrevistas

En un principio los territorios que dan cabida al *ska*, en su mayoría, se encuentran cerca espacialmente, lo que refleja una escena musical “*underground*” -es decir, en escalas menores de difusión, con pocos seguidores y por fuera de la industria comercial- apoyada por la localidad más cercana a los grupos que difunden el género musical.

Así es como inician las bandas que quieren gestar un movimiento, pues una vez que se alcanza a percibir el gusto que tienen en el público más cercano se buscan territorios como el bar Las Hormigas, localizado en la delegación Cuauhtémoc para darse a conocer de manera amplia, esta tarea fue posible gracias a dos actores pertenecientes al sector privado, Israel que era el programador musical del bar y Paco Valencia.

En muchos de los casos se habla del movimiento por parte de actores que fungen como intermediarios al vincular a las bandas con algunos territorios de difusión y consumo, en este caso los bares. Pero también se muestra un primer acercamiento a instituciones de gobierno como una forma de encontrar apoyo económico e incluso espacios de presentaciones, lo que podría generar preguntas de hasta qué punto las bandas son independientes, pues si bien se consideran independientes en el modo de producción regida por una lógica que no es la de la escena *mainstream* algunas de ellas no se niegan a buscar al gobierno para negociar la “facilidad” de recursos o espacios para presentarse.

En años posteriores se podrá observar que la búsqueda ya no sólo será por parte de ciertas bandas musicales hacía el gobierno ya que éste último tendrá acercamiento con bandas del género *ska* para poderlas incorporar en eventos dirigidos a jóvenes, principalmente a través del Instituto Nacional de la

Juventud Mexicana (INJUVE), ahora Instituto Mexicano de la Juventud (IMJUVE). De éste se hablará en el siguiente apartado.

2.2.2 El segundo periodo del *ska* en la Ciudad de México. Los ecos del zapatismo

A partir de la creación de nuevas bandas de *ska* y la conformación de territorios que pueden dar cabida a dicho género musical se inicia una segunda etapa, que abarca de finales del año 1994 al 2000 y se conoce como el *boom del ska*, gracias al contexto de acontecimientos sociales, políticos y culturales que sentaron las bases para ello.

En el año 1994 el país pasaba por una coyuntura política, teniendo como principal actor social el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), que irrumpe en el estado de Chiapas el 1 de enero de ese año, con la finalidad de rebelarse al gobierno. Durante esta década el movimiento se convirtió en fuente de inspiración para muchos grupos de *ska* y se reflejó en las letras de sus canciones.

Entre los grupos más reconocidos que se crean e incorporan al género musical *ska* en 1994 se encuentran *La Tremenda Korte* y *Sekta Core*³⁸; para 1995 se añaden bandas como *Panteón Rococó* y *El parto de la Chole*; en 1996 otras bandas sobresalientes fueron *La Revuelta Propia*, *Salón Victoria* y *Nana Pancha*³⁹.

De las anteriores, se menciona principalmente a *Panteón Rococó* como una banda que se inspira en el movimiento del EZLN para posicionarse abiertamente a favor de él. Al adherirse a esta postura también tienen temas de

³⁸ Mientras que la *Tremenda Korte* se caracteriza por ser una banda de *ska* fusión que va del *ska* tradicional, rock steady, rock y música popular mexicana, que tiene letras de canciones diversas, *La Sekta Core* es una banda de *ska core*, denominada así por la influencia del punk.

³⁹ Aunado a ellas se encuentran bandas como *K-ras Ciudadinas* y *La Zotehuella*, entre otras.

canciones que refieren al suceso, como lo es la canción *Marcos Hall*. A continuación se presentan algunas estrofas:

“En la lejanía de la selva se ha visto un caballo claro,
Entre plantas y neblinas, con un hombre encapuchado
Viene con el puño arriba como lo ha hecho Genaro
Como lo hizo Cabañas y también el Che Guevara.
Para gritarle al gobierno estamos hartos de miseria
De violencia y malos ratos y que se gasten nuestra feria”
(Panteón Rococó, 1999).

Con lo anterior se pueden ver los ecos que estaban dejando en bandas de *ska* movimientos como el zapatismo y que las bandas mencionadas tenían un posicionamiento político marcado, sin que por ello se hablara de afiliaciones partidistas.

En cuanto a los territorios de presentación, el bar *La Iguana Azul* en la Roma, se consideró de suma importancia por el número de presentaciones que se realizaban, mismo que se conecta con el bar *La Diabla* gracias a Paco Ayala⁴⁰, actual bajista de Molotov. La particularidad de ambos territorios es que se encontraban en el centro de la ciudad y aunque se consideraban propios de la escena *rockera* asimilaron y apoyaron al *ska*.

Aunque en ese momento el género popular *ska* empezaba a tener expansión en más territorios para sus presentaciones gracias al movimiento activo de los músicos, *managers* y programadores; también se debe tener en cuenta el impacto que tuvo el movimiento juvenil, que se creó alrededor de esta expresión musical, para aumentar las presentaciones.

Estos jóvenes se caracterizaban por tener una edad entre los 16 y 22 años, pertenecientes en su mayoría a sectores populares; pero sobretodo, por compartir la necesidad de expresar los acontecimientos que los marcaron,

⁴⁰ Él se encargaba de programar en La Iguana y una vez que sale de ahí para trabajar en La Diabla empieza a invitar a las bandas de *ska* (Paco Valencia, entrevista, 2016).

como: “el levantamiento zapatista, una devaluación de la moneda mexicana muy culera, mucha rabia acumulada, estaba la secuela del 88, estaba todavía la secuela del 85. O sea, había mucha inquietud, muchas ganas de conocer, de hacer” (Miguel Tajobase, entrevista, 2015).

En consecuencia, un año importante para su impulso es 1996, pues las instituciones creadas por el gobierno voltean a ver a las bandas de *ska* para organizar eventos al darse cuenta del impacto que tenía en los jóvenes. Una de ellas fue Causa Joven (ahora Instituto Mexicano de la Juventud), cuyo antecedente en 1976 es el Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud (CREA), que tenía como finalidad apoyar a programas para jóvenes y establecer una política que los beneficiara⁴¹.

Posteriormente, en 1988 se desintegró por decreto presidencial y sus funciones se delegaron a la Dirección General de Atención a la Juventud dentro de la Comisión Nacional del Deporte (CONADE). Ya para julio de 1996 surge “Causa Joven” como una instancia destinada a modernizar el marco jurídico que apoya a la población joven⁴².

El primer evento que organizó Causa Joven que contempló bandas de *ska* para su presentación, fue “eSKArbando literatura para Cuba” atrás del Claustro de Sor Juana, con la finalidad de recolectar libros para Cuba. Este evento se pudo organizar gracias a Horacio Zetina, que en ese entonces estaba al frente de la planeación de eventos culturales y que conocía a las bandas gracias a su trabajo en el CREA y a su contacto con Paco Valencia.

El concierto es de gran importancia no sólo porque contó con el respaldo de una institución de gobierno, sino porque ahí se encontraba diversa gente del

⁴¹ http://www.imjuventud.gob.mx/pagina.php?pag_id=599

⁴² http://www.imjuventud.gob.mx/pagina.php?pag_id=599

medio del *ska* que empezó a crear vínculos e hizo que la escena se ampliara. Uno de los asistentes al evento fue Miguel Tajobase, vocalista de *La Revuelta Propia*, él “vendía en el chopo y automáticamente fue el primer lugar donde las bandas se empezaron acercar a dejar sus demos” (Miguel Tajobase, entrevista, 2015).

También asistió Pp Lobo, el primero en producir demos de *ska* y que igualmente tenía un puesto en el chopo y grababa cassettes para venderlos. Empieza con *La Sekta Core* y después continuaría con otras bandas que se acercan tras conocerlo y se crea el sello independiente *Pp Lobo Rekords*.

La manera en que inicia Pp Lobo es gracias a que *La Sekta Core* busca grabar con él, así el primer demo de la banda fue *Terrorismo Casero*, posteriormente produjo discos con bandas que hasta el momento son reconocidas en el *ska*, entre ellas se encuentran *La Tremenda Korte*, *Panteón Rococó* e *Inspector*⁴³ (Pp Lobo, 2016). Esto se derivó de que los músicos vieron que Pp Lobo era un actor importante en la escena musical del *ska* y decidieron acercarse a él para grabar, pues de acuerdo con el Muñeco (2016) lo asociaban como el promotor de las bandas de *ska*.

Mientras seguía el desarrollo del *ska* en la Ciudad de México en “1997 se realizaron las primeras elecciones para jefe de gobierno del Distrito Federal. Los resultados apuntaron como ganador al candidato del Partido de la Revolución Democrática (PRD) Cuauhtémoc Cárdenas” (Rodríguez, 2013: 76). Este evento se caracteriza por ser la primera vez en que se da la elección

⁴³ Otras de las bandas a quienes les produce discos son *La Matatena*, *La Cizaña*, *La Sonora Skandalera*, *Los Extraterrestres*, *Nana Pancha*, *La Zotehuela*, *El Juicio* y *Los de Abajo*. La mayoría de estas bandas aún existen, otras están olvidadas y algunas cambiaron de nombre (Pp Lobo, 2016). En la actualidad se encuentra apoyando a la banda *Súper Dupperts* y en relación a las bandas que continúan ya no se encuentran con él, pues buscaron a otras personas para trabajar o bien decidieron hacer su trabajo de manera autogestiva.

directa y además favorece a la entrada de la “izquierda” en la Ciudad de México y una serie de cambios estructurales que toman en cuenta las políticas culturales.

El PRD, en especial Cuauhtémoc Cárdenas, sostenía que las políticas públicas dirigidas a los jóvenes habían ido mostrando inconsistencias, por ejemplo, instancias gubernamentales que se crearon desde 1950 como el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana (INJM) como una manera de generar políticas para jóvenes no habían registrado cambios, sólo en el nombre y objetivos.

También se argumenta que las políticas públicas dirigidas a jóvenes lo hacían caracterizándolo como “delincuente potencial o como sujeto de políticas asistencialistas. En este marco, las políticas han sido en su mayoría de corte preventivo y han tenido en las actividades deportivas su principal curso de acción” (Cárdenas, 2005: s/p).

Una vez electo el gobierno de la Ciudad de México empezó a realizar eventos culturales en el zócalo dejando de usarlos a favor de la imagen de algún personaje político o para la clientela política, apoyándose en el Instituto de Cultura de la Ciudad de México (ICCM), que, de acuerdo con Rodríguez (2013) optó por una programación cultural que se centró en espacios públicos y principalmente en la plaza del zócalo.

Así, el zócalo que había sido escenario de la represión del movimiento estudiantil en julio del 68, con la llegada del PRD el gobierno empieza a retomar ese espacio para organizar eventos culturales dirigidos a los jóvenes,

pero también en esas fechas movimientos de “izquierda” como el zapatismo se apropian del zócalo para manifestar sus demandas⁴⁴.

Entre los eventos culturales que realizaron se incluían bandas de *ska*, lo que ayudó en su difusión, esto se explica gracias al auge que tenía entre los jóvenes asistentes a dichos eventos y su identificación con el mismo, correspondiendo a una política cultural pensada en las masas.

En cuanto a los territorios de presentación que se configuraron por parte de la sociedad civil, las oportunidades también crecieron y en el año 1995 se fundó el *Multiforo Alicia* con Nacho Pineda al frente, el cual se caracteriza por ser un proyecto que permite realizar eventos culturales, entre ellos, conciertos de bandas “independientes”.

La manera en que las bandas de *ska* inician presentaciones en el *Multiforo Alicia*, es debido a su cercanía espacial con el bar *Las Hormigas* y al contacto que se establece entre Paco Valencia y Nacho Pineda. Entre las primeras bandas que se presentaron en el territorio se encuentran *La Matatena* y *Panteón Rococó*.

Además, a los territorios de presentaciones se suman el *Underground* en la Cuauhtémoc, *Rockotitlan*, *La Última Carcajada de la Cumbancha (LUCC)* en la zona sur, así como *Ciudad Universitaria*, aunque en este último se hablaba de eventos de tipo político.

Durante 1997 hasta finales de la década las bandas que se crearon más importantes en su momentos en momento fueron: *Sonora Skandalera* y *La Trenza de la Abuela*, *La Royal Club* nace en la San Felipe de Jesús

⁴⁴ Si se logró la apropiación de un espacio como el zócalo para las manifestaciones culturales y políticas no fue gracias a que el gobierno empezará a hacer eventos dirigidos a los jóvenes, sino por la participación de diversos grupos sociales que participaron de manera activa para retomar el espacio como una forma de visibilizar sus demandas y el derecho a expresarse públicamente.

aproximadamente en 1999 como resultado de la separación de *La Matatena*, *Pánico Latino* en 1999, *Los Rude Boys*, *Agav Bimba* y *La Parranda Magna* en el 2000⁴⁵.

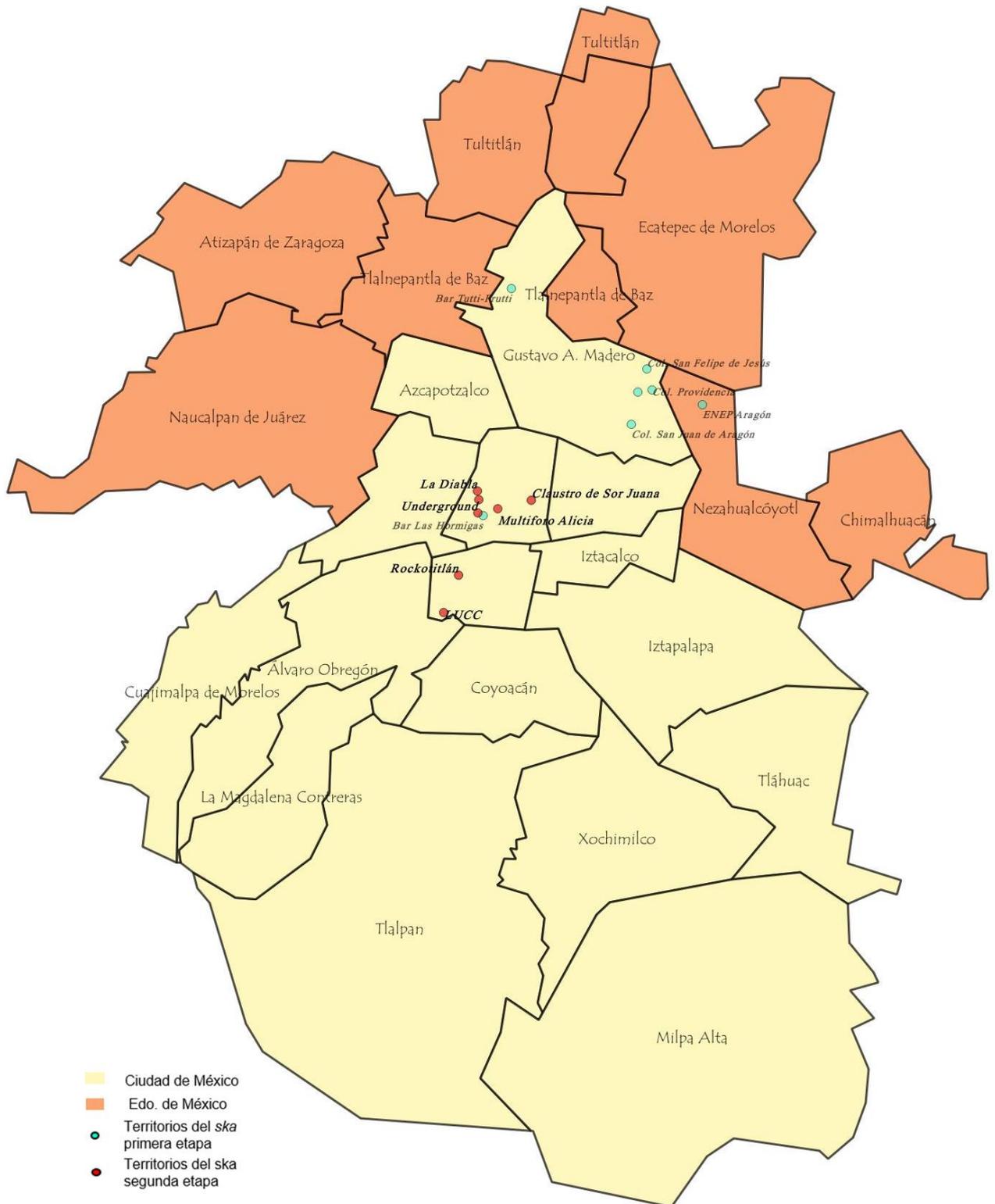
En el periodo se puede observar cómo se empieza a desarrollar un género musical y algunos de los actores que intervienen, no sólo se habla de acontecimientos políticos, también de la interacción que se da entre músicos y gente que compone la escena. Asimismo, el público, en este caso los jóvenes juegan un papel importante al crear un gusto por el *ska*. Por último, el gobierno de la Ciudad de México (PRD) juega un papel “relevante”, ya que en sus políticas culturales contempló realizar eventos dirigidos a jóvenes, con cierta oferta cultural en la que toma en cuenta a este tipo de bandas.

En este momento, que había cierta corriente que se identifica con el género, se puede ver que el *ska* en México fue una forma de expresión que se retoma por parte de los jóvenes, así hay bandas y público, casi adolescentes, que se caracterizan por tener entre 16 y un poco arriba de 20 años; se usaba una mezcla de ritmos y se crean productoras independientes.

Asimismo, las bandas muestran cierta politización y descontento en relación con los acontecimientos que más estaban impactando en un contexto en el que la “izquierda” llegó al poder en la Ciudad de México, hechos que se ven reflejados en las letras de las canciones. Algunos ejemplos que destacan son: *Transgresores de la ley de Tijuana No*, *Nada pasó de Panteón Rococó*, *2 de Octubre de La Parranda Magna* (Ver mapa 2).

⁴⁵ Estas bandas se caracterizan por presentar canciones con todo tipo de letras, que en su mayoría son de creación propia. En muchas ocasiones los músicos eran de zonas populares, pues como se ha mencionado los asistentes a los conciertos son los mismos que crean las bandas.

Mapa 2. Territorios de la segunda etapa del ska en la Ciudad de México



Fuente: Elaboración propia a partir de los territorios que se mencionan en la entrevista

En el mapa se puede observar que los territorios del *ska* que existían en el periodo pasado no desaparecen y a su vez éste se amplía, localizándolos espacialmente en la delegación Cuauhtémoc y Tlalpan, así como zonas aledañas. Aunque se habla de algunos territorios dentro de los límites de la Ciudad de México que se mantienen, en esta etapa no se les considera relevantes como son los que se ubican en las delegaciones centrales.

Los actores que pertenecen a la escena musical del *ska*, tenían interés por presentar conciertos al centro de la Ciudad de México, pues se cree que en este espacio confluye una mayor cantidad de personas, lo que trae como consecuencia una mayor visibilización de un género que empezó a conformarse en territorios dentro de los límites de la Ciudad de México. Que sean considerados territorios del *ska* no implicaba que ahí dejaran de apropiarse otras expresiones musicales.

En otras palabras, los territorios del *ska* se consideran así en el momento en que las bandas se presentan en los conciertos y en ese mismo espacio, aunque en otro momento se puede identificar un territorio de otro género musical.

Al mismo tiempo, con la nueva política cultural de “izquierda” del PRD, las expresiones juveniles son atraídas deliberadamente hacia los espacios emblemáticos –centrales- de la política local como el zócalo de la Ciudad de México. Lo que pudo dar como resultado que los movimientos juveniles, como el que se estaba desarrollando alrededor del *ska*, fueran influidos por esta forma de atracción política y dejar de ser completamente espontáneos.

Sumado a éstos acontecimientos se empieza a hablar de la presencia del *ska* en diversos Estados de la República gracias a la intervención de las

respectivas instituciones gubernamentales. Por otro lado se habla del inicio de conciertos por parte de empresas privadas como OCESA que toma en cuenta a bandas que pertenecen al género musical en eventos como el *Vive Latino*⁴⁶ a partir de 1998.

Por último, se habla de la creación de espacios culturales independientes como el *Multiforo Alicia* que es de gran relevancia porque a través de la programación constante de conciertos permitió aumentar las presentaciones de bandas que pertenecen a la escena musical independiente pero sobre todo apostó por las que se adhieren al género popular *ska*; el *Multiforo* marcó la diferencia ya que los conciertos no estaban ligados a eventos culturales convocados por los políticos.

2.2.3 El tercer periodo. Consolidación del *ska*, aumento de presentaciones

Durante el periodo del 2001 al 2007 se siguen dando conciertos en la plancha del zócalo, e incluso “como parte activa de la sociedad civil, *Maldita Vecindad* promovió la integración del Colectivo Paz, Baile y Resistencia para apoyar la causa zapatista, organizando conciertos y haciendo de su música una forma de práctica política. Entre las bandas mexicanas de *ska* que participaron en el colectivo, se pueden mencionar a *Sekta Core*, *Nana Pancha*, *Salón Victoria*, *Los de Abajo*, *Royal Club* y muy especialmente *Panteón Rococó*, un grupo que se integró bajo este nombre en 1995” (De la Peza, 2008).

⁴⁶ El Festival Iberoamericano de Cultura Musical Vive Latino o Vive Latino, es un festival de diversos géneros musicales alternativos que se realiza anualmente desde 1998 en el Foro Sol de la Ciudad de México. El festival es organizado por OCESA, empresa dedicada al espectáculo.

Entre los conciertos más destacados en este periodo del *ska*, se pueden mencionar dos: Uno es el que realizó *Panteón Rococó*⁴⁷ el 11 de marzo del 2001 con motivo de la celebración de la “Marcha del color de la tierra” que llegó a la ciudad de México. Asimismo, reconociendo la dimensión política del zócalo, el 12 de junio de 2004⁴⁸ el grupo se propuso recuperar este espacio con un concierto-mitin político definido por Luis Dr. Shenka como: El Ejercicio antifascista 314 (Cruz Bárcena, 2004).

El segundo evento es el concierto de *Manu Chao* en el 2006, por motivos del Festival Agua Tlalocan se presentaron *Los Estrambóticos* y *Panteón Rococó*, este último seis años atrás ya había sido grupo telonero de *Manu Chao*. Finalmente, se contó con la presencia del vocalista de *Café Tacuba*⁴⁹.

Aunque se siguen realizando conciertos en el centro de la ciudad, estos también se empiezan a eliminar de manera paulatina pues “en la jefatura de Rosario Robles comenzó a vislumbrarse la posibilidad de obtener patrocinios privados para la realización de conciertos musicales en el zócalo” (Rodríguez, 2013: 108), entre estas empresas figura OCESA, al privatizar los eventos se permite a las empresas inferir en las decisiones para ver quiénes son los que se presentarán ahí.

Asimismo, en el año 1999 se percibe la popularidad y apogeo del PRD al posicionarse como preferido en las elecciones de jefes delegacionales. Entre las delegaciones que quedan a su cargo se encuentran Iztacalco e Iztapalapa. Estas dos caracterizadas por tener en cuenta políticas culturales dirigidas a los

⁴⁷ Éste sería el primer concierto que hace la banda en el zócalo.

⁴⁸ Fecha en que la banda festejaba su noveno aniversario.

⁴⁹ Información obtenida de

<http://www.jornada.unam.mx/2006/03/28/index.php?section=espectaculos&article=a11n1esp>.

jóvenes y la creación de casas de cultura, es decir, existió cierta descentralización de la oferta cultural, en este caso orientada a ganar presencia entre los sectores de las delegaciones gobernadas por el PRD.

Dentro de los eventos culturales se pensaba en el *ska* como un género que se podía difundir, aunque esto se hizo en mayor medida a partir de aquellos que se organizaban en bares, salones de baile y deportivos por parte de productores independientes.

Las bandas, pero sobre todo los promotores, empiezan a realizar conciertos de *ska* al Oriente de la Ciudad de México, pues se perciben espacios grandes en los que pueden asistir un alto número de seguidores provenientes de la zona pero también de otras partes.

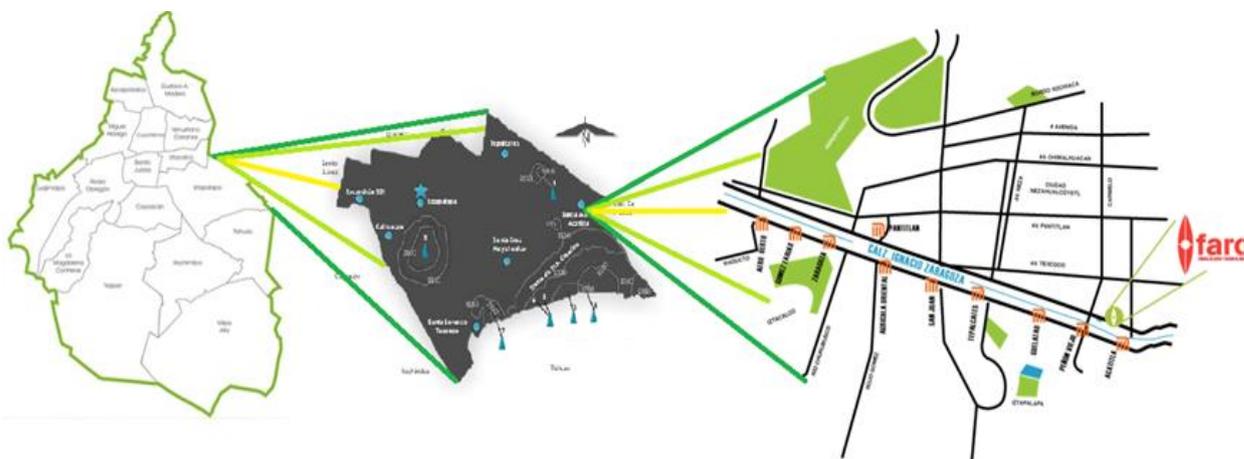
Como consecuencia del auge que estaba teniendo, tanto promotores como los organizadores realizan conciertos cada ocho días, situación que tuvo dos consecuencias; sirvió para abrirle nuevos espacios al *ska*, logrando un mayor posicionamiento en el público; por otro lado, la saturación de eventos restaron fuerza y generaron un desgaste tanto en las bandas como en el público (Analco y Zetina, 2000).

Para el año 2004 se agregarían a la escena musical nuevas bandas entre las más destacadas se encuentra *La Maskatesta*, *La Real Skasez* y *Los Korucos*, y los territorios del oriente que surgen para los conciertos son: *Salón Presidente* y *El Rayo* en Iztapalapa. En Iztacalco está la explanada y el deportivo *Leandro Valle*. Dentro de los espacios culturales surge la *Fábrica de Artes y Oficios de Oriente* (FARO de Oriente) por parte de la delegación y el *Circo Volador* por parte de la sociedad civil.

En el 2000, “un grupo liderado por los poetas Alejandro Aura y Eduardo Vázquez fundaron la Fábrica de Artes y Oficios de Oriente. El centro pretendía ser la continuación del programa La calle es de todos, que consistía en rescatar espacios públicos para hacer propuestas culturales” (Coppel, 2015). Con tal proyecto se buscaba impactar de manera positiva a la población aledaña, así como la interconexión con otros espacios culturales a nivel metropolitano e internacional.

La FARO se encuentra en el oriente de la Ciudad de México, en la delegación Iztapalapa, colinda con los municipios: Netzahualcóyotl, Valle de Chalco, Los Reyes, Ixtapaluca y Chimalhuacán (*Ver imagen 2*).

Imagen 2. Localización de la FARO de Oriente



Fuente: Elaboración propia a partir de imágenes obtenidas en internet

Entre las actividades que se ofertan destacan las clases de guitarra, fotografía, pintura, danza, música y eventos como exposiciones fotográficas, de esculturas, la presentación de obras de teatro, cine y conciertos; sobre todo de estos últimos pues por las dimensiones con las que cuenta se posibilitan los eventos masivos. Entre ellos, se han contemplado los de *ska*, que a continuación se presentan organizados cronológicamente:

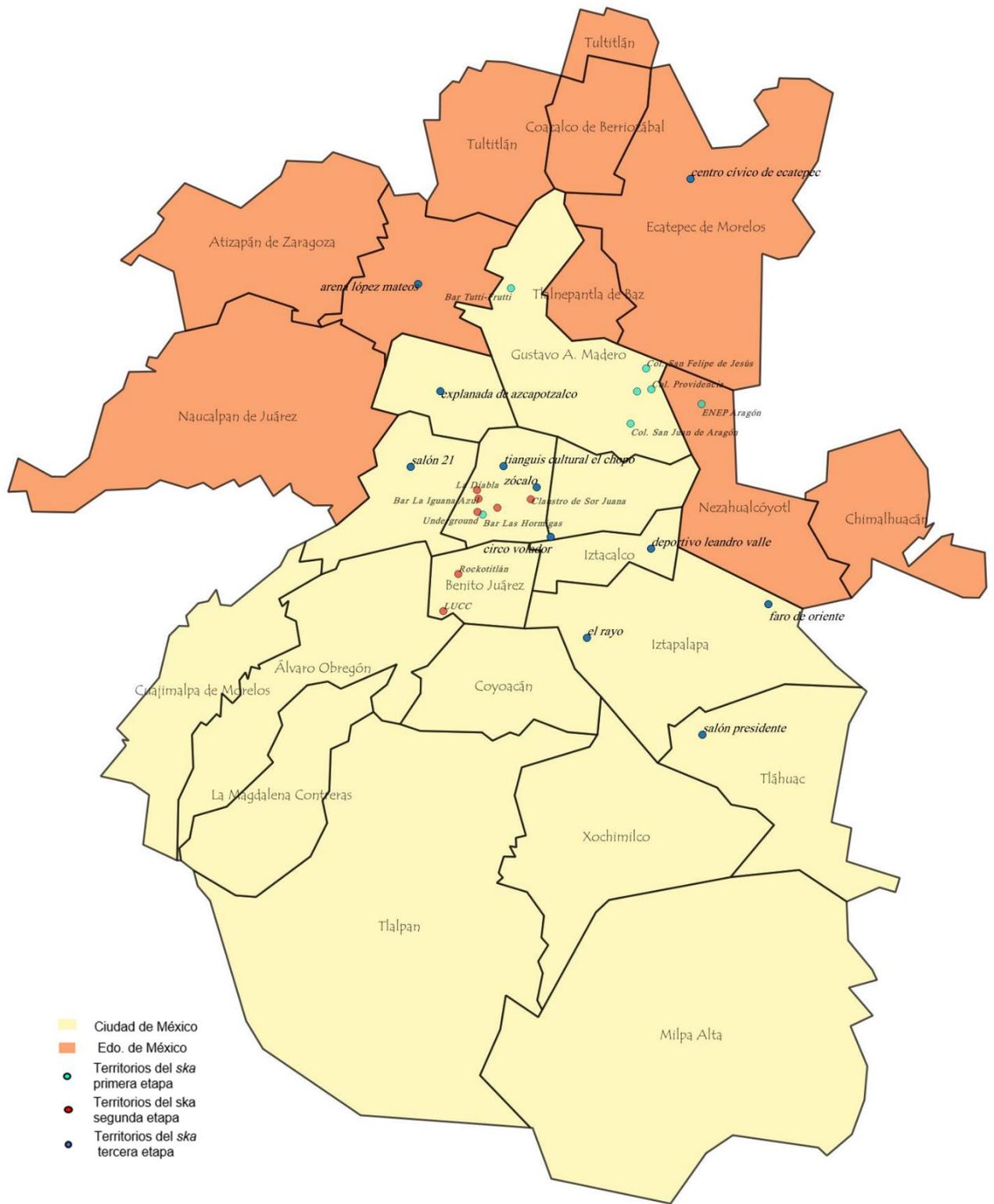
Año	2000	2002	2005	2009	2010		2012		2013			2014	2015
Conciertos	Primer concierto masivo del FARO	Concierto	Aniversario X años de Panteón	Festival Aliados	Aniversario de Supersónicos	Aniversario X del FARO	Festival Juvenil de Octubre "No Problem"	Aniversario XII del FARO	Aniversario XIII del FARO	Festival Juvenil de Octubre	Concierto	Aniversario XIV del FARO	Aniversario XV del FARO
Bandas	Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio	Panteón Rococo	Panteón Rococo	Maldita Vecindad	Supersónicos	Los de Abajo	Nana Pancha y de sorpresa Panteón Rococo	Los Victorios y Maskatesta	La Tremenda Korte	Los Korucos y Supersónicos	Fayuk Ska, Guante Blanco y Real Skazes	Royal Club	Los Victorios

Fuente: Elaboración propia a partir de la información de Zetina, 2015

Retomando lo anterior, se muestra una fuerte actividad del *ska* en la zona Oriente de la Ciudad de México, así como la permanencia de grupos de jóvenes que se identifican con el género musical, pero también cierto tipo de gusto difundido por parte del gobierno al considerarse dentro de la oferta cultural.

En este periodo, no sólo se ve la difusión del *ska* en el oriente de la Ciudad de México, sino que de manera conjunta se empiezan a dar eventos en la *Arena López Mateos* en Tlalneptla y en la explanada de Azcapotzalco, así como en el *Salón 21* en la delegación Miguel Hidalgo. Asimismo se empieza a retomar el *Centro Cívico de Ecatepec* en el Estado de México, por lo que se puede ver que mientras algunos territorios se siguen manteniendo como el *Multiforo Alicia*, algunos cierran como *Rockotitlan*, *Tutti-Frutti* y *LUCC*, otros se configuran y son retomados por géneros independientes como se autodenominan los músicos de *ska* (Ver mapa 3).

Mapa 3. Territorios de la tercera etapa del ska en la Ciudad de México



Fuente: Elaboración propia a partir de los territorios que se mencionan en las entrevistas

De acuerdo al mapa, se presentan los territorios de la primera y segunda etapa del *ska*, como una manera de mostrar el desplazamiento espacial que éstos tuvieron para la tercera etapa.

Existe una expansión de los territorios que son apropiados para los conciertos de *ska* en un mayor número de delegaciones, pero principalmente las que se encuentran en la parte norte y oriente de la Ciudad de México. Además empiezan a haber conciertos en los municipios más cercanos a la misma; con lo que se observa una dispersión de los territorios concierto y el auge con el que aún contaba el género musical para poder expandirse sin problemas.

Sin embargo, al sur de la Ciudad, existía muy poco o casi nulo movimiento del *ska*, pues en algunas entrevistas se ha mencionado que no existían espacios en los que se pudieran hacer presentaciones.

Aunque se siguen autodenominando independientes, a diferencia de otros periodos, en este no sólo se habla de gestores del gobierno de la ciudad, también se empiezan a desarrollar y predominar la presencia de promotores, algunas bandas llegan a grabar con disqueras como Sony y BMG; los conciertos se realizan una vez a la semana con grandes carteleras a un precio no mayor a 50 pesos. Estos eventos podían realizarse en diversos tipos de territorios el mismo día, pues era tal el impacto en el público que era segura la asistencia a ellos.

La característica de los territorios que se empiezan a configurar son aquellos que tienen dimensiones amplias, sin hacer distinciones entre espacios culturales independientes, explanadas y espacios que controla la delegación y bares.

Un punto a rescatar es el uso de propaganda que se hacía para la difusión de los eventos, que en su mayoría eran dados a conocer con la colocación de carteles en las calles o bien pintando bardas, así como la distribución de *flyers*. A pesar de encontrar toda la propaganda distribuida en la Ciudad de México, el chopo seguía siendo importante para enterarse de ellos.

2.2.4 La cuarta etapa del *ska* en la Ciudad de México

La cuarta etapa del *ska* va del año 2007 al 2015 aproximadamente; los primeros años de este periodo se caracterizan por presentaciones constantes de las bandas pero también sin renovación en cuanto a las canciones e incluso en relación a las bandas, pues da la impresión de cierto estancamiento o normalización del género musical, pasada su etapa más politizada.

Además, debido a cuestiones legales y políticas se cierran espacios como *El Rayo*, *Salón Presidente*, *La Diabla* y algunos más, viendo disminuidas las presentaciones de las bandas de *ska* en la Ciudad de México. A partir de este hecho se vierte la mirada por parte de los organizadores de conciertos hacia el Estado de México, principalmente la zona aledaña al norte del D.F., sin dejar de existir territorios en delegaciones como la Cuauhtémoc.

Por otro lado, bandas que se empiezan a consolidar tienen presentaciones con costos mayores a los que estaba acostumbrado el público. Asimismo, se dan cambios en los conciertos, ya no cuentan con grandes carteleras y aunque los *flyers* se mantienen como una herramienta para dar a conocer los eventos, la importancia de internet como una herramienta para llegar al público es bastante explotada para que los músicos puedan seguir en la escena.

Aunado a lo anterior se habla de un trabajo con mayor autogestión, pues al ya no ser los promotores -quienes buscan a los músicos para hacer los conciertos-, son los mismos músicos los que empiezan a planearlos, e incluso adquieren herramientas para ser ellos quienes realicen producción de sus discos de manera más activa.

Entre las bandas más destacadas, a principios del 2010, se encuentran *Monkeys Club* en 2011, *Los Súper Dupperts* a finales del 2012, *Fayu-k* en 2013 lanza su primer disco, por último se encuentra *Out of Control Army* en 2015.

Aunque el auge del *ska* se ve marcado por cierta comercialización y normalización, el género ha logrado mantenerse a través del desarrollo de una gestión que recae más en los actores privados y en los propios grupos para la búsqueda de espacios alternativos. Éstos son apropiados para la difusión de su trabajo y en ellos se puede ver que no sólo se ofertan conciertos exclusivos de este género musical.

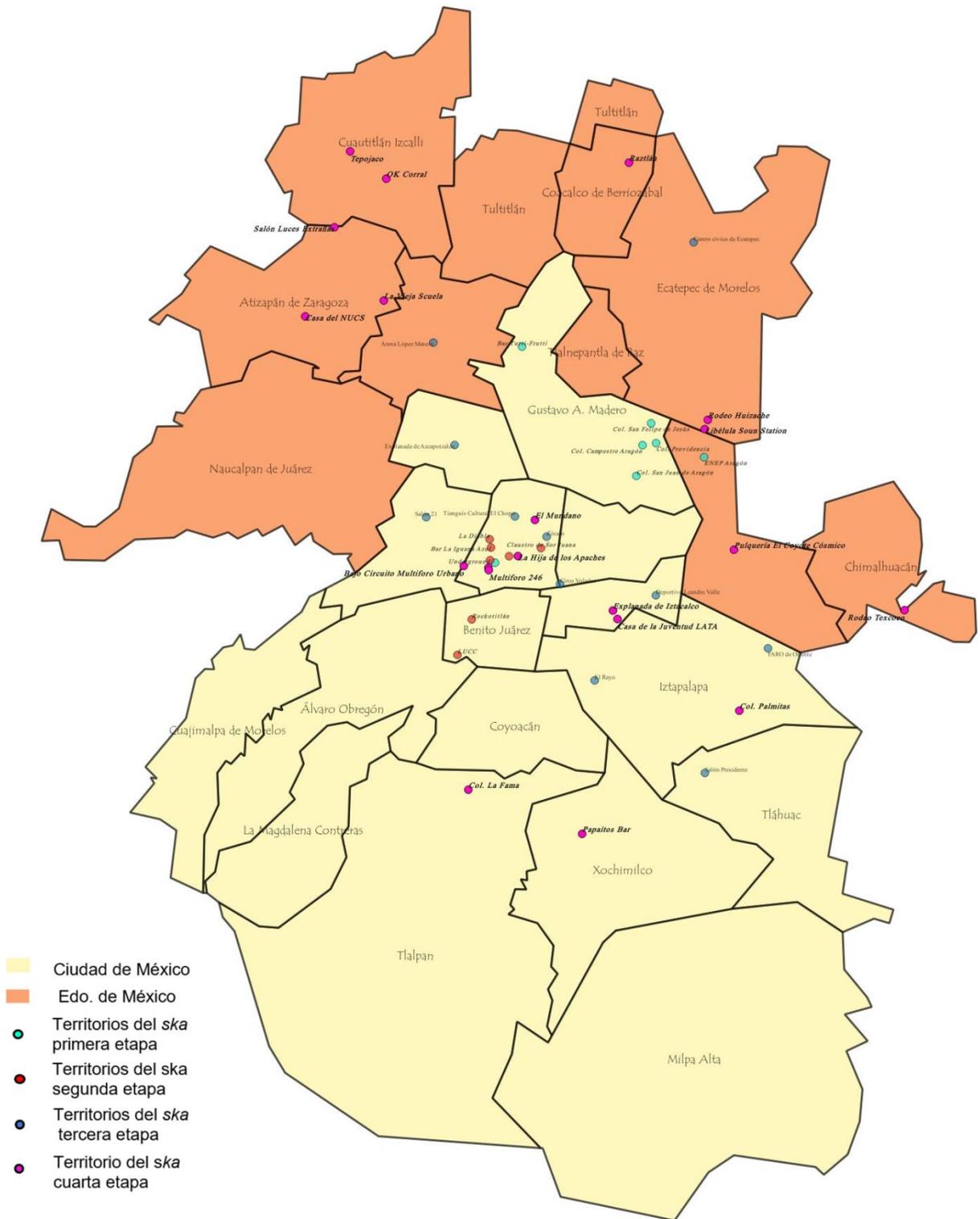
Así se tiene: *La Libélula* que antes era *El Clandestino* en Río de los Remedios, *La Vieja escuela* en Tlalnepantla; *Raztlan* en Coacalco; *El Rodeo Huizache* entre el metro Río de los Remedios y Muzquiz; *Luces extrañas* en Atizapán; *Casa del NUCS* (una casa que de manera clandestina realiza conciertos de *ska*) en Atizapán, *Tepojaco*, *Ok* y *El Corral* en Cuautitlán Izcalli. *El Papaítos* al sur de Xochimilco; *El Coyote Cósmico* en Nezahualcóyotl; *El Rodeo de Texcoco* y en la colonia *La Fama* al sur de la ciudad.

La mayoría de ellos son bares, algunos de los dueños son los propios integrantes de las bandas y se acepta la entrada a menores, pues la mayor parte del público tiene menos de 18 años.

En el oriente de la Ciudad: *Palmitas* (canchas de futbol rápido) en Iztapalapa, *Casa de la Juventud LATA*, deportivo Leandro Valle y la explanada de la delegación Iztacalco.

Del mismo modo, en el centro de la ciudad (delegación Cuauhtémoc) se puede ver que los territorios son: *La hija de los apaches*, *El gato calavera*, *Multiforo 246*, *El mundano* y *Bajo Circuito* (Ver mapa 4). Sin duda, territorios emergentes en los que se propone poner atención en estudios posteriores para lograr observar si estos se mantuvieron y qué elementos ayudaron para que así fuera.

Mapa 4. Territorios de la cuarta etapa del ska en la Ciudad de México



Fuente: Elaboración propia a partir de los territorios que se mencionan en las entrevistas

En el mapa se representaron los cuatro territorios que se fueron conformando de acuerdo a las etapas en las que surgieron y cómo los retomaron los intermediarios, sin embargo al analizar solamente los territorios que se crean en la cuarta etapa se puede ver que éstos se apropian para las presentaciones se encuentran más dispersos, aunque también se puede apreciar que ya existen territorios en las delegaciones del sur, como es Tlalpan.

Muchos de los territorios que son referenciados en el mapa pertenecen principalmente a particulares que deciden abrir un bar y dan cabida a todo tipo de género independiente, aunque en algunos se dan más presentaciones que en otros –un ejemplo es El Mundano en el centro-, lo que ha permitido que el *ska* pueda seguir difundándose en la Ciudad de México.

Además del trabajo de cooperación que existe entre actores de la escena musical en la que músicos apoyan a las nuevas bandas, muchos de los promotores fueron sustituidos para regresar al trabajo de tipo “autogestivo”, con apoyo de la tecnología que en últimas fechas ha facilitado la producción y difusión artística.

En este periodo se habla del abandono de algunos personajes que fungieron como intermediarios en años anteriores al no estar de acuerdo con el giro que estaba tomando el género, pero también de la intervención de una nueva generación de actores que al concebir la escena musical como rentable buscan el apoyo de bandas y actores reconocidos en el medio para poder seguir desarrollando en *ska* mexicano.

Por otro lado se habla del reencuentro de algunas bandas que se habían retirado un tiempo de los escenarios y la renovación del material musical, así como la reconfiguración y creación de otras. El tipo de letras características son

de temáticas heterogéneas ya que están influenciadas por las demandas del público.

Como un último punto a destacar es que en el año 2015 se empieza a reactivar la escena musical del *ska*, porque es la fecha en que muchas de las bandas empiezan a cumplir de XV a XX años de formación, motivo por el que vuelven a hacer conciertos y hasta el momento el público ha tenido una respuesta “favorable”. Aunque los conciertos no se limitan a aniversarios de las bandas pues en últimas fechas se han organizado eventos como el *Pepsi Ska Fest* o el *Non Stop Ska Music Festival*, que cuentan con la presencia de bandas nacionales pero sobretodo internacionales.

Aunque se habla de cierta normalización del *ska*, también se ha vuelto a hablar de eventos que apoyan a causas políticas y sociales, como lo fue el concierto Voces por los 43, realizado en el estacionamiento del Estadio Azteca y entre los grupos más sonados se encontrón *Panteón Rococó*.

Un periodo que aunque empezó con ciertas interrupciones y sin el auge con el que se había venido desarrollando ha logrado mantenerse gracias a los diferentes intermediarios que han aparecido en la escena y aunque tengan intereses particulares cada uno de ellos ha trabajado para que la escena siga y crezca, en algunos de los casos apoyando a nuevas bandas para incorporarse.

Reflexiones finales

En resumen, a partir de la historia del *ska* en la Ciudad de México, un primer punto que sobresale es el papel que tuvo el gobierno de “izquierda” para difundir este tipo de género musical desde el momento en que entra como jefe de gobierno Cuauhtémoc Cárdenas, pues tenía interés en las políticas

culturales que se dirigen a los jóvenes, además del empuje que en ese momento tenían las bandas en el sector de los jóvenes.

Así con la centralización de la política cultural se le permite al *ska* proyectarse desde espacios de gran contenido simbólico, como el zócalo, seguido por un periodo de cierta descentralización.

También se ve el dinamismo en cuanto a la conformación de territorios que son configurados a partir de los actores que desarrollan el papel de intermediarios, en donde muchas veces se ve la participación activa de la sociedad civil. Del mismo modo, el gobierno encabezado por el PRD da un impulso al *ska* al retomarlo para los eventos culturales, logrando la difusión del mismo entre los jóvenes que habitan en la periferia de la Ciudad de México.

Con esto se ve que existen bandas más apegadas a los partidos y otros que aunque no comparten esta ideología también son partícipes de sus eventos. Por otro lado, agrupaciones que empiezan a consolidarse realizan conciertos con empresas privadas como lo es OCESA, diferenciándose de quienes van empezando, esto junto con los costos y territorios de presentación.

Regresando la mirada al último periodo del *ska*, se ha visto que no existe información que de pistas sobre algunos años y acontecimientos importantes durante este tiempo, aunque se ha logrado observar que las generaciones más recientes empiezan a “reactivar” la escena musical al ver que puede ser un negocio.

En el siguiente capítulo se ahondará sobre los actores que intervienen para la configuración de los territorios actuales del *ska*, sin perder de vista la diferencia que existe entre las bandas, pero sobre todo la configuración de los intermediarios y su tipología.

Capítulo III. Hallazgos. Los procesos de intermediación en el *ska*

De acuerdo con el capítulo anterior, se puede observar que en los diferentes periodos del *ska* existen variaciones respecto a los acontecimientos y los actores que han intervenido para colocar a dicho género en el mercado musical. Asimismo, se habla de la creación de diversos tipos de bandas, con características particulares entre sí; algunas de ellas son: el tiempo, la manera en que se da su conformación, desarrollo y consolidación dentro de la escena musical.

Otro rasgo de los procesos de producción artística, que se puede observar en el desarrollo del *ska*, aunque también en otros géneros musicales independientes, son los tipos de intermediarios que se conforman en cada uno de ellos, que, como se ha señalado en el primer capítulo, toma diferentes formas, lo que supone que muchas veces la intermediación la realiza algún músico que forma parte del grupo. Aunado a ello, se habla de la manera en que los intermediarios establecen contacto con otros actores, lo que da como resultado la creación de redes y la configuración de diversos territorios.

Este capítulo tiene como objetivo analizar, a partir de la información obtenida en el trabajo de campo, la intermediación y la configuración de los territorios en el *ska*. Para ello se busca caracterizar en primer lugar las diferentes formas que la intermediación toma en esta escena musical, y cómo influyen en la creación de redes de trabajo además de configurar diferentes territorios.

El capítulo se divide en tres ejes principales: la intermediación en el *ska*, creación de redes y configuración de territorios. En el primer apartado se propone y desarrolla una tipología de los intermediarios del *ska* a partir de las

trayectorias más sobresalientes entre los entrevistados, la trayectoria laboral se utiliza como una estrategia metodológica que permite configurar las formas de intermediación a lo largo de su acercamiento con el mundo; en el segundo se presentan las diferentes actividades que los intermediarios desarrollan para ir conformando redes cooperativas, esto es posible a partir del análisis de las interrelaciones que se forman entre las particulares formas de intermediación y las relaciones que establecen entre los intermediarios; por último se presenta la manera en que estas redes de intermediación conforman diversos territorios, con sus particularidades y características.

3.1 Los intermediarios en el *ska*

3.1.1 Tipología

Una vez analizadas las entrevistas, se ha encontrado que la intermediación en la música independiente tiene sus propias características, mismas que no corresponden en su totalidad con los conceptos desarrollados desde la teoría que definen un intermediario clásico caracterizado por ser ajeno al artista, especializado en sus funciones, que busca añadir valor a la obra y orientar los gustos del consumidor.

La literatura no se apega al género musical que aquí se estudia -el *ska*-, pues éste pertenece a la escena musical independiente, que, como se mencionó en el primer capítulo, cumple con un trabajo de tipo autogestivo, colaborativo y se apoya en la creación de circuitos musicales.

Las formas de intermediación que se manifiestan, están diversificadas entre el polo de los actores que cumplen las características del modelo ideal, caracterizado por el actor ajeno al artista que se encarga de posicionar una obra dentro del campo de la alta cultura; desarrollado a partir de la literatura

clásica sociológica de autores como Bourdieu y seguida por economistas culturales como Negus, Smith, Jennifer & Matthews, y el polo de los actores que siendo músicos cumplen las funciones de intermediario.

A partir del análisis realizado se desarrolló una tipología de los intermediarios del *ska*, con esta propuesta se quieren mostrar las particularidades que los distinguen de la figura tradicional del intermediario.

La tipología parte de la premisa de que la intermediación toma diferentes formas de acuerdo al momento del desarrollo de la banda. Las formas no son estáticas, tanto los grupos e intermediarios pueden moverse entre las tipologías encontradas. Además de estos elementos, se debe considerar el papel de la historia del *ska* y de qué manera influye en las características del intermediario.

Es decir, existe una articulación entre el desarrollo de la música que se da en las diferentes etapas históricas del *ska* y el tipo de bandas que surgen en cada una de ellas, principalmente se distinguen por las temáticas que retoman para las letras y los intereses que tienen para posicionarse dentro de la escena musical; lo que va de la mano con la figura del intermediario que predomine y al que se acerquen para poder difundir su trabajo.

Para elaborar la tipología se retoman los siguientes elementos:

- 1) De qué manera se refiere a sí mismo el intermediario al ser miembro de una banda de *ska* o no;
- 2) Si la tarea que realiza tiene como finalidad la vinculación de las bandas en los distintos procesos de producción y circulación de la música;
- 3) Para quién va dirigido el trabajo de intermediación, es decir, si el trabajo que realiza es para su propia banda o para otras;

- 4) Cuál es el rol del intermediario en el territorio o proyecto que permite la vinculación entre las bandas y el mercado.

A partir de los elementos previos se encontraron tres tipos de intermediarios en el *ska*, estos son: intermediario-músico autogestivo, intermediario emprendedor e intermediario especializado. A continuación se desarrollan las características de cada uno de ellos, así como el tipo de banda⁵⁰ en el que predomina este.

a) Intermediario-músico autogestivo

La intermediación en la creación del arte independiente, como es el caso de la mayoría de las bandas de *ska*, cuenta con formas específicas que plantean cambios en relación a la manera en que se produce, distribuye y consume la música que pertenece a los circuitos comerciales.

Como se ha señalado en el primer capítulo, los cambios tienen que ver principalmente con la flexibilización en el proceso de producción artística. Es decir, un integrante de la banda puede desempeñar el papel de músico así como otras tareas dentro de la misma. Entre estas tareas se encuentra la intermediación en los diferentes procesos de producción, durante los cuales se establecen vínculos entre los grupos, el mercado, las instituciones públicas y sociales.

De tal modo, cuando se habla del músico-intermediario autogestivo se piensa en un actor que es integrante de una banda, en su mayoría se encuentra al frente de ella, aunque toma en cuenta las decisiones que se dan en conjunto; participa en el proceso de producción artística de la misma y diseña junto con otros miembros del grupo el material discográfico, además de

⁵⁰ Cuando se habla de tipos de bandas se hace referencia a las diferencias que existen entre las bandas de acuerdo a sus particularidades, entre ellas se encuentra la trayectoria con la que cuentan, el reconocimiento del público, el momento en el que se insertan a la escena musical y la forma en que se organizan internamente para el proceso de producción-difusión y consumo.

encargarse de establecer vínculos con otros actores como una manera de insertarse en el mercado.

Se ha encontrado que este tipo de intermediarios predomina en las bandas que van empezando de manera paulatina y no tienen interés por insertarse rápidamente al mercado a través de los circuitos comerciales o de los circuitos previamente establecidos dentro de la escena independiente.

Durante la investigación se encontraron algunos contrastes, pues en el periodo en que iniciaba el *ska*, en los primeros años de los 90, las bandas que empezaban a surgir se apoyaban en el trabajo autogestivo y se encontraban en relativa “homogeneidad⁵¹”, sin embargo, no pasó mucho tiempo para que ubicaran a personas que podían conseguirles fechas y territorios de conciertos por lo que algunos se acercaron a pedirles que fungieran como intermediarios.

Por otra parte, se ha observado que la mayoría de los intermediarios-músico autogestivos se encuentran principalmente en la tercera etapa del *ska*, una vez que los propios músicos han adquirido conocimiento de cómo funciona la escena musical y se han relacionado con un mayor número de actores, además de empezar a familiarizarse con nuevas tecnologías de las que se pueden apoyar para hacer su trabajo.

En resumen, se puede decir que el intermediario-músico autogestivo se podría encontrar en dos momentos: uno es cuando la banda a la que pertenece apenas va empezando y al no conocer a alguien que lo apoye deciden hacer el trabajo ellos mismos de manera paulatina y la segunda es cuando ya llevan tiempo dentro del mercado musical y cuenta con los medios para poder seguir ahí sin necesidad de apoyarse en un actor externo a la banda.

⁵¹ Esto quiere decir que, al ser un periodo en el que las bandas de *ska* se empezaban a conformar en México no había distinciones en cuanto a trayectoria, popularidad y número de presentaciones.

En el caso de Miguel Tajobase (entrevista, 2015), un actor que tuvo presencia al principio de la escena musical del *ska* como vocalista de la banda La Revuelta Propia (caracterizada por cumplir con la producción musical de manera autogestiva), se puede observar que sus tareas como intermediario consistían en vincular a esta con otras bandas, así como buscar algunos territorios de conciertos y dar a conocer su trabajo en el mercado de la música.

Para lograr lo anterior, hacía trabajo de difusión a través de los programas de radio que grababa en cassettes y posteriormente vendía en el tianguis cultural del Chopo.

Uno de los hechos que lo ayudó para desempeñar su trabajo de manera autogestiva fue que durante el desarrollo de la banda existían diversos actores que se encargaban de organizar conciertos y los invitaban, así lo menciona él: “A *La Revuelta*, le tocó la época dorada, en la que te hablaban «Oye ¿Qué onda, no quieren venir a tocar acá?», «¿Cuánto hay?», «No pues 3 mil pesos» «Bueno pues vamos»” (entrevista, 2015).

El otro caso es el de Marcello (entrevista, 2016), que inicia desde la segunda etapa del *ska* como intermediario de bandas a las que seguía y en la tercera etapa se integra como músico a la banda *La Real Skasez*. En ese momento no sólo es parte de la banda pues gracias a los conocimientos adquiridos en trabajos anteriores empieza a cumplir funciones de intermediación en la misma.

b) Intermediario-músico emprendedor

A este tipo de intermediario se le denomina así por ser un músico que empieza a tener un carácter empresarial, pues al conocer desde su propia banda cómo puede funcionar y aprender a vender su obra tanto a espacios independientes y

disqueras como al gobierno, entiende el manejo del mercado de la música y de qué manera ubicarse en los circuitos independientes e insertarse en el mercado comercial, información que utiliza para apoyar a otras bandas.

El intermediario-músico emprendedor, empieza por realizar tareas de intermediación con otras bandas, hasta que llega un momento en que estas tareas se formalizan en proyectos plenamente desarrollados. Los proyectos van desde la apertura de espacios que dan cabida a géneros independientes como el *ska*, hasta la creación de disqueras y productoras para la representación de bandas a las que no pertenecen.

Se cree que este tipo de intermediarios ya es un paso entre el músico y el intermediario especializado, porque una vez que el actor aprende de su propia banda empieza a tener funciones claras de empresario en otras bandas a las que no pertenece.

Un motivo por el que se da la conformación del intermediario-músico emprendedor es parte de las implicaciones que conlleva el proceso de desarrollo del *ska*, porque al empezar a haber más bandas se crean nuevas necesidades para representarlas y ayudarlas con el conocimiento acumulado de estos actores.

Por su parte los mismos intermediarios han manifestado que el principal motivo por el que apoyan a otras bandas de *ska* es porque quieren facilitar su entrada en el circuito musical independiente, pues al ser músicos entienden los obstáculos a los que se deben enfrentar, así lo menciona Póporo: “Yo creo que lo que diferencia a mi empresa es que nosotros hemos estado de este lado. Sí sabemos que necesita el músico y sabemos que hemos sufrido nosotros

alguna vez. Por eso tratamos de que sea menos pesado para los nuevos grupos” (entrevista, 2015).

En el caso de Póporo, aparte de ser trombonista de bandas como *Sekta Core* y *Royal Club*⁵², también crea, aproximadamente en el año 2014, la productora “Póporo Entertainment”, desde la que ha buscado apoyar a bandas nacionales e internacionales para realizar eventos de *ska*, caracterizándose por ayudar a las bandas que van iniciando.

Uno de los eventos más conocidos que ha hecho es el de *ska vs ska*. Este es un festival que se inició en Costa Rica en el año 2007 por Geova Durán (fundador de la banda El Guato) con la idea de darle un impulso a las bandas nuevas del *ska* costarricense, unir lazos entre las mismas y los integrantes, profesionalizarlas y animarlas a que den buenos shows desde sus inicios.

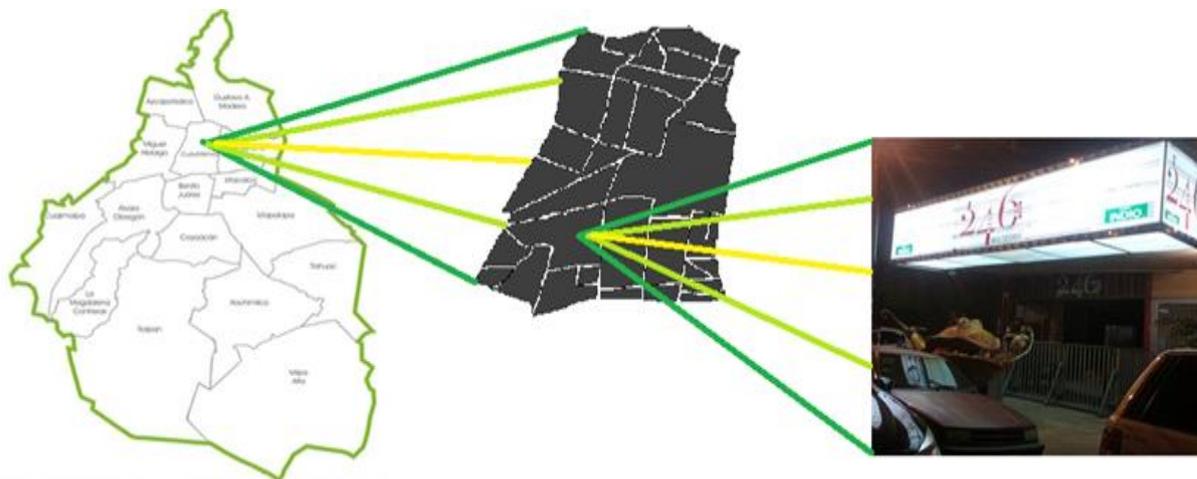
Al tener como precedente tal evento, Geova y Póporo Entertainment se unen y retoman la idea para reproducir este evento en México, a partir del año 2015, teniendo como objetivo apoyar a las nuevas bandas de *ska* en este país y ganar un lugar en el *ska vs ska* internacional. Por lo tanto, la convocatoria fue dirigida a los grupos nuevos de *ska* en México y podían participar todas las vertientes de música *ska* existentes, el único requisito era que estas estuvieran a cargo de la creación de su música y sin contratos de exclusividad con alguna persona, empresa y/o disquera.

Por otro lado, se encuentra gente como Yocu (baterista de la banda *Los de Abajo*) y Monel (guitarrista de *Panteón Rococó*), ellos a pesar de ser integrantes de dos bandas reconocidas a nivel internacional deciden abrir el

⁵² Estas bandas se crean alrededor de los años 90 y conforme ha pasado el tiempo logran posicionarse en el gusto del público y una mayor difusión.

“Multiforo 246”, localizado en la Calle Querétaro 246 en la colonia Roma de la delegación Cuauhtémoc (Ver imagen 3).

Imagen 3. Multiforo 246



Fuente: Elaboración propia a partir de imágenes de internet

El Multiforo abre sus puertas en junio del 2009 y es un proyecto que se crea a partir de la preocupación de los músicos por crear territorios en donde se puedan realizar conciertos, abriendo las puertas principalmente a las bandas independientes sin hacer distinciones entre los géneros musicales y su popularidad.

La manera en que se pueden acercar las bandas a este espacio es desde el programador que está a cargo del territorio, Mauricio Laguna, quien decide el día que se pueden presentar, ya sea miércoles, jueves o sábado y la difusión se da a través de su página oficial en *facebook*. Yocu (2016) menciona que el cover es la ganancia que se les proporciona a la banda, sin embargo, las que sólo tienen interés en darse a conocer se presentan gratis.

Por último, un ejemplo de este tipo de intermediario es Dils Olan (entrevista, 2015), cuando era saxofonista de la banda *Maskatesta*, del año 2002 al 2014, también participaba en la producción artística, principalmente la

que tenía como objetivo establecer vínculos entre ésta y otras bandas, así como con actores del medio para poder difundir el material musical. Al mismo tiempo que era músico crea la productora *Out Of Control Records*, en 2014, con la que se pretende “construir y hacer alianzas. Además de sumar y tratar de impulsar a los grupos, enseñándoles cómo uno aumenta sus redes, con un trato diferente, más porque nosotros fungimos como intermediarios pero somos músicos” (Entrevista, 2015).

Conviene subrayar que en 2015 Dils Olan y otros músicos reconocidos en la escena musical del *ska* crean la banda *Out Of Control*, en donde este actor es vocalista y también parte del proceso de producción artística.

Lo dicho hasta aquí supone que este tipo de intermediario es versátil en cuanto al tipo de roles que cumple tanto en la banda a la que pertenece como en otras, pues todo dependerá del momento en el que se encuentre el desarrollo del grupo.

No se puede dejar de lado que la forma en la que se adquieren los conocimientos es a partir de la práctica que les deja estar dentro de una banda. Motivo por el que argumentan entender lo que vive una banda cuando va empezando y justifican el apoyo que le pueden dar de manera solidaria. Lo que los hace auto diferenciarse de intermediarios especializados como los *managers*, al suponer que éstos anteponen sus intereses a los de la banda.

c) Intermediario especializado

Por último se encuentran los intermediarios especializados, que de acuerdo con la literatura revisada podrían acercarse más al modelo ideal del intermediario que se maneja desde la teoría de autores como Bourdieu y los economistas culturales que retoman sus aportes, pues una de las

características principales de este actor es que no es el artista quien realiza esta actividad, además de estar dentro del proceso de producción cultural cumpliendo la función de vincular a las bandas con otras pero sobretodo con el mercado, esto se logra principalmente de dos formas, ya sea que esté al frente de un territorio o de una empresa productora.

Es denominado especializado ya que el intermediario no es artista ni miembro de una banda, su función dentro de la producción se ve limitada a cumplir con tareas específicas, que implican la vinculación de las bandas con el mercado musical, para las cuales necesita interactuar con otro tipo de bandas o intermediarios. Al mismo tiempo es de considerarse que la especialización no se da propiamente a partir de alguna carrera específica pues esta se puede dar desde la práctica.

Cabe señalar que los entrevistados asociaban a los intermediarios especializados con los *managers*, y la percepción que tienen de ellos es negativa al considerar que son innecesarios para las bandas e incluso se quedan con las ganancias de las bandas, así lo manifiesta Póporo: “Esos son rateros nada más, es increíble que grupos que se pueden mover solos «Ay yo soy tu manager y aparte me vas a dar un porcentaje» ¿Por qué? Nada más porque te hablan porque quieren a mi grupo, esos son rateros” (entrevista, 2015).

Si bien, el *manager* ajeno a la banda si sería considerado como intermediario especializado, no es sinónimo de éste. Es decir, dentro de los intermediarios especializados se pueden encontrar actores que desempeñan diferentes funciones –promotores, locutores, programadores musicales, etc.- y

también se les considera especializados pues cumplen con las características que se desarrollan en este apartado.

Este tipo de intermediario se encuentra principalmente en las bandas consolidadas⁵³, ya que se argumenta la existencia de una mayor cantidad de trabajo, por lo que no pueden cumplir todas las funciones los integrantes de las bandas. En otras palabras, es tal la cantidad de presentaciones y actividades por cumplir que tiene la banda que optan por la división del trabajo, aunque esto implique valerse de gente externa, sin que por ello deleguen la toma de decisiones a un solo actor.

A pesar de lo ya señalado, llama la atención que bandas que van iniciando, se empiezan a diferenciar de las que comenzaron hace 20 años, pues como ya se ha señalado, las bandas que se conformaron durante principio de los años 90 tenían preferencia por el trabajo autogestivo y gracias a esto se empieza a conformar la escena musical del *ska*, denominándose *underground*.

En cambio, las bandas que surgen en la actualidad se encuentran frente a una escena ya establecida, con diferencias entre las agrupaciones, principalmente en el número y territorios de presentaciones, como con la cantidad de seguidores. Asimismo, existen diferencias en los circuitos previamente establecidos y los medios de los que se valen para la difusión del material musical.

Lo anterior trae como consecuencia que algunas bandas nuevas, a pesar del gran apoyo que encuentran con el uso de la tecnología, busquen a

⁵³ Incluso, existen algunas bandas que ya se encuentran insertas en la escena *mainstream*. La forma en que lograron insertarse en ella se dio principalmente durante el *boom del ska*, momento en el que los productores que pertenecían a una disquera “reconocida” veían que era “buen negocio” apoyar a las bandas que pertenecían a este género por el impacto que estaban teniendo en los jóvenes.

algún intermediario, entre ellos los especializados, al considerarlos un apoyo para la tarea de vinculación entre bandas y el mercado. Diferenciándose así dos tipos de bandas que van iniciando: por un lado las que se mantienen en una escena más local y autogestiva y las que tienen interés por la rapidez de la comercialización de su trabajo.

Un caso que ilustra al intermediario especializado es Landy Guerra (2015), en el año 1996 empieza a fungir como intermediaria de las bandas propias de este género, posteriormente decide crear la empresa de *management* "Lanampone ampone" desde la que trabaja de manera directa con las bandas de *ska* las cuales van desde las que apenas comienzan hasta las que cuentan con mayor trayectoria.

Las tareas que desempeña como *manager* y por las que cumple con las características de un intermediario, son la conexión de bandas para los conciertos y al estar al frente de una banda negocia el pago de las presentaciones. Por otra parte, también consigue traer grupos del resto de la República y otros países. De la misma forma genera vínculos con algunos productores para que las bandas puedan grabar el material discográfico.

Si bien se puede ver que el intermediario especializado puede trabajar de manera directa con las bandas para que éstas se vinculen en el mercado musical, también existen quienes sin trabajar con ellas cumplen el papel del intermediario, pues vinculan a las bandas con el mercado musical, primordialmente en la parte de la difusión, ya sea en vivo o a través de los medios de comunicación.

Tal es el caso de Horacio Zetina (2015), este actor empieza a fungir como intermediario especializado en el *ska* desde principios de los años 90,

pues al estar al frente del programa de radio “Banda Civil”, transmitido en la estación 105.7 FM, empezó a relacionarse con las bandas y actores de la escena musical del *ska*, dando como resultado que diversas bandas lo buscaran para lograr establecer vínculos con otras más. Esto ayudó para que en su actual trabajo, programador de eventos culturales en la FARO de Oriente, pueda contactar y ser buscado por bandas para seguir la difusión de la música de tal género.

Hasta aquí se ha hablado de los tipos de intermediación que se pueden encontrar en la escena musical independiente retomando el caso del *ska*. Esto sirvió para desarrollar las funciones que cumplen cada uno de ellos. Sin embargo, se debe aclarar que algunos de los casos que se expusieron iniciaron en una de las categorías y a partir de su experiencia fueron configurándose en otra o decidieron quedarse en la fase que tuvieron más experiencia. Lo que hace pensar que la intermediación no es un proceso estático y los actores pueden moverse entre una y otra.

3.1.2 Los intermediarios y el desarrollo de la escena del *ska* en la Ciudad de México

Una vez identificados los tipos de intermediarios que se encuentran en el proceso de producción cultural del *ska* se observó que la distinción principal entre los actores radica en el rol que desarrollan en la banda, ya sea como músico o colaborando externamente y la forma en que se da la intermediación, ya sea de manera directa e individual o con la creación de territorios y proyectos que benefician a la difusión musical.

Respecto a la conformación de los intermediarios del *ska* ésta es de manera gradual, pues depende de la forma en que se inserte a la escena

musical, las actividades que cumpla y en qué momento del desarrollo del *ska* empezó su trayectoria.

Para comprender dicho proceso se ha tornado importante destacar los factores biográficos que lo permiten y recuperar las cuatro etapas del *ska* que se desarrollaron en el segundo capítulo, estas son: 1) De 1985 a 1993, momento en el que se gesta el *ska* en la Ciudad de México, 2) De 1994 al 2000, caracterizado por ser el boom del *ska*, 3) Del 2001 al 2007, etapa en la que se consolidó el *ska* y 4) Del 2008 al 2015, última etapa del *ska* en la que parecería que existe cierta normalización del género musical.

Es preciso señalar que en la realidad no se encuentran tipos de intermediarios “puros” y para analizarlos se toman los ejemplos más sobresalientes que muestran que la intermediación es un proceso que se configura a la par que el desarrollo de los grupos y en las distintas etapas de maduración de los procesos de producción y consumo de los distintos sectores de la música.

En consecuencia, no se debe asumir que una etapa del *ska* corresponde a un tipo de intermediario, aunque si se puede ver cómo van surgiendo en cada una de ellas, los caminos que toman (que van de ser músico hasta llegar a ser intermediario especializado o empezar como intermediario y de manera posterior ser integrante de una banda) y el desarrollo de las funciones que tienen en cada una de las etapas para ver cómo se configuran hoy en día. A continuación se ahondará en ello.

a) Conformación de la intermediación en la primera etapa del *ska*

La primera etapa del *ska* está relacionada con el surgimiento de bandas como *Los Estrambóticos* que empezaron a trabajar de manera autogestiva para

poder gestar la escena musical del *ska*, por lo que podría decirse que empieza a surgir el intermediario-músico autogestivo, que cumplía con la función de buscar espacios de difusión, ya fueran estaciones de radio o conciertos.

Aunque su trabajo tuvo cierto impacto sólo era a nivel local, por lo que la atención se dirigía a actores que ya estaban familiarizados con la difusión musical y podían lograr un desarrollo que trascendiera a otra dimensión espacial. En este caso se puede hablar de un productor cultural que fue de gran importancia para el desarrollo del género musical, él es Paco Valencia.

En el año 1993, correspondiente a la primera etapa del *ska*, este actor tiene su primer acercamiento a este tipo de grupos para organizar un concierto dirigido a “chavos banda” con los que trabajaba en una casa de cultura. Aunque el evento que realizó en ese momento estaba ligado a un tipo de intermediación relacionada con las instituciones públicas existió una transición a la organización de conciertos en espacios privados.

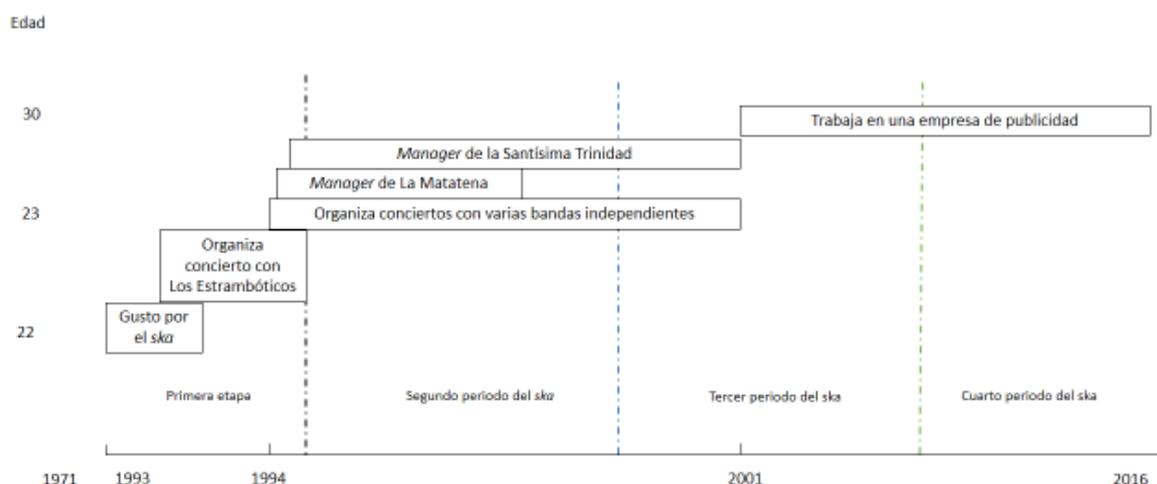
Una vez que pasó este evento, organiza cierto número de presentaciones por cuenta propia, con bandas de *rock* y *ska*, en espacios públicos y sólo algunos privados, por lo que no se generaban ganancias para él y las bandas.

Esos conciertos tuvieron como resultado posicionar al *ska* en el gusto del público y el reconocimiento de Paco Valencia dentro de la escena musical, logrando que bandas como *La Matatena* y *La Santísima Trinidad* lo busquen alrededor del año 1994 para pedirle que los apoye siendo su *manager*. Es decir, quien este a cargo de conseguir territorios y fechas de presentación para su vinculación en el mercado.

Este hecho motivó a Paco Valencia a empezar a organizar conciertos en espacios privados y buscar un mayor número de bandas que quisieran presentarse en esos conciertos, aunque no por ello deja de aceptar invitaciones para eventos públicos dirigidos por dependencias culturales.

Así se puede ver que del año 1994 al 2001, dicho actor cumple con estas funciones para finalmente retirarse del medio y trabajar en una empresa de publicidad (Ver figura 1).

Figura 1. Trayectoria de gestor a intermediario especializado



Fuente: Elaboración propia a partir de la entrevista a Paco Valencia, 2016

A partir de la trayectoria de Paco Valencia es posible entender cómo alguien que no es músico de *ska* va integrándose en la escena, pues aunque en un primer momento él es quien se acerca a bandas como *Los Estrambóticos* para invitarlos a conciertos organizados con el apoyo de instituciones públicas y organizaciones civiles, llega un momento en el que los demás músicos identifican el trabajo que realiza y lo empiezan a buscar, ya sea para adquirir información o bien para que él sea el encargado de vincularlos en el mercado.

Como ya se ha señalado en el capítulo dos, en la primera etapa del *ska* las bandas buscaban territorios para presentarse de manera independiente,

aunque una vez que se encuentran con un actor que puede cumplir las tareas de intermediación existen quienes optan por establecer vínculos con él como una manera de obtener mayor facilidad para presentarse en los territorios de conciertos, pues dan por hecho que él intermediario cuenta con información y experiencia que, en muchos casos, ellos no tienen.

Otro punto a destacar es que Paco Valencia se inserta en la escena musical del *ska* en el primer periodo, que se caracterizó por empezar a gestar el género musical sin buscar ser comercial, mismo que se ve reflejado en su ideología, pues aunque se haya mantenido en la segunda etapa del *ska*, en el que surgen un sin fin de bandas y empieza a consolidarse este género popular, es a principios de la tercera etapa que decide retirarse, ya que en sus propias palabras:

Ya era una onda más comercial, que era otra onda y yo estaba casado y comprometido con mis ideas del *underground*, de tocar para la banda y a las bandas empezó a gustarles la lana... Y te digo que ya empecé a ver que ya cobraban diez mil y doce mil pesos las bandas...me sentía muy desanimado, o sea yo por todos lados que volteaba veía las bardas pintadas o con posters, en el oriente, en todos lados y pues dije «Es mi chamba, pues qué bueno que les vaya bien, pero se están inflando otros». Y ya fue que dejé de andar en todo eso. Sin embargo, por ejemplo, ya me habían hablado del *Hard Rock* porque querían llevar las bandas de *ska* y les di el teléfono de todos, «ustedes háblenles, ustedes díganles, yo no». Fue todo lo que pude dar y los dejé, a la fecha tengo buena relación con todos no he hecho nada y la verdad no creo hacer algo (Paco Valencia, entrevista, 2016).

Por lo tanto, se ve que en la segunda, pero sobre todo en la tercera etapa del *ska* existe mayor presencia del intermediarios especializados, que tiene como objetivo un mayor número de presentaciones, lo que implicó una mayor “comercialización” y en algunos casos la “institucionalización” de las bandas, al igual que un mayor número de actores buscando a estas para hacer conciertos

y producirles discos. Mientras que en otros momentos eran las bandas quienes buscaban a productores para poder cumplir con esa tarea.

b) Configuración de la intermediación en la segunda etapa del *ska*

Como se ha visto, durante la segunda etapa del *ska*, la escena se empieza a consolidar, logrando el reconocimiento de las bandas por parte del público y a su vez las toman en cuenta las instituciones que se dedican a la difusión cultural.

En ese momento la mayoría de las bandas se denominaban autogestivas e independientes, sin embargo, sólo era en los ensayos y la organización de la banda, pues en esta época ya existían una serie de promotores y organizadores de conciertos que se acercaban a las bandas para invitarlas a conciertos, a los que se puede denominar intermediarios especializados.

Gracias al impacto que estaba teniendo el *ska*, los músicos se interesaron por grabar sus canciones y empezar la difusión a más público, por lo tanto, buscan productores independientes que los apoyen. En este caso buscan a Pp Lobo por ser un actor que se encuentra cercano al mercado musical desde su trabajo (dueño de puestos de tianguis en los que vende cassettes).

Pp Lobo es considerado un intermediario especializado que inicia su trayectoria en la escena musical del *ska* en el año 1996 ya que la banda *Sekta Core* lo busca para que los apoye en la producción de su primer material discográfico, esto se da así pues de acuerdo con él: “tenía un conocimiento, al menos por la labor que ejercía vendiendo música, en ese entonces vendía cassettes, producía mucho de música y pensaron que yo podría ser un buen productor ejecutivo” (entrevista, 2016).

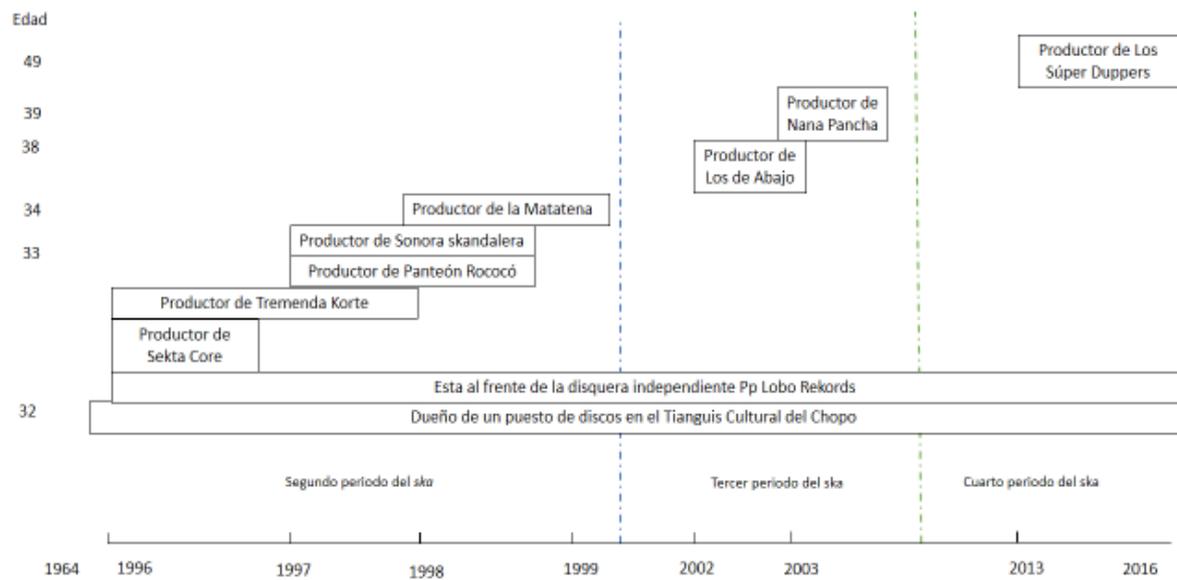
Paulatinamente se fueron añadiendo más bandas a las que les ayudó con la producción del material discográfico y nace la disquera independiente “Pp Lobo Rekords”. A partir de estos sucesos este intermediario logra consolidarse y en consecuencia bandas como *Los de Abajo* (que tenían un contrato con Luaka Bop⁵⁴) decidieron buscarlo para producir con él durante la tercera etapa del *ska*.

Aproximadamente en el año 2003 este actor deja de trabajar con las bandas de *ska*, por tres motivos: 1) existieron quienes se mantuvieron en la escena independiente y se encargaron de la producción de su material discográfico y 2) existieron otras más que empezaron a grabar con disqueras comerciales como *Sony Music* y 3) el ya no encontró algún grupo nuevo que le llamara la atención para trabajar con ellos.

Aún sin trabajar de manera directa con las bandas Pp Lobo sigue activo en su puesto, que se localiza en el Tianguis Cultural del Chopo, territorio que cobra importancia porque ahí se va creando un mercado independiente y una relación entre los seguidores de la música y los intermediarios que provocan que se conozca la música; de manera posterior, en el año 2013, regresa de la mano de la banda *Los Súper Dupperts* (Ver figura 2).

⁵⁴ Que una banda de *ska* tuviera un contrato con el sello de David Byrne tenía gran relevancia en términos de la construcción de redes internacionales que se podían usar para tener un impacto en otro tipo de público y el reconocimiento del *ska* mexicano a nivel internacional.

Figura 2. Trayectoria del intermediario especializado



Fuente: Elaboración propia a partir de la entrevista realizada a Pp Lobo, 2016

Aunque se muestra que Pp Lobo, se aleja de la parte que tiene que ver con la producción directa de las bandas de *ska* no deja de cumplir tareas de intermediación, ya que se mantiene en la escena estableciendo vínculos con los músicos, no sólo de la Ciudad de México, pues su presencia se extiende a algunos lugares de Latinoamérica, tal es el caso de Argentina. La relación se da principalmente a partir de la asistencia a conciertos y su acercamiento de manera personal a las bandas.

Del mismo modo se puede observar que en el año 2013 decide regresar para apoyar en la producción de una nueva banda de *ska*, *Los Súper Duppers*, pues de acuerdo con el tenían “personalidad propia, eso es lo que me gustó, no estaban, no sé cómo adaptados a nada, eso me gustó también, el hecho de que fueran muy libres, porque tuvieran un estilo bien personal, que fueran muy ellos mismos y es lo que yo busco en una banda, bandas hay muchas ¡muchísimas! pero solamente algunas son las que, pues las que yo elijo como para decir ¡voto por ellos!” (entrevista, 2016).

A partir de lo anterior se ve que una parte importante para que el intermediario pueda trabajar con los grupos consiste en el gusto por lo que ellos hacen y de la necesidad que tengan las bandas por recurrir a actores externos para difundir su música, tal fue el caso de la primera y segunda etapa del *ska*.

Asimismo, se muestra que la formación como intermediarios y la manera en que hicieron su trabajo estaba guiada por la forma en que ellos concebían la conformación de la escena independiente, marcado por la creencia de establecer un circuito cultural y comercial que no estuviera apegado a lo “comercial” y la reducción de la calidad del trabajo a la ganancia económica, por lo que buscaban apoyar a las bandas para lograr un desarrollo y reconocimiento paulatino.

Aunque se habla de la presencia de intermediarios especializados en el *ska* en las dos primeras etapas, también existieron actores que optaron por el trabajo autogestivo, y para ello se fueron insertando de manera procesual a la escena musical, sin dejar de lado la adquisición y transferencia de conocimiento que lograron a lo largo del tiempo.

Las bandas que no se insertaron en el mercado comercial no dejaron de producir, sólo cambiaron la manera de trabajar, al hacerlo por cuenta propia; el internet fue un facilitador de esta tarea y un apoyo para el desarrollo de la autogestión, por lo que no dependían de terceros para seguir haciendo su material, aunque sí para seguir difundiéndolo en un territorio, en ese caso el principal era el Tianguis Cultural el Chopo.

c) Configuración del intermediario en la tercera etapa del *ska*

Como ya se ha mencionado, durante la primera y segunda etapa del *ska* se empezó a generar un gusto por este tipo de música en el público que generalmente eran jóvenes, así empieza un acercamiento paulatino a la escena musical del *ska*, permitiendo que los mismos se puedan incorporar a ellas o bien sentar las bases para crear una nueva generación de bandas.

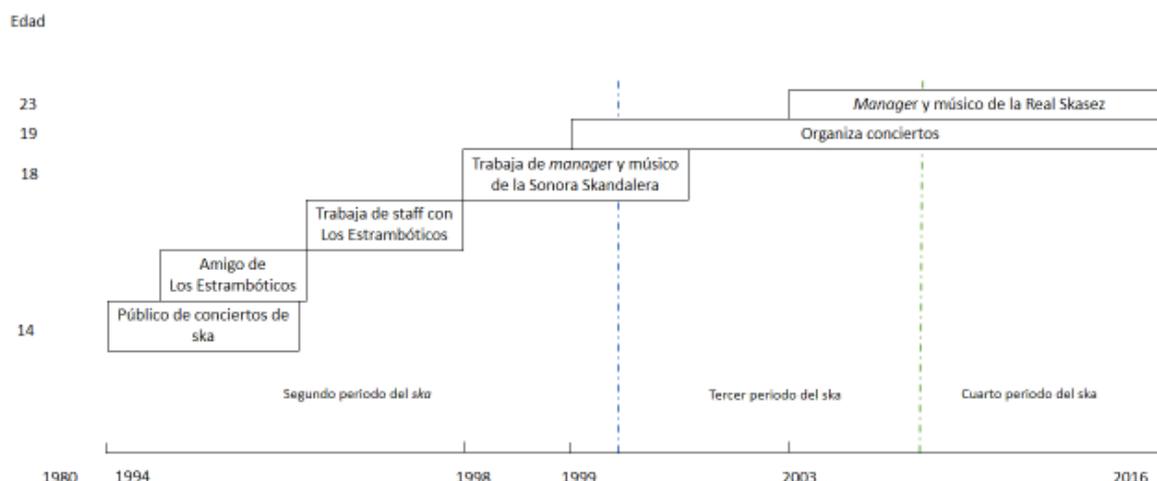
En el primer caso, en el que se habla de la inserción a una banda, se diferencia entre los que incursionan como músicos de manera inmediata y quienes adquieren su formación desde trabajos de “ayudante”, sus funciones serán encargarse de transportar instrumentos y cuestiones técnicas. Sin que esto quiera decir que a lo largo de su carrera pertenecerá sólo a una banda. En este momento se habla de una creación de vínculos entre los músicos y el público que va más allá de la presentación en el concierto.

Ya que el actor es reconocido como músico, por parte de alguna banda de *ska* y ha incrementado el conocimiento previo que adquirió de la escena musical con la que se sentía identificado, en el que se incluye la interacción con otros actores pertenecientes a otros grupos, organizadores de eventos, dueños de territorios, productores y más; se puede llegar a convertir en un actor “clave”.

Esto quiere decir que el actor que en algún momento se encontró dentro del público y llega a ser parte de una banda puede desarrollar el papel de músico pero establecer vínculos durante su formación le permitirá no sólo desempeñar el papel de músico sino también encargarse de otras tareas en la producción, como lo es la difusión musical, ya sea a través de canales de

comunicación o en conciertos. Como una manera de ilustrar lo ya dicho se tiene el caso de Marcello Skazo (Ver figura 3).

Figura 3. Trayectoria de intermediario especializado a intermediario-músico autogestivo



Fuente: elaboración propia a partir de la entrevista a Marcello, 2016

Marcello es un intermediario-músico autogestivo que empezó como público de las bandas de *ska* en el año 1994 (caracterizada por ser el boom del *ska*), y posteriormente crea una relación de amistad con *Los Estrambóticos*, hasta llegar a trabajar como *staff*.

Una vez que lo reconocen las bandas que se encuentran insertas en la escena lo buscan para que trabaje como su *manager*, entre estas bandas se encuentra *La Sonora Skandalera* y *La Real Skasez*. Así lo manifiesta él mismo:

Posteriormente a Los Estrambóticos conocí gente de la Sonora Skandalera con quienes empecé a trabajar en el 98... 99. Gracias a los contactos que yo tenía, por el tiempo que trabajaba con Estrambóticos, eh... llegué y me hice manager de la Sonora Skandalera y entonces gracias a todos los contactos yo empecé a conseguirle fechas, a colocarlos en diferentes lugares... Ya cuando estaba yo con la Sonora, ya empezaba yo a organizar conciertos, ensayos-conciertos... Luego en algún momento, en el 2001, siendo yo manager de la Sonora me contactaron unos chavos que iban a hacer un concierto para presentar su grupo, el grupo era la Real Skasez... Contrataron a la Sonora por medio mío pero me empecé a llevar muy bien con ellos. Desde su primer concierto les empecé a ayudar, así como en su momento con los

contactos de Estrambóticos les empecé a ayudar a la Sonora, ahora con los contactos de los Estrambóticos y de la Sonora empecé a ayudar a estos chavos de la Real. A los seis meses yo decido salir de la Sonora y entro como manager de la Real Skasez (entrevista, 2016).

Hasta aquí, se puede ver que Marcello es un intermediario-músico autogestivo que en un inicio se conformó como intermediario especializado empezando a desarrollar esta función en la tercera etapa del *ska*, en la que se podían observar dos escenas: 1) la que se consolidó y trabajaba con disqueras comerciales y 2) las bandas que seguían trabajando de manera independiente. Él se insertó con las bandas de la segunda escena, primero como intermediario y de manera posterior adhirió a sus tareas la de ser músico.

Aunque en los últimos años de la tercera etapa del *ska* se habla de cierta normalización o estancamiento en la escena, intermediarios-músico autogestivos como Marcello han seguido desarrollando la escena independiente y creando conciertos para seguir difundiendo el género hasta lograr mantenerse en la cuarta etapa del *ska*.

Si bien se muestra que el entrevistado va relacionándose con diversas bandas y esto le sirve para generar vínculos con actores del medio que dan como resultado el incremento del número de presentaciones, también se señala la parte de la empatía entre ellos como una característica que comparten los intermediarios-músico autogestivos.

Por último, se puede decir que este tipo intermediarios desarrollan su trabajo por la “necesidad” de ampliar la escena musical del *ska*, sin depender de terceras personas, por lo que crean alianzas con otros actores. Sin embargo, la manera en que van adquiriendo habilidades y conocimiento de la forma de trabajar es a partir de ver cómo otras personas con mayor trayectoria

en el medio cumplen con estas funciones. Lo anterior queda ejemplificado por Marcello, que refiere lo siguiente:

En mi tiempo con los Estrambóticos, el que era el tecladista “El Capi”, él toda la vida ha organizado conciertos también. Entonces, yo aprendí mucho de él, todo lo que se tiene que hacer para organizar un concierto, entonces en el momento en el que yo llego con la Sonora yo tenía digamos los conocimientos para poder hacerlos. Entonces, empecé a hacerlo yo también (entrevista, 2016).

Así, se cree que la conformación de estos intermediarios se puede lograr por la influencia de actores que fungen como intermediarios de manera previa, aunque la manera de concebir la escena musical dependerá de los intereses de cada uno de ellos.

d) La intermediación en la cuarta etapa del *ska*

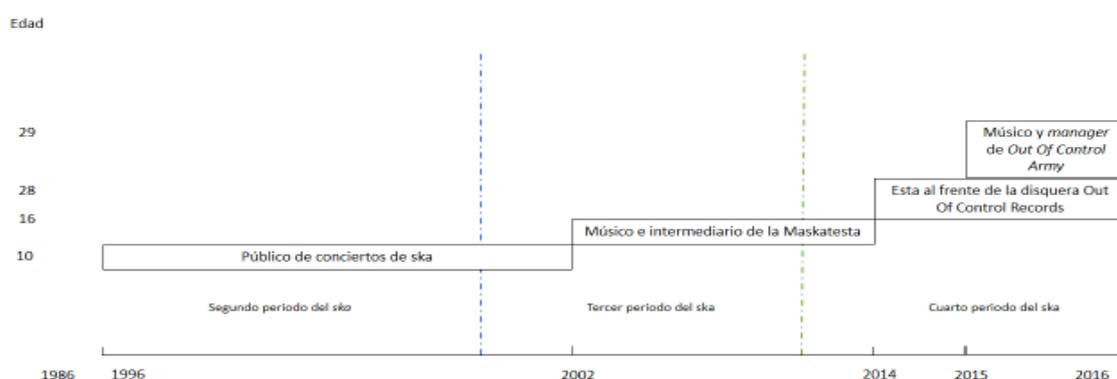
Como ya se ha señalado, en la segunda etapa del *ska*, cuando se habla propiamente del *boom* del género musical, existió un público que se empezó a identificar con el mismo y que busca conformar bandas de música. Esto siguió pasando aún en la tercera etapa del *ska*, en la que se ven incrementados el número de presentaciones y parecería que trabajar dentro de la escena deja ganancias.

En esta época se puede encontrar el inicio de la trayectoria de Dils Olan, él se incorpora a la escena musical hasta la tercera etapa del *ska*, en el año 2002, su trabajo consistió desde un principio en vincularse con otras bandas de *ska* y buscar territorios de presentación además de ser músico de la *Maskatesta*. Pues, de acuerdo con el entrevistado, “al haber un mal manejo de muchos yo empecé a manejar la banda y empecé a entenderle a lo que era realmente la relación pública en el medio y pues así empecé poco a poco hasta llegar hasta pues hasta donde estoy” (entrevista, 2015).

Sin embargo, se cree que durante la tercera etapa del *ska* no sólo importaban los conocimientos que se podrían adquirir gracias al uso de la tecnología, también la facilidad con la que se podían insertar nuevas bandas, pues al existir muchos conciertos con grandes carteleras se buscaban bandas “teloneras⁵⁵” y con ello se hablaba del apoyo entre los músicos consolidados y los que apenas iban empezando.

Una vez que Dils adquiere esta formación, alrededor de 10 años después, decide crear la disquera *Out Of Control Records* en conjunto con otros músicos, como un medio a partir del cual pueden apoyar a las bandas que van iniciando, pero sobretodo las que ya llevan tiempo en la escena musical; el apoyo es con la grabación musical y de videos así como la creación de festivales además de formar otra banda que recibe el nombre de *Out Of Control Army* y sus integrantes son músicos de otras bandas de *ska* con mayor trayectoria (Ver figura 4).

Figura 4. Trayectoria del intermediario-músico autogestivo a intermediario-músico emprendedor



Fuente: Elaboración propia a partir de la entrevista a Dils Olan, 2015

⁵⁵ Cuando los músicos hablan de bandas teloneras, se refieren a bandas que no tienen una gran trayectoria ni número de seguidores pero que pueden presentarse en los conciertos para ser las primeras en tocar.

En este último punto se observó que la principal diferencia entre los primeros intermediarios y los más jóvenes radica principalmente en la búsqueda de insertar la música en circuitos comerciales, como una manera de expandir los territorios para difundir su trabajo así como dar a conocer bandas internacionales.

Tal es el caso de Dils, que en sus propias palabras fue: “la primera persona que hizo eso, la primera persona que sin un intermediario pudo hacer negocios con OCESA, que unió grupos, que activó bandas que ya estaban fuera, entonces creo que hice muchas cosas por grupos internacionales, empecé a traer bandas centroamericanas que nadie traía, todo el mundo le apostaba a las argentinas” (entrevista, 2015).

Una de las explicaciones a lo anterior es que Dils a diferencia de otros actores, se insertó en la escena musical cuando ya existía una plataforma generada previamente y el enfatizó en que el *ska* sí era negocio, por eso se apoya en las bandas que están consolidadas. Lo que crea una diferencia entre las bandas y los intermediarios que de acuerdo con la etapa en la que se incorporan y la edad y los “ideales” que persiguen, se mantienen en una escena “*underground*” y los consolidados que organizan festivales y de vez en cuando trabajan en conjunto con bandas que van empezando.

Hasta aquí, la caracterización de los intermediarios permite entender cómo la escena musical independiente, en el caso específico del *ska*, se va desarrollando y creando alternativas para insertarse en ciertos mercados culturales y económicos.

Puesto que la finalidad de los intermediarios dentro del *ska* es la vinculación de actores para la difusión musical, lo anterior permite hablar de

una construcción dinámica de relaciones que se ve expresada a través de las redes de cooperación.

3.2 Las redes en el *ska*

3.2.1 Formas de crear redes en el *ska*

De acuerdo con lo establecido desde la teoría del sociólogo Becker, se menciona la creación de redes de colaboración como una manera de entender un mecanismo que permite construir una plataforma para la difusión de la obra de artes, la forma en que se cumple esta tarea es a partir del trabajo en conjunto de una serie de actores que comparten los mismos intereses. Como ya se ha señalado, las redes se crean a partir de la interacción de dos actores o más con la intención de cumplir un objetivo específico. En el caso del *ska*, la principal función de las redes ha sido para mantener y expandir la escena musical a lo largo de 25 años.

A lo largo del tiempo las diversas interacciones que permitieron la conformación de las redes en el *ska* han cambiado, pues en un principio las interacciones se daban cara a cara en los territorios de concierto y aunque ahora se siguen manteniendo se ha incorporado el uso de teléfonos, internet y las redes virtuales como una manera de agilizar el proceso en cuanto al tiempo de comunicación y la facilidad para acceder a los demás.

Un ejemplo del uso de la tecnología lo da Tajobase: “Un mensaje a ver a Dr. Shenka, qué onda wey necesito una entrevista contigo wey, qué pedo- Si wey, sin pedo. Se acabó el asunto y el *manager*. Un mensaje por *twitter*, un mensaje al celular y se acabó el asunto ¿no?” (Entrevista, 2015).

Sin embargo, es preciso señalar que aunque se facilite la comunicación entre actores que no se conocen, dependerá del intermediario que se

encuentre dentro de la red dar pauta a seguir con la comunicación que se ha establecido de manera previa. En otras palabras, la facilidad que da el uso de la tecnología y aplicaciones como *facebook* para establecer comunicación con los intermediarios no garantiza que se dé el dialogo.

Si se analiza con detenimiento lo anterior, el uso de la tecnología facilita el contacto con los intermediarios, pero esta facilidad sólo es para los que ya se encuentran insertos en la red, pues esto les permite contar con información personal, como sería el número telefónico o las cuentas personales de *facebook*.

Además se observa que entre los mecanismos que destacan en la actualidad para la conformación de redes en el mundo del *ska* son las llamadas redes sociales, mismas que son más fáciles de usar por intermediarios que ya tienen contactos establecidos en el circuito de la música independiente, haciendo que los músicos que no los tienen recurran a intermediarios especializados que cuentan con la información y cercanía que necesitan.

Por lo anterior pueden existir una diversidad de redes que se crean y los intereses principales que cada una de ellas tiene, así como un actor puede estar inserto en diferentes tipos de redes dependiendo del momento en que se encuentre y la posición que se le dé. Con este último punto, se puede observar que no hay límites claros entre ellas, tal como lo establece Bystryn.

3.2.2 Conformación de una red en el *ska*

Durante la investigación se manifestó una red creada por los tres tipos de intermediarios que se insertan a ella en diferentes etapas del *ska*. A lo largo del tiempo esta red se ha modificado no sólo por el incremento o disminución de actores, también de acuerdo a las necesidades que va generando el mercado

de la música independiente y los intereses de los mismos intermediarios. Esta red se presenta a continuación, primero de manera descriptiva para entender cómo se ha constituido y posteriormente se analiza la misma red diferenciada por el tipo de intermediarios que se encuentran insertos en ella.

De manera general la red que se observó está conformada por los doce entrevistados, que como se ha dicho, son intermediarios y se van incorporando a ella en diferentes momentos del desarrollo del *ska*. En la actualidad sólo se encuentran trabajando de manera activa nueve de ellos.

Los intermediarios que participan en la red son: Paco Valencia, *manager* y organizador de conciertos; Pp Lobo, productor independiente; Yocu, socio del *Multiforo 246*; Monel, socio del *Multiforo 246*; Miguel Tajobase, difusor de conciertos; Marcello, organizador de conciertos; Horacio Zetina, locutor de “Banda Civil”; Muñeco productor independiente; Dils Olan, productor independiente; Póporo, productor independiente; Landy Zulema, *manager* y Omar Buga, productor independiente.

En un primer momento de la red de intermediarios del *ska* figuran dos personajes principales, estos son: Horacio Zetina y Paco Valencia que se empezaron a vincular en el año 1993. La manera en que coinciden estos dos actores se da a partir del trabajo, por un lado Horacio Zetina se encargaba de transmitir música de *ska* en el programa “Banda Civil”, motivo por el que era posible que generara contacto con las bandas y a su vez los apoyaba en la búsqueda de algún actor que los orientara en la organización y territorios de concierto, este actor era Paco Valencia, que entre una de las funciones de su trabajo se encontraba la realización de conciertos.

De manera paulatina surgen nuevas bandas de *ska* y con ella diversos tipos de actores que sobresalen en la red, tal es el caso de Miguel Tajobase, que por su trabajo como músico de una banda propia de este género musical y su presencia en el tianguis del Chopo como uno de los actores que ayudaba a la difusión de conciertos, así como a la venta de discos de bandas nacionales e internacionales se dio a conocer casi a la par que Pp Lobo, quien no sólo coincidía con él en dicho territorio pues también se encargaba de apoyar a las bandas con la creación de material discográfico y la venta del mismo.

A medida que transcurrió el tiempo, a principios del 2000, estos actores dejaron de tener la misma influencia que adquirieron en un principio e incluso se alejaron del trabajo directo con las bandas; el único que se mantuvo con fuerte presencia hasta la fecha es Pp Lobo. Esto fue posible gracias a que se mantuvo al frente de su local en el tianguis cultural el Chopo, en el que siguió difundiendo principalmente música de *ska*, así como a las compilaciones que hizo y los vínculos que incremento con actores de la segunda, tercera y cuarta etapa del *ska*, no sólo en el plano nacional también internacional.

Aunque se tiene contemplado que los vínculos creados entre este actor y otros más son bastante extensos y contempla gente nacional e internacional, se pudo tener acceso sólo a algunos intermediarios con los que sigue trabajando; estos son: el Muñeco, vocalista de la banda Nana Pancha, Dils Olan, vocalista de *Out Of Control Army* y uno de los creadores del sello *Out Of Control*, y Omar Buga, vocalista de *Los Super Dupperts* y quien está al frente de *Escotilla Records*.

En el caso del Muñeco, se relaciona con Pp Lobo durante el segundo periodo del *ska*, momento en el que lo apoyó con la grabación de un disco y a

pesar de ya no contar con este tipo de apoyo, en la actualidad lo ayuda con expansión del material musical en su puesto, asimismo le permite efectuar la venta de boletos para sus conciertos.

Con Dils Olan la comunicación parecería aún más cercana, inicia en la tercera etapa del *ska* pero se manifiesta con mayor ímpetu en la cuarta y está guiada por el trabajo conjunto a la hora de crear conciertos, ya que se unen para poder tener contacto con mayor número de bandas, ejemplo de ello es el festival *Non Stop Ska*.

Por su parte Dils trabaja con Yocu y Póporo para crear la banda *Out Of Control Army* y con el primero también una disquera. Yocu se vincula con Monel para abrir *Multiforo 246* y Póporo crea la disquera Póporo Entertainment.

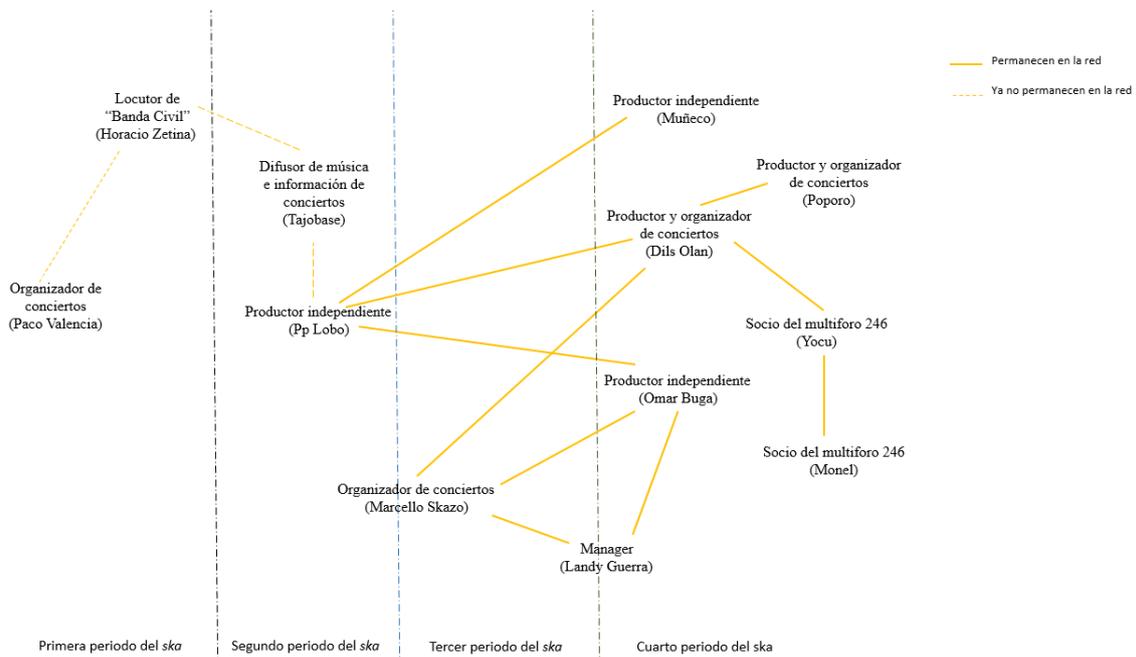
Por último se habla de la vinculación ente Omar Buga y Pp Lobo que se da en la cuarta etapa del *ska* y la manera en que se da es cuando este último lo apoya en generar contactos con gente como Hugo Lobo⁵⁶ para la producción discográfica del primer material de la banda *Los Súper Duppers*.

En cuanto a Omar Buga, incrementa la red gracias a su disquera *Escotilla Records*, pues actores como Landy Guerra lo han buscado para que le grabe canciones a las bandas con las que ella trabaja, del mismo modo lo hace Marcello pero en su caso para la banda de la que es vocalista. Sobre este último se muestra su interrelación con Dils al invitarse de manera mutua a eventos en los que pueden participar.

De manera gráfica la red que se ha descrito se representa de la siguiente manera:

⁵⁶ Trompetista de la banda argentina “Los Fabulosos Cadillacs” y creador de *Dancing Mood*, también está al frente de la disquera 2031 Studio.

Figura 5. Red de intermediación en el ska



Elaboración propia a partir de las entrevistas

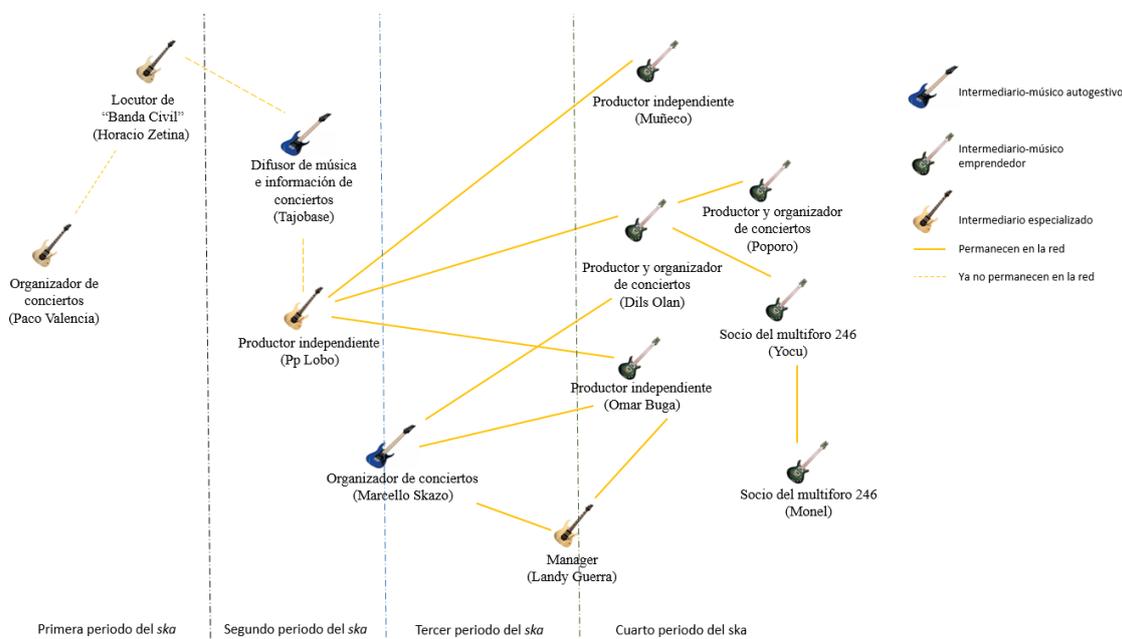
Hasta el momento se ha descrito la manera en que se desarrolló la red de intermediación del *ska*, conformada a través de la investigación del campo y que desde el principio de la escena musical sirvió como plataforma para la difusión de la música, y que con el tiempo se ha seguido modificando a modo de hacer que el género perdure. En la actualidad se ve la relación entre los actores con mayor trayectoria y los que van iniciando.

3.2.3 Análisis de una red de intermediarios del *ska*

Si bien se ha avanzado en afirmar que existe una red de cooperación que cumple con diversos objetivos en cuanto se da la relación entre dos actores o más y que a su vez estas dan como resultado la presencia del *ska* en la escena musical, es necesario tener en cuenta la posición que tienen los actores dentro de esta red y a partir de ello cómo se establece la dinámica dentro de la misma.

Una manera de enfatizar en ello se logra a través de la tipología de intermediarios propuesta con antelación, la manera en que quedaría la red previamente mostrada sería la siguiente:

Figura 6. Red de intermediarios en el ska



Elaboración propia a partir de las entrevistas y tipología de los intermediarios

Al analizar la red que se investigó y tomando en cuenta tanto la descripción previa como la distinción de los actores por tipo de intermediarios, se puede ver que la presencia de intermediarios especializados era mayor en cuanto a número. Una posible explicación es que en los principios del ska en la Ciudad de México –1985 a 1993-, las bandas buscaban la forma de ser conectados con el circuito de música independiente que existía así como la búsqueda de actores que contaran con información para poder realizar sus presentaciones y buscar a gente “especializada” era una opción.

Aunque en la red actual se ve disminuido el número de intermediarios especializados, es importante señalar que el personaje principal de la misma es Pp Lobo que pertenece a este tipo de intermediarios y quien se ha visto como un actor que los músicos conocen gracias a su paso por el ska y el trabajo que

realizó con bandas del mismo género, así lo deja ver Omar Buga al referir lo siguiente: “a mí me ha tocado ver que vienen *Los Fabulosos Cadillacs*, *Los Auténticos Decadentes*, *Big Javy*, *Dr. Shenka*, quien tú me quieras mencionar y todos van y pasan a su casa y este es Pp Lobo, simplemente” (entrevista, 2016).

Pero más allá de la importancia que este intermediario tiene dentro de la red, en la que se muestra la relación de amistad que ha logrado generar, se puede ver que a partir de ella se consolidan proyectos de cooperación entre diversos tipos de bandas pues la manera en que desempeña su trabajo se ve caracterizada por establecer puentes entre actores que tienen más tiempo dentro de la escena musical y los que apenas van empezando, así lo dice Monel, guitarrista de *Panteón Rococó*:

Recuerdo que a Pepe Lobo le gustaba hacer «Voy a grabar esta banda, me gusta tal banda» y trataba de inmiscuir a un grupo consolidado o alguien de un grupo consolidado, pues lo hizo así con varios grupos que empezamos en esa época y seguramente se acercó a Roco y le dijo «Mira, pues yo tengo aquí esta banda, me gustaría que grabaran» y el Roco sin conocernos tal vez demasiado, se aventuró a grabar con una banda que iba empezando su historia y su sueño (entrevista, 2016).

Así se puede ver que la cooperación se da como una manera de apoyar el trabajo de los que van empezando, aunque para ello se necesite de la presencia de un intermediario que sabe cómo se maneja en mercado de la música y con quienes dirigirse para que permita generar vínculos. Esto permite afirmar, tal como se mencionó en el capítulo uno, que las interacciones en un primer momento no son de manera directa aunque sí traen como consecuencia la inserción de nuevos actores a circuitos previamente establecidos.

Al avanzar en el análisis de la red se podría hablar de una jerarquía que hace que los intermediarios denominados como intermediario-músico

emprendedor sean los que pueden establecer contacto directo con un actor principal y que este contacto vaya más allá al momento que el mismo decide crear proyectos de manera conjunta o apoyarlos para la vinculación con un mayor número de gente con las que estos no tienen contacto.

Visto de esta manera se habla de una creación de relaciones en las que tiene que ver qué tanto se encuentran inmiscuidos los intermediarios, ya que tal como se mencionó en la tipología, los intermediarios-músico emprendedores no sólo están preocupados por estar al frente del desarrollo de las bandas a las que pertenecen, también cuentan con los medios para trabajar en conjunto con otro tipo de intermediarios.

En este punto se puede distinguir entre los dos actores de los que se habla, ya que al prestar atención a la red que se crea entre Omar Buga y Landy Guerra, queda al descubierto que un intermediario-músico autogestivo puede trabajar con una intermediaria especializada al apoyarla con la grabación de algunas canciones de las bandas con las que trabaja.

El trabajo de Landy Guerra se da a partir de la búsqueda de intermediarios y territorios de los que se pueda apoyar para insertar a nuevas bandas. La forma de trabajar es llegando al mercado menos comercial de la música independiente, sino con un trabajo desde “abajo” pero que es la base para que la escena siga creciendo.

Por parte de Dils Olan, se habla de una red en la que en su mayoría es integrada por intermediarios-músico emprendedor, lo que quiere decir que estos actores pertenecen a una banda musical “consolidada” lo que es motivo para buscar gente externa para que los apoye en sus conciertos, sin que por

ello se olviden de seguir creando medios para las bandas que están interesadas en insertarse o mantenerse en la escena musical del *ska*.

Como se ha mencionado con anterioridad, cada uno de los intermediarios establece alianzas de acuerdo a sus intereses, en este caso se observan dos principales: 1) Por un lado se observaron los interés entre los intermediarios más cercanos a Dils en cuanto a crear una nueva banda así como en la apertura de una disquera concentrada en hacer crecer la escena musical con las bandas que ya estaban insertas en la escena musical, 2) Por otro lado se vio que los actores como Yocu y Póporo están interesados en dar oportunidad no sólo a las bandas que ya se encontraban insertas, también por incluir a quienes apenas van empezando, ya sea con una disquera o a través de la apertura de nuevos territorios de concierto.

Aunque estas son sólo algunas de las interacciones entre los distintos tipos de intermediarios que se han dado a lo largo de la historia del *ska*, todas ellas han servido para la construcción de la escena, pues aportan diferentes tipos de acciones que vistas en conjunto funcionan como una plataforma de difusión para las bandas.

En un primer momento se ve la intermediación para lograr realizar conciertos e incorporar bandas para gestar un movimiento, de manera posterior se incluyen los productores independientes como una estrategia para llegar a mayor cantidad de público a través de la grabación de la música y de manera posterior se habla de la apertura de territorios que se van adhiriendo a los que cada uno de los intermediarios puede ir aportando.

3.3 Territorios en el *ska*

3.3.1 Formas de configurar los territorios del *ska*

Lo desarrollado desde la teoría de los intermediarios ha permitido ver a estos actores como constructores de redes y con ellas apoyarse para poder insertarse en el mercado de la música independiente pero no se ha hablado del reflejo espacial de la escena. En otras palabras, aunque se ha hablado de la intermediación y construcción de redes, estas se materializan de manera física en la configuración de espacios que se apropian los intermediarios para la difusión musical, mismos a los que se ha propuesto llamar territorios. Es por esto que en esta investigación se pretende profundizar en ello viendo al intermediario como un actor que a partir de sus particularidades conforma un territorio del *ska*.

En la escena del *ska* se habla de la importancia que tienen las particularidades del intermediario en el momento de empezar a configurar un territorio, puesto que se piensa que en un primer momento depende de las características propias de los actores para entender cómo se da la elección de los territorios y a quiénes se dirigen para realizar sus presentaciones.

Es decir, los territorios que eligen los intermediarios para la difusión musical tiene que ver con decisiones que toman a partir de su trayectoria y esta a su vez, se verá guiada por algunos factores, como son: localización, facilidad para presentarse, el tipo de concierto que quieren dar y el momento en el que se encuentre la banda en la que participan.

En la búsqueda de territorios los intermediarios que empiezan se apoyan en su entorno inmediato, lo que trae como consecuencia la cercanía espacial de donde viven. Ahondando en esto, una vez que los intermediarios empiezan

a cumplir con la función de buscar un espacio en el cual presentar su música, lo harán a través de los territorios que para ellos sean más cercanos, ya sea espacialmente o en territorios que ubican previamente porque los frecuentan.

Como un ejemplo se tiene el siguiente testimonio:

He conocido muchas historias de grupos en el camino y la típica es que tocan en la fiesta, empiezas tocando en las fiestas de la familia, no que el cumpleaños de tal persona, de hecho nuestro primer concierto fue o nuestra primer tocada, concierto vamos a llamarle, pero que haya ido puro familiar y todo, este... fue en la fiesta de la hermana del baterista, o sea recuerdo que llegó el baterista y dijo «Mi hermana va a cumplir años y me está invitando a tocar ¿se avientan? ¡Ah, pues por qué no!» Entonces, siempre pues este... empiezas en ese tipo de eventos, amigos, familiares, que haces la fiesta y que nadie te llama pero tú quieres tocar, entonces siempre propones (Monel, entrevista, 2016).

Al elegir espacios que tienen que ver con su entorno más próximo, se podría creer que los intermediarios empiezan a apropiarse y delimitar un territorio que los caracteriza a partir de la facilidad que les provee la gente que los conoce.

Esto puede explicar que la primera etapa del *ska* se desarrolló al norte de la Ciudad de México ya que el género musical se relacionaba con jóvenes de clases populares y en su mayoría se concentraban en la periferia, lo que podría verse como un desarrollo local que paulatinamente empieza a expandirse, no sólo gracias a políticas culturales también por actores, que por el trabajo que realizan están al frente de eventos culturales y espacios que dan cabida a la difusión musical.

En este caso se encontraron dos actores importantes: Horacio Zetina y Pp Lobo, que influenciados por sus gustos musicales los relacionaron con el cumplimiento de su trabajo. Pp Lobo (2016), señala que aunque creció en la colonia Romero Rubio de la delegación Gustavo A. Madero, su trabajo era principalmente en los tianguis como Balderas, La Lagunilla, el Centro Histórico

y Tepito, mismos que el público y los músicos fueron identificando hasta que solo se quedó en el Chopo.

Así se puede hablar de un sinfín de intermediarios que van creando pequeños territorios gracias al trabajo que realizan en las zonas que se desenvuelven. Sin embargo, este territorio no se limita y se va expandiendo espacialmente en cuanto interactúan diversas bandas en un mismo espacio. En otras palabras, una vez que se establece relación entre diversas bandas, se va ampliando la información de los territorios que existen para las presentaciones y en consecuencia se usan para más conciertos.

Cabe aclarar que la apropiación y uso de los territorios no sólo se da por parte de un grupo de actores que se identifica con el *ska*, pues en él pueden converger diversos tipos de gustos, tal como lo menciona Marcello: “No hay espacios netamente que se dediquen al *ska*, más bien siempre ha habido foros que se dedican a la música y de manera aleatoria que los vamos tomando o que los vamos ocupando la gente que nos dedicamos a la música aquí en México. Lo mismo puede ser un concierto de *ska* que puede ser uno de rock, uno de reggae, que puede ser uno de surf” (entrevista, 2016).

A partir de la cita anterior se encuentra que los territorios del *ska* están conformados por diversos tipos de espacios que de acuerdo a la temporalidad en la que se están usando se encuentran expresados gustos juveniles diversos. Es decir, los territorios musicales no son “puros”, ya que se comparten con otras escenas que se están creando de manera paralela.

Respecto al tipo de territorios que son elegidos por los intermediarios, a lo largo del trabajo de campo se descubrió que no se hacen distinciones entre los espacios que se eligen, pues para ellos “lo importante es tocar”, incluso se

mencionó que no tienen problema con que empresas como OCESA los contraten pues esto les permite llegar a una mayor cantidad de público, sólo depende de los ideales que cada uno tenga.

Por último, se tuvieron indicios de la importancia que tiene el gobierno para poder extender o disminuir un territorio, pues como se indicó en el segundo capítulo, existió una etapa en la que había amplia difusión por parte del gobierno al retomar este género como una expresión cultural de un amplio grupo de jóvenes y conforme ha transcurrido el tiempo esto se ha venido modificando

3.3.2 Territorio actual del *ska*

Una vez establecida la manera en que se configuran los territorios del *ska* se puede ahondar en el estudio del territorio actual y cuáles son las características que se encuentran presentes en él. Para empezar habrá que señalar que al contar con una historia y trayectoria el género musical a lo largo de poco más de 25 años en la Ciudad de México, existen algunos territorios que se mantienen presentes hasta nuestros días; los casos más representativos son el Multiforo Alicia y el Chopo.

En estos casos se cree que podría ser así ya que Nacho Pineda se encuentra al frente del Multiforo y hasta la fecha sigue apoyando la creación de conciertos de *ska*, mientras que Pp Lobo se encuentra al frente de su puesto en el Chopo, desde el que se encarga de vender mercancía relacionada con bandas de *ska* tanto nacionales como internacionales.

Aunado a esto se habla de la modificación en cuanto a la localización espacial de los territorios gracias a la presencia de nuevas generaciones de intermediarios que no sólo habitan la periferia. Pues una vez que el género

musical se fue dando a conocer empezaron a crearse seguidores de delegaciones centrales que se hicieron partícipes del movimiento. Tal es el caso de Dils Olan, que en sus propias palabras: “Desde que tenía diez años y en mi colonia, que era la colonia Escandón, se acostumbraba mucho ir a los tokines de *ska*” (entrevista, 2015).

Aunque en ese momento (tercera etapa del *ska*), este personaje se empezó a inmiscuir en el mundo musical al ser partícipe de una banda y formó parte de los conciertos de otras más, que ya tenían territorios en donde presentarse, a lo largo de la cuarta etapa trabajó de manera activa en difundir los conciertos y uno de los puntos que consideró fueron los más cercanos a él, que era donde creció.

Asimismo, Dils (2016) menciona que se acercó a espacios como la Condesa, porque en los bares de esa Colonia se reunían actores que podían ayudarlo a hacer conciertos en espacios como el Metropolitan, pues de acuerdo con él “todo depende del espacio en el que quieran entrar”.

Existen intermediarios como Monel y Yocu que coinciden con este punto y por eso hablan de la apertura del Multiforo 246 en una colonia como la Roma pues piensan que el territorio del *ska* debe tener una mayor presencia en la zona, además de considerar su cercanía con el Multiforo Alicia. Con esto se muestra que en la actualidad los intermediarios no sólo buscan espacios en donde realizar conciertos, también participan de manera activa en la apertura de los mismos.

También se nota que la presencia de conciertos en delegaciones que están dentro de los límites de la Ciudad de México y en algunos municipios del Estado de México persisten e incluso va en aumento por dos motivos

principales, el primero lo menciona Yocu: “Antes no nos importaba, ahora ya más bien es como primero ver si tiene la capacidad para que llegue toda esa gente y en segundo lugar que este cerca del público que nos conoce. En realidad Los de Abajo, el público que nos conoce pues es en la periferia Chalco, Ecatepec, este casi no tocamos en el centro del D.F” (entrevista, 2016).

Aquí se empieza a marcar la diferencia entre el tipo de bandas y los territorios de presentaciones, pues Yocu que es baterista de la banda Los de Abajo hace hincapié que al inicio de la banda se presentaban en cualquier territorio, lo que puede ir cambiando de acuerdo a la cantidad de gente que se presenta en los conciertos y también por la localización de quienes los conocen.

El segundo motivo tiene que ver con el cierre de territorios, en este caso existe gente como Marcello que por su trayectoria no sólo busca espacios centrales, también está interesado en la periferia, pues de acuerdo con el existe una mayor facilidad para las presentaciones “yo creo que en proporción hay la misma cantidad de espacios, la cuestión es que han ido cambiando por, como te comentaba, la cuestión de leyes, que cada vez es más difícil hacer aquí en el DF y existe facilidad para irnos al Estado de México porque hay menos, hay menos cuidado en ese sentido, no hay tanto problema” (entrevista, 2016).

En relación a esto último, los problemas con la ley que se mencionan tienen que ver principalmente con la prohibición de entrada a menores y con las clausuras constantes que se hacen a los Multiforos, que si bien muchas veces no cuentan con las condiciones necesarias para mantenerse abiertos,

como es exceder la capacidad y cuestiones básicas como salidas de emergencia; también se habla de “la gente que está en el gobierno y los que tienen que ver con el permiso y todo, no entienden el significado de un lugar como el Alicia, o sea la legislación no te contempla un Multiforo, o eres bar o eres restaurante o eres cantina” (Monel, entrevist, 2016).

Así se puede ver que los territorios del *ska* en la actualidad se encuentran diversificados entre zonas centrales y periféricas, en las primeras principalmente está la delegación Cuauhtémoc y en las periféricas se encuentra principalmente el norte de la Ciudad de México, y los municipios aledaños (*Ver mapa 5*).

Esto puede ser posible gracias a los intermediarios que están participando actualmente en la conformación de la escena musical del *ska* que está cargada de una historia que la relaciona de manera directa con espacios periféricos pero que también tiene presencia en el centro. Aun así cabe distinguir entre el tipo de territorios que se establecen, pues se pudo observar que en el centro existe mayor cantidad de foros y multiforos independientes, así como algunos bares que dan cabida a este género, mientras que en la periferia existen FAROs que son iniciativa del gobierno, y se encargan de programar bandas de este tipo, así como deportivos de mayor capacidad para las bandas que llegan a una mayor cantidad de público.

Por último, se tendrían que señalar territorios como la Carpa Astros y el Foro Sol con el Vive Latino, que se han convertido en espacios en los que algunas de las bandas han logrado presentarse gracias al interés que generan en productores por el impacto que tienen en el público.

Reflexiones finales

A lo largo de este apartado se presentaron los hallazgos de los conceptos desarrollados desde la teoría en la escena musical independiente y para ello se enfatizó en el género *ska*. Uno de los descubrimientos principales fue que no coinciden del todo los aportes teóricos de intermediarios con la realidad estudiada, por ellos se propusieron tres tipos: intermediario especializado, intermediario-músico emprendedor e intermediario-músico autogestivo.

El primero es el que más se apega a la definición de intermediario desde la teoría clásica, el segundo muestra un caso interesante pues se puede considerar un paso intermedio para llegar a ser un intermediario especializado al verse como un actor externo frente a las otras bandas con las que trabaja.

Que se hayan creado tipologías de intermediarios no quiere decir que existan tipos “puros” y que no puedan haber algunas características que se adhieran a un intermediario o la transición de un tipo a otro, pues ellas dependerán del momento de desarrollo en el que se encuentre la trayectoria del actor, así como de la etapa en que se incorpore a la escena musical.

Estas diferenciaciones tienen implicaciones sobre las redes que se conforman, las cuales parecería que se dan a partir de relaciones de amistad, identificación y de necesidades e intereses que se pueden cubrir gracias al trabajo “cooperativo”.

Por último los territorios que se conforman son a partir de la intervención de los intermediarios en el espacio y de la apropiación en tres fases; la primera es de su entorno más cercano, la segunda por la búsqueda de espacios que impacten a un nuevo público y la tercera gracias a los vínculos entre intermediarios que se usan para invitarse entre ellos a nuevos territorios.

CONCLUSIONES

A partir de los hallazgos obtenidos durante la investigación que tuvo como objetivo principal identificar y caracterizar la configuración de los territorios del *ska* a partir de las redes y procesos de intermediación, se obtuvieron los siguientes aportes a la discusión teórica y empírica.

En el terreno teórico se partió del concepto de intermediarios, de acuerdo con la literatura de autores como Bourdieu (sociólogo cultural) y Negus, Smith & Matthews (economistas culturales), entendido como un actor que interviene en el proceso de producción y consumo artístico con la finalidad de insertar una mercancía al mercado, transferir valor económico y simbólico a la obra musical. Sin embargo, esta concepción del intermediario sólo toma en cuenta las culturas “dominantes” y en consecuencia dejan de lado las expresiones independientes.

Al encontrar esta limitante se propusieron algunos aportes teóricos como una forma de definir la realidad que se presenta ante nosotros. Así, la definición que se propone es ver al intermediario como un actor que puede ser o no el propio artista y su principal función dentro del proceso de producción-difusión será vincular la mercancía con consumidores, otorgando valor simbólico a la obra. El trabajo que realiza es gracias al conocimiento que tiene sobre la escena en la que está inserto y se da a través de la cooperación. Este trabajo puede dar como resultado la creación de mercados pero también la configuración de territorios.

Por su parte, el análisis de la información que se obtuvo durante el trabajo empírico permitió generar aportes para poder caracterizar los procesos de intermediación en la escena musical independiente. Teniendo como ejemplo

el género *ska*, se encontró que existen tipos de intermediarios, estos son: intermediario músico-autogestivo, intermediario emprendedor e intermediario especializado.

La propuesta de estos tres tipos de intermediarios no implica que dentro de ellos no se pueda hablar de subtipos y que los actores se puedan mover de uno a otro de acuerdo al momento de desarrollo en el que se encuentre la banda y el contexto general que esté viviendo el género musical con el que se identifican.

La diferencia principal que se encontró entre los tres tipos es la pertenecía o no a una banda. Sin embargo llama la atención que aunque los músicos tengan una concepción negativa del intermediario especializado (porque lo relacionan con el *manager*), si ellos cumplen esta función al frente de una banda a la que no pertenecen -como es el caso del intermediario emprendedor-, no le ven problema, pues justifican entender e identificarse con los músicos porque también están dentro de la escena.

Respecto a la conformación de los intermediarios, se tornó importante destacar los factores biográficos y los acontecimientos históricos que permitieron su desarrollo. Esto ayudó a afirmar que su conformación es de manera gradual y depende de la forma en que se inserte a la escena musical, las actividades que cumplió y en qué momento del desarrollo del *ska* empezó su trayectoria; pero sobretodo se vio que no hay tipos de intermediarios “puros” y que las categorías son intercambiables.

A partir de las trayectorias de los intermediarios del *ska* se puede explicar la manera en que desempeñan su trabajo, hacen vínculos y la influencia que esto tiene en la creación de redes. Estas redes se consideran de

cooperación; aunque la red se considere de cooperación no implica que no hayan intereses económicos dentro de ellas, además de que sólo se puede ingresar a las mismas cuando existe una relación cercana con algún actor que se encuentra inserto en la escena musical de manera previa o por la identificación que se da entre ellos.

Así, parecería que no cualquiera puede formar parte de la red que se conforma en el *ska*, pues, de acuerdo a las entrevistas, a lo largo del tiempo con la acción de los intermediarios iniciales se promovió la entrada de otros que son seleccionados según los gustos y coincidencias con los primeros.

En consecuencia, se puede hablar de una red en la que participan intermediarios que se diferencian por el apoyo que dan a las bandas. Por un lado se encuentran los intermediarios con mayor tiempo en la escena musical, que iniciaron su trayectoria entre la primera y segunda etapa del *ska*, en la que se hablaba del apoyo mutuo para poder empezar a crear una escena y coinciden en el apoyo a bandas nuevas.

No obstante, existen intermediarios que tienen interés por trabajar mayoritariamente con bandas consolidadas, anteponiendo sus intereses a los del desarrollo conjunto de la escena musical. Lo anterior podría explicar porque muchas bandas tardan tiempo en despuntar pues no cuentan con apoyo “igualitario”.

Aunado a lo anterior, se encontró que en un primer momento el trabajo de los intermediarios da como resultado la configuración de territorios y que las redes que conforman estos actores permiten vincularlos.

Lo que se aporta al estudio de los territorios musicales en general es que en ellos no sólo se da el consumo de un género musical específico, pues se

caracterizan por abrir sus puertas a todos los géneros que pertenecen a la escena musical independiente. Aunque si existen algunos territorios en los que predominan la cantidad de presentaciones de conciertos de unos géneros sobre otros.

Por lo tanto, un mismo territorio puede ser identificado por parte de los intermediarios y público como referente del género musical al que cada uno de ellos es afín y que se apropia de acuerdo a su gusto respectivo. Así, se propone que una cualidad de los territorios musicales es que son intermitentes y su manera más clara de expresión es en el momento en que se dan los conciertos.

En consecuencia se habla de territorios musicales diferenciados culturalmente. En otras palabras, un mismo territorio se puede diferenciar de acuerdo al momento en el que un género musical lo apropie y la identidad que ellos se conformen en relación a la cultura juvenil a la que pertenezcan.

A su vez, se proponen diferentes tipos de territorios, pensando principalmente en la iniciativa que los crea y la localización geográfica de los mismos. Estas diferencias no importan para los músicos pues ellos se presentarán en cualquier tipo de territorio obteniendo como beneficio un mayor número de presentaciones.

Particularmente en el caso de los territorios del *ska* se observó que en los territorios no sólo se hacen conciertos, pues esos momentos son aprovechados por los intermediarios para poder empezar a consolidar proyectos en común acuerdo.

Por último, se encontró que durante las cuatro etapas del *ska* existió un corrimiento espacial que va de la periferia al centro de la Ciudad de México y

en últimas fechas nuevamente se habla de una expansión del fenómeno musical a la periferia, esto es así por la facilidad que encuentran los intermediarios para organizar conciertos en el Estado de México (pegado al norte de la Ciudad de México), por el cierre de algunos territorios del centro y por el apoyo que ha retirado el gobierno para que los conciertos se sigan realizando.

Algunas líneas de análisis que se encontraron durante la investigación y por cuestiones de tiempo no se pudieron trabajar, pero interesa retomar en estudios futuros, son la importancia que tiene el género, ya que aunque en la escena musical predomina el papel del hombre se pudo ver que las parejas de los mismos juegan un papel activo dentro de las redes que se crean, pues en muchas ocasiones son ellas las que se encargan de establecer un primer contacto.

Por otro lado se podría hacer un análisis de la manera en que las políticas culturales se han pensado, y la manera en que influyen sobre ellas los que están encargados de efectuarlas, ya que en muchos casos depende de los gustos musicales de este actor para ver el tipo de música que difunde.

La creación de una “comunidad” del *ska* que se caracteriza no sólo por vincular territorios de conciertos, también por compartir espacios de ocio y recreación, así como la identificación de personas que brindan sus “servicios” a los músicos de esa escena y se les ubica por eso, como ejemplo se encontró el caso de una tatuadora (Rubi Nandayapa) reconocida dentro de la escena por su trabajo con este tipo de músicos.

Por último, se podría pensar en el análisis de la configuración de territorios no sólo desde las redes y procesos de intermediación, también tomando en cuenta al público y la manera en que ellos se apropian del espacio.

BIBLIOGRAFÍA

Analco Aida & Zetina Horacio. (2010). "Del negro al blanco: Breve historia del ska en México", México: Instituto Mexicano de la Juventud: 162 p.

Becker, Howard (2008) Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, pp. 17-59.

Bourdieu, Pierre. (2012). La distinción. Criterios y bases sociales del gusto. México, Taurus.

Bystryn, Marcia. (1981). "Variation in Artistic Circles", *The Sociological Quarterly*, Vol. 22, No. 1 (Winter), pp. 119-132, Published by Blackwell Publishing.

Cárdenas, Cuauhtémoc (coord.). (2005). Un México para todos. Construyamos un país de iguales, con justicia, libertad y soberanía. México: Planeta, Fundación para la democracia y Fundación Arturo Rosenblueth.

Cruz Bárcenas, Arturo. (2004). Panteón Rococó recupera el zócalo para el ska. En: *La Jornada*, 14 de junio de 2004. Disponible en: <http://www.rebelion.org/hemeroteca/cultura/040614pr.htm>

Cummins-Russel, T.A. y N.M. Rantisi (2012). Networks and place in Montreal's independent music industry. *The Canadian Geographer/Le Géographe canadien* 56 (1):80-97.

De la Peza, María del Carmen. (2008). Rock, estética y nuevas subjetividades políticas. En: María del Carmen de la Peza. (coord.). *Comunidad y desacuerdo. Comunicación, poder y ¿nuevos? sujetos de la política*. México: Fundación Manuel Buendía/UAM-X.

_____. (2011). El ska en México. Panteón Rococó y la cultura política juvenil. *Revista Argentina de Estudios de Juventud*. Facultad de Periodismo y Comunicación Social –UNLP.

Feixa, Carles. (1995). "Tribus urbanas" & "chavos banda". Las culturas juveniles en Cataluña y México. México: Nueva Antropología, vol. XIV, núm. 47, marzo: 71-93.

Fernández, Gonzalo (2012). El ska en España: Escena alternativa, musical y transnacional, España: Universidad Complutense de Madrid: 291.

Guba, Egon & Lincoln, Yvonna. (2002). Paradigmas en competencia en la investigación cualitativa. Por los rincones. *Antología de métodos cualitativos en la investigación social*. Denman & Haro. México, El Colegio de Sonora: 113-145.

Haesbaert, Rogério (2011). El mito de la desterritorialización: Del fin de los territorios a la multiterritorialidad, México, Siglo XXI: 328 p.

Hernández-Llano, Luis (2010). El concepto del territorio y la investigación en las ciencias sociales. Universidad Autónoma de Chapingo, Chapingo Edo. De México.

Hernández, Luis. (2014). "Aproximaciones a los procesos creativos en la música underground en México" En Semana de Estudios Sociales y Culturales de la Música. Variaciones multidisciplinares en torno al análisis sociocultural de la música, México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco: 18.

_____. (2016). Espacio y creatividad: Nuevas formas de significar lo urbano a partir del estudio de las redes de trabajo entre músicos y foros *underground* de la Ciudad de México, México: 5° Congreso Nacional de Ciencias Sociales: 20.

Hernández, Manuel (2015). Sobre-vivir en la marginalidad. Los nuevos medios como herramientas para difundir contenidos. Estudio de caso: ska mexicano en el Distrito Federal e internet. Tesis para obtener el grado de licenciado en Ciencias de la Comunicación. México, UNAM: 227 p.

Janesick, Valerie. (2000). "La danza del diseño de la investigación cualitativa: metáfora, metodolatría y significado" En Catalina Denman y Jesús Armando Haro (Comp.), Por los rincones: Antología de métodos cualitativos en la investigación social, México: El Colegio de Sonora: 227-251.

Kadushin, Charles. (1976) "Networks and Circles in the Production of Culture" en American Behavioral Scientist July vol. 19 no. 6 769-784.

Kvale, Steinar. (2011). Las entrevistas en investigación cualitativa. Madrid: Morata.

Martel, Frédéric. (2011). Cultura *mainstream*. Cómo nacen los fenómenos de masas, México, Taurus: 458.

Martínez, Julio. (2010). ¡Arde la calle! Emo, punk, indi y otras subculturas en México, México, Mondadori: 247.

Negus, Keith. (2002). The work of cultural intermediaries and the enduring distance between production and consumption. Cultural Studies 16 (4): 501–515.

Neri, Lourdes. (2009). El espacio público urbano como generador de la integración social en los vecindarios Roma y Condesa de la Ciudad de México, 1985-2008. Maestría en Ciencias Sociales; FLACSO – Sede Académica de México, México: 245.

Newman, Isadore y Benz, Carolyn. (1998). Qualitative Quantitative Research Methodology. Exploring the Interactive Continuum. Southern Illinois: University

Press. Capítulo 2 “Qualitative and Quantitative Research Methods: An Interactive Continuum”. pp. 13-26.

Ortega, José. (2000). Los horizontes de la geografía. Teoría de la Geografía. Ariel Geografía. Barcelona.

Palacios, Claudia. (2010). El ska como factor de construcción socio-cultural juvenil en México: el caso de Toño Quirazco en la década de los 60. Tesis para obtener el grado de licenciada en Ciencias de la Comunicación. México, UNAM: 178p.

Ramírez, Anabel. (2007). La construcción de la identidad en un espacio de diversión. El caso de los masivos de ska. Tesis para obtener el grado de licenciada en etnología. México, ENAH: 224 p.

Robinson, Jeniffer. (2006), Ordinary cities: between modernity and development, Londres y Nueva York, Routledge: 200 p.

Rodríguez, Violeta. (2013), Oferta cultural en el espacio público del Centro histórico de la Ciudad de México. El caso del Zócalo 1997-2010, México, UAM-C: 200p.

Salles, Vanía. (2003). La sociología de la cultura. Tratado latinoamericano de Sociología. E. De la Garza. México, Anthropos: 63-74.

Sánchez, Rolando. (2001). La observación participante como escenario y configuración de la diversidad de significados en Tarrés, María Luisa. Observar, escuchar y comprender. Sobre la tradición cualitativa en la investigación social. Distrito Federal: Miguel Angel Porrúa/Colmex.

Scott, Michael. (2012). Cultural entrepreneurs, cultural entrepreneurship: Music producers mobilising and converting Bourdieu’s alternative capitals Poetics 40: 237–255.

Smith, Jennifer & Matthews, Julian. (2012). Are we all cultural intermediaries now? An introduction to cultural intermediaries in context, European Journal of Cultural Studies, 15(5): 551–562.

Hemerografía

Panteón Rococó. (1999). Marcos Hall. En A la izquierda de la Tierra [CD]. México: independiente.

Entrevistas

Dils Olan, músico y productor de *ska*, 2015, por Catherine Mujica [trabajo de campo], “El skandalo en la Ciudad de México. Redes y procesos de intermediación en la escena musical independiente”, Distrito Federal, UAM-C.

Horacio Zetina, programador cultural del FARO de Oriente, 2015, por Catherine Mujica [trabajo de campo], “El skandalo en la Ciudad de México. Redes y procesos de intermediación en la escena musical independiente”, Distrito Federal, UAM-C.

Landy Guerra, *manager* de bandas de *ska*, 2016, por Catherine Mujica [trabajo de campo], “El skandalo en la Ciudad de México. Redes y procesos de intermediación en la escena musical independiente”, Distrito Federal, UAM-C.

Marcello, músico y organizador conciertos de *ska*, 2016, por Catherine Mujica [trabajo de campo], “El skandalo en la Ciudad de México. Redes y procesos de intermediación en la escena musical independiente”, Distrito Federal, UAM-C.

Miguel Tajobase, músico de *ska*, 2015, por Catherine Mujica [trabajo de campo], “El skandalo en la Ciudad de México. Redes y procesos de intermediación en la escena musical independiente”, Distrito Federal, UAM-C.

Monel, músico de *ska* y socio del multiforo 246, 2016, por Catherine Mujica [trabajo de campo], “El skandalo en la Ciudad de México. Redes y procesos de intermediación en la escena musical independiente”, Distrito Federal, UAM-C.

Muñeco, músico de *ska*, 2016, por Catherine Mujica [trabajo de campo], “El skandalo en la Ciudad de México. Redes y procesos de intermediación en la escena musical independiente”, Distrito Federal, UAM-C.

Omar Buga, músico y productor de *ska*, 2016, por Catherine Mujica [trabajo de campo], “El skandalo en la Ciudad de México. Redes y procesos de intermediación en la escena musical independiente”, Distrito Federal, UAM-C.

Paco Valencia, ex *manager* de bandas de *ska*, 2016, por Catherine Mujica [trabajo de campo], “El skandalo en la Ciudad de México. Redes y procesos de intermediación en la escena musical independiente”, Distrito Federal, UAM-C.

Pp Lobo, productor de *ska*, 2016, por Catherine Mujica [trabajo de campo], “El skandalo en la Ciudad de México. Redes y procesos de intermediación en la escena musical independiente”, Distrito Federal, UAM-C.

Póporo, músico, productor y organizador de conciertos de *ska*, 2015, por Catherine Mujica [trabajo de campo], “El skandalo en la Ciudad de México. Redes y procesos de intermediación en la escena musical independiente”, Distrito Federal, UAM-C.

Yocu, músico de *ska* y socio del multiforo 246, 2016, por Catherine Mujica [trabajo de campo], “El skandalo en la Ciudad de México. Redes y procesos de intermediación en la escena musical independiente”, Distrito Federal, UAM-C.

Anexos

Anexo 1. Guía de entrevista para intermediarios

Nº de entrevista _____

Fecha de entrevista _____

Objetivo de la entrevista: A partir de la elaboración de la entrevista se pretende tener un acercamiento a los intermediarios de la escena musical independiente, como una manera de obtener información acerca de su inserción en el género musical *ska* y las actividades que llevan a cabo para la conformación de redes y territorios en esta escena independiente.

Datos generales	
Nombre del entrevistado	Edad
Ocupación	Estado civil
Sexo	

1. Vocación	
Tema	Preguntas
Inclinación musical	¿En qué momento decidiste dedicarte a actividades musicales o relacionadas con ella? ¿De qué manera te has relacionado con la música? ¿Alguien influyó en tus preferencias por el género musical <i>ska</i> ?
Formación educativa	¿Qué estudios musicales o artísticos tienes? A partir de tu experiencia en el medio ¿Qué otros conocimientos has adquirido?

2. Trayectoria profesional en el medio artístico y creación de redes	
Tema	Preguntas
Antecedentes laborales con relación al género <i>ska</i>	¿De qué manera te relacionaste con el medio? ¿Cuál fue el primer empleo relacionado con la música? A partir de ahí, ¿Cuáles consideras tus empleos principales? ¿Por qué son principales? Por tu ocupación, ¿Te identificas con otros que hacen algo parecido a tu trabajo? ¿Qué tienes en común con ellos?
Transición del proyecto musical de pertenencia	¿Cómo se ha desarrollado el proyecto musical en el que te encuentras? ¿Qué consideras que caracteriza a la banda que perteneces? ¿Cuál ha sido la estrategia empleada para insertarse en la escena musical? ¿En qué tipo de lugares empezaron sus presentaciones y cómo se han ido modificando? ¿Qué personas intervinieron para la permanencia de la banda? ¿Qué papel has desempeñado en la banda en sus diferentes etapas? ¿Consideras que ha habido cambios en la banda (forma de emplearse, consolidación, tipo de letras musicales, lugares en los que se presentan)? ¿Qué factores han permitido esto? ¿En qué momento del desarrollo de la banda se encuentran ahora? ¿Tienen nuevos proyectos? ¿Cuáles?

Formas de empleo en el <i>ska</i>	<p>Explícame el proceso que vive un músico(s) para insertarse laboralmente en el ámbito artístico</p> <p>Háblame sobre la forma en que los músicos acceden a información que les permite desarrollar su profesión</p> <p>¿Cómo se establecen vínculos dentro de esta escena? ¿Qué te permiten estos vínculos?</p> <p>¿Cuáles son los espacios que facilitan la creación de estos vínculos?</p> <p>¿Crees que las redes sirven para la inserción de los músicos en el <i>ska</i>?</p> <p>¿Qué es para ti una red?</p> <p>¿Consideras que estas inserto en una red? ¿Por qué? ¿Qué función tiene para ti estar en esta red?</p>
Formas de intermediación en el <i>ska</i>	<p>¿Quiénes intervienen en la realización de un concierto (gobierno, managers, promotores)?</p> <p>¿Qué relación has creado con instituciones del gobierno para poder realizar conciertos?</p> <p>¿Ves una relación entre el tipo de difusión cultural que se da en las delegaciones en las que te presentas y tus proyectos? ¿Por qué?</p> <p>¿Crees que las bandas intervienen para poder realizar conciertos?</p> <p>¿Cuál es el papel de los representantes u otros intermediarios para la inserción en el mercado cultural?</p> <p>¿Les ayudan a insertarse mejor en la escena musical?</p> <p>¿Qué información les proporcionan sobre los lugares de la escena musical?</p> <p>¿Qué influencia tienen los intermediarios para la elección de lugares de concierto?</p> <p>Los intermediarios ¿Fomentan el contacto con otros músicos, bandas, empresarios, promotores para planear nuevos proyectos?</p> <p>¿Los orientan sobre el estilo de la banda (vestimenta, tipo de letras, estilo musical)?</p> <p>¿Cuál ha sido tu relación con los grupos musicales, intérpretes, fans, empresarios, productores, difusores y otros actores de la escena musical?</p> <p>¿De qué manera se relacionan con los intermediarios?</p> <p>¿En dónde organizan o crean los proyectos con otros intermediarios?</p> <p>¿Te consideras un intermediario entre todos ellos?</p> <p>¿Qué significado tiene para ti un intermediario?</p>

3. Conformación del territorio musical del *ska*

Tema	Preguntas
Lugares del <i>ska</i>	<p>Desde tú vivencia, ¿Cuáles lugares son referentes para la música del <i>ska</i> a lo largo del tiempo?</p> <p>¿Cuáles lugares han desaparecido?</p> <p>¿Qué características debe de tener un lugar para poder llevar a cabo los conciertos?</p> <p>¿En dónde ubicas mayor número de lugares o foros para el <i>ska</i>?</p> <p>¿Por qué crees que sea así?</p> <p>¿Ha cambiado la dinámica de los foros alternativos en la ciudad?</p> <p>¿Consideras que los foros han aumentado en número?</p> <p>¿Existen relaciones entre los foros de música alternativa de la Ciudad? ¿De qué tipo son estas relaciones?</p> <p>¿En qué lugares te has presentado y por qué? ¿De qué manera llevas a cabo esta elección? ¿Los dueños de los lugares los buscan o es al revés?</p>
Seguidores del <i>ska</i>	<p>¿Qué caracteriza al público que los visita?</p>

	<p>¿De qué edad promedio son los asistentes regulares? ¿Son mayoritariamente hombres o mujeres? ¿Cómo era el público de antes? ¿Cómo es el público actual? ¿De dónde vienen? ¿El público cambia según el tipo de lugar de presentación? ¿Cuentan con grupos de fans que den a conocer sus conciertos?</p>
Historia del lugar *Nota: A partir de este tema al de <i>escena musical local</i> , sólo se pregunta a quienes estén al frente de un foro, proyecto o negocio	<p>Cuéntame un poco de la historia de este lugar (foro, proyecto, negocio) ¿Cómo nació la idea de crear este foro, proyecto o establecimiento? ¿Quiénes fueron sus creadores? ¿Cuáles fueron sus objetivos iniciales? ¿Por qué escogieron este lugar para crear el foro, proyecto o establecimiento? ¿El proyecto ha cambiado de lugar o de formato? ¿El lugar está relacionado con otros proyectos en la Ciudad? ¿De qué manera se da esta relación?</p>
Visión cultural del lugar	<p>¿Cuáles son las características de su proyecto cultural? ¿Cuáles son sus principales objetivos culturales? ¿Qué tipo de relación establecen los músicos con el lugar? ¿En qué se diferencian de otros lugares que también dan cabida al género <i>ska</i>?</p>
Visión económica del lugar	<p>¿Cuál es la principal actividad económica del foro o establecimiento? ¿Quiénes son los socios o colaboradores principales? ¿Cuáles son los principales problemas a los que se enfrentan para lograr que el lugar este lleno? ¿Cuánto se cobra por la admisión al lugar? ¿Siempre ha sido así?</p>
Programación del lugar	<p>¿Qué tipo de eventos se realizan aquí? ¿Cuáles son los criterios para la selección de los grupos o intérpretes? ¿Ustedes los buscan o ellos se acercan? ¿Cómo diseñan la programación? ¿Quiénes intervienen en la contratación del grupo? ¿Establecen algún tipo de contrato? ¿Reciben a grupos extranjeros? ¿Con qué frecuencia? ¿De dónde vienen? ¿Cuáles son sus contactos con estos grupos?</p>
Escena musical local	<p>¿En la zona cercana a este lugar ubicas otros lugares semejantes en su oferta musical? ¿Cuáles son estos lugares? ¿Qué tipo de relación tienen ellos? ¿Por qué decidieron establecer aquí su proyecto? ¿Cómo es su relación con el gobierno del distrito federal?</p>

4. Dinámicas de la escena musical	
Tema	Preguntas
Formación de la escena musical	<p>Háblame sobre la historia del <i>ska</i> en México ¿Quiénes intervinieron en la conformaron de esta escena musical? ¿Cómo fue la conformación? ¿En dónde empezó a surgir este movimiento? ¿Tenían alguna ideología que los caracterizara? ¿Qué bandas consideras importantes para el desarrollo del <i>ska</i>? ¿Por qué? ¿Consideras que el <i>ska</i> inicio como un género independiente y alternativo? ¿Crees que el <i>ska</i> se consolido en algún momento? ¿Por qué?</p>
El <i>ska</i> en la actualidad	<p>¿Cómo observas a la escena musical actual? ¿Qué ha cambiado? ¿Qué se ha mantenido? ¿Qué actores intervienen actualmente para que el <i>ska</i> siga presente? ¿Cuáles son los foros más destacados que han emergido en los</p>

	<p>últimos años?</p> <p>¿Crees que han cambiado las condiciones para llevar a cabo la difusión de su música?</p> <p>¿Cómo vislumbras el desarrollo del <i>ska</i> en algunos años?</p>
La escena musical independiente	<p>¿Cómo inicia la escena musical independiente? ¿Quiénes la conforman?</p> <p>¿Qué caracteriza a la escena musical independiente?</p> <p>¿Qué significa para ti ser independiente?</p> <p>¿Qué ha cambiado en la escena musical independiente?</p> <p>Pláticame sobre estos cambios</p> <p>¿Qué factores han intervenido para que una banda deje de ser independiente?</p> <p>¿En qué se diferencia la escena musical independiente con la consolidada?</p> <p>¿Crees que aún se pueda hablar de una escena musical independiente? ¿Por qué?</p> <p>¿Cómo se ha logrado mantener esta escena musical?</p> <p>¿De qué manera los grupos independientes se mantienen frente a la escena consolidada?</p>
La escena musical consolidada	<p>¿Qué significan para ustedes las grandes empresas?</p> <p>¿Cuál es la principal diferencia entre las empresas que forman parte de la industria cultural y las pequeñas o medianas empresas independientes?</p> <p>¿Has participado en proyectos con ellos? ¿De qué manera?</p> <p>¿Por qué motivos?</p> <p>Si no has participado con ellos ¿Te interesaría hacerlo? ¿Por qué?</p>

Anexo 2. Guía de observación para conciertos de *ska*

Objetivo: Observar y describir las particularidades de los conciertos de *ska* y la creación de redes, tomando en cuenta las relaciones entre intermediarios durante los mismos, así como las características de los asistentes.

Espacios de observación sugeridos⁵⁷

Lugar	Dirección	Fecha de observación
FARO de Oriente	Calle Ignacio Zaragoza S/N, Iztapalapa, Fuentes de Zaragoza, 09150 Ciudad de México, D.F.	
Casa de la Juventud LATA	Calle s/n Itzacalco, Ote 120, Ramos Villar, Gabriel Ramos Millán Secc Cuchilla, 08020 Ciudad de México, D.F.	
Multiforo 246	Querétaro 246, Roma Norte, Cuauhtémoc, 06700 Ciudad de México, D.F.	
Gato Calavera	Av. Insurgentes Sur 179, Cuauhtémoc, Hipódromo, 06100 Ciudad de México, D.F.	

1) Qué observar al llegar

a. Características físicas de los establecimientos y viviendas de los alrededores del lugar.

b. Interacciones sociales alrededor del lugar. Describir que tipo de gente espera entrar, cómo se da el ingreso al lugar, comercio de productos relacionados con la música de *ska* (playeras, discos, accesorios) y promoción de otros eventos de *ska*.

2) Qué observar dentro del lugar

a. Características del establecimiento. Descripción de las dimensiones del lugar, decoración, mobiliario y uso del espacio.

b. Describir el tipo de evento, tomando en cuenta quien lo organiza y que finalidades tiene. A partir de ahí ver qué temas musicales presentan.

c. Interacciones sociales dentro del lugar. Ver de qué manera se relacionan las bandas musicales y los representantes de las mismas. Describir la interacción entre bandas y público. Formas de relación entre las bandas y los dueños del lugar. Poner atención en las estrategias de las bandas emergentes.

d. Características de los asistentes al lugar. Cómo es la población, edad aproximada, cuál es su forma de vestir, mayoría de asistentes (hombres o mujeres), cómo interactúan, tipos de prácticas que realizan.

3) Qué observar al salir

a. De qué manera se va la gente (transporte público o privado).

b. Observar quienes se quedan en el lugar.

⁵⁷ Nota: La observación de estos lugares está sujeta a la programación de conciertos de *ska* durante el periodo destinado a la investigación de campo, que tiene como límite el mes de Abril 2016.