



# Territorios sonoros y músicos *underground* en la Ciudad de México: vínculos cooperativos y redes de trabajo\*

UNDERGROUN SOUND AND MUSIC TERRITORIES IN MEXICO CITY:  
COOPERATIVE LINKS AND NETWORKS

TERRITÓRIOS SONOROS E MÚSICOS SUBTERRÂNEAS EM CIDADE DO MÉXICO:  
LIGAÇÕES E REDES DE COOPERAÇÃO

**Luis Alberto Hernández de la Cruz\*\***

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas  
/ Volumen 12 - Número 2 / Julio - Diciembre de 2017  
/ ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 147-163

Fecha de recepción: 30 de diciembre de 2016  
Fecha de aceptación: 31 de mayo de 2017  
Disponible en línea: 8 de septiembre 2017  
doi:10.11144/Javeriana.mavae12-2.tsmu

\* Artículo de reflexión. La información contenida en este trabajo forma parte de una investigación desarrollada en el marco del proyecto del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología *Espacios y profesiones creativas en la Ciudad de México: transformaciones urbanas, mercados hiperflexibles y ciudadanía* desarrollado en la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Cuajimalpa.

\*\* Licenciado en Sociología por la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa y doctor en Geografía por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesor titular B tiempo determinado en la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Cuajimalpa.



## Resumen

Este trabajo se desarrolló a partir de una serie de entrevistas semiestructuradas a socios o encargados de algunos de los espacios más representativos en la Ciudad de México donde se presentan grupos relacionados con los géneros *underground* como *ska*, *surf*, punk, gótico o rock progresivo, además de músicos afines. En las entrevistas, se buscó indagar sobre su trayectoria laboral y profesional para conocer y caracterizar las formas más usuales en las que construyen sus redes de trabajo. Concluimos que las estrategias creativas y las redes sociales y culturales en estos músicos y territorios sonoras son constituidas para autogenerar empleos, parten en principio de un núcleo de "amistad", en el que se hacen intercambios de contactos que eventualmente se expanden y van creando nuevos circuitos de apoyo.

**Palabras claves:** trabajo artístico; música; flexibilización; *underground*, redes

## Abstract

This work was developed from a series of semi-structured interviews with partners and/or managers of some of the most representative places in Mexico City, related to music underground genres such as ska, surf, punk, gothic or progressive rock and musicians. The interviews sought to inform themselves about their work and professional knowledge and characterize the most common ways they build their trajectory labor networks. It is concluded that the creative strategies and social and cultural networks of these musicians and territories are formed for self-generation of employment, start at the beginning of a nucleus of "friendship" in which the exchanges of contacts that eventually spread are made and they create new support circuits.

**Keywords:** artistic work; music; flexibilization; underground; networks

## Resumo

Este trabalho foi desenvolvido a partir de uma série de entrevistas semi-estruturadas com parceiros e/ou gestores de territórios na Cidade do México, onde tocam música relacionadas com gêneros subterrâneas como ska, surfar, punk, góticos ou progressivos, além de músicos. As entrevistas procuraram informar-se sobre o seu redes trabalho e profissional. Conclui-se que as estratégias criativas e redes sociais e culturais destes músicos e territórios sonoros são formados para auto-geração de emprego. Começar no início de um núcleo de "amizade" em que as trocas de contatos que eventualmente se espalhou são feitos e eles criam nova apoio circuitos.

**Palavras chave:** trabalho de arte; música; flexibilidade; redes

## INTRODUCCIÓN: HACIA UNA NOCIÓN DE LOS TERRITORIOS SONOROS

Recientemente, se ha comenzado a observar en América Latina y en especial en México un interés por conocer tanto teórica y como empíricamente los fenómenos que suceden alrededor del mundo del arte, que, en algunos casos, se han enfocado en las llamadas industrias culturales.<sup>1</sup>

En el núcleo de este modelo de “industria”, se encuentran las artes creativas, tal como se definen tradicionalmente: música, danza, teatro, literatura, artes visuales y artesanías, y se incluyen formas más nuevas de práctica artística, como el video, la *performance*, multimedia, y demás. Cada una de estas formas artísticas puede ser considerada por sí misma como una industria y con frecuencia se alude a ella como tal; por ejemplo, la industria de la música se refiere a una enorme variedad de participantes, entre ellos, compositores, intérpretes, editores, compañías discográficas, distribuidores, promotores, vendedores al por menor, empresas y otros, aun así, todavía se puede considerar al músico creativo original como el núcleo de la industria (Throsby 2008, 128).

Este tipo de industrias, con frecuencia, se ubican en las ciudades donde se desarrolla una serie de actividades económicas interdependientes que generan una multiplicidad continua de eventos o experiencias nuevas en el ámbito de la cultura. En algunos sitios, se establecen áreas especializadas que fungen como polos de atracción económica de actividades culturales e innovación, escenarios donde se entreteje un sistema de producción, consumo, empleo y vida social de diferentes mercancías simbólicas. También en ellas se constituyen espacios de creación dirigidos por el paradigma de la acumulación y la ganancia, que, en ocasiones, para algunos sectores, permite el desarrollo de su ciclo creativo, y para otros lo limita (Scott 2001).

Durante las dos últimas décadas, algunas zonas de diversas ciudades alrededor del mundo se han transformado en lugares de concentración de actividad cultural y dinamismo económico. Esta transformación ha cambiado profundamente la configuración y el uso de los espacios, su estructura económica, los procesos de toma de decisiones y las formas de trabajo y de vida de los residentes de estas zonas.

En la Ciudad de México, en las colonias Roma y Condesa, ubicadas en la delegación Cuauhtémoc muy cerca del centro de la ciudad, existen espacios donde durante los últimos años se han instalado y desarrollado una intensa vida cultural y del ocio. Sin embargo, en las orillas de estas colonias, también existen otros espacios como el Multiforo Cultural Alicia y el Dada X <sup>2</sup> donde se desarrollan actividades musicales y artísticas que cuestionan el sentido de la cotidianidad que se desarrolla en gran parte de los establecimientos instalados en estas colonias con un perfil más comercial.

Estos dos espacios buscan la confluencia del esparcimiento con la promoción de la cultura musical relacionada con los llamados géneros *underground*,<sup>3</sup> como el *ska*, el *surf*, el punk, el gótico o el *rock* progresivo.

Estos espacios han permitido el desarrollo de un conjunto de discursos y representaciones sociales que inciden en las formas de apropiación por parte de los músicos y el público que los visita. Así han conformado territorios sonoros culturales con particularidades que los diferencian de otros. El territorio sonoro y cultural en este sentido, además de ser un espacio que ha sido valorizado simbólicamente, también puede serlo económicamente a partir de las redes que se construyen por el contacto entre los músicos,<sup>4</sup> promotores y públicos que acuden a los eventos. Este proceso de valorización permite que estos territorios sonoros sean significados y valorizados de diferentes formas.

De esta manera, concebimos estos espacios, territorios sonoros, bajo las siguientes premisas:

1. Los vínculos afectivos que generan los músicos con el territorio sonoro son producto de la interacción entre la ejecución de su “espectáculo” y el público que los escucha, donde intervienen algunos elementos particulares del espacio en el cual se presentan. Los elementos simbólicos están articulados con estructuras objetivas del espacio.
2. En la articulación de estos procesos, la apropiación del territorio no es de manera lineal, sino que es más bien un proceso en el cual confluyen múltiples elementos, entre ellos, la historia particular de los individuos y de los territorios, las formas en las que establecen relaciones con el público, el entorno y el tipo de actividades artísticas.
3. El territorio es el resultado de la apropiación y valorización del espacio; en el primer caso, resalta la relación utilitaria del espacio (por ejemplo respecto de ventajas económicas), mientras que en el segundo se destaca el papel del territorio como espacio de sedimentación simbólico-cultural, como objeto de inversiones estético-afectivas.

El territorio sonoro será, entonces, la manera en la que nos referiremos a estos foros musicales, ya que consideramos que no son solo espacios físicos donde se presentan grupos y se consume alcohol, sino, a partir de esta estructura objetiva, las personas que los visitan crean diversos significados individuales que configuran ciertos vínculos de reciprocidad.

El territorio sonoro es 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 han constituido en uno de los principales mediadores entre cualquier grupo musical que se presente en estos territorios y el público, puesto que son el elemento fundamental para el desarrollo y la consolidación de algún proyecto musical, cultural o político.

Estos territorios también se han constituido en una opción para aquellos creadores y comunidades culturales que no tienen cabida en otros espacios “oficiales” o comercialmente establecidos donde difícilmente pueden presentarse o para hacerlo tendrían que pagar alguna cantidad.

Por otro lado, también contribuyen al enriquecimiento y desarrollo de nuevas tendencias musicales, estéticas y de vida que, en muchos casos, anteceden a las modas que posteriormente han nutrido el mercado musical en México. Al mismo tiempo, y desde esta condición que los distingue como alternativos frente a otras corrientes, géneros y modas musicales instituidas, contribuyen a la conformación de una escena musical que se escucha en distintas partes de la ciudad.

El trabajo estará dividido en los siguientes apartados. En el primer apartado, presentaremos un breve bosquejo de cómo se ha reflexionado el mundo del arte y algunos de los elementos relacionados con la música. Aquí destacaremos algunas de las particularidades de dos de los territorios musicales más importantes en la Ciudad de México relacionados con los géneros *underground*.

En el segundo apartado, realizaremos un breve recorrido por la historia del *rock* en México, destacaremos cómo los espacios dedicados a su difusión fueron censurados y la forma en la que se configuró un movimiento que buscó cuestionar esta política. Además, resaltaremos el momento en que surgen el Multiforo Cultural Alicia y el Dada X y presentaremos algunas de sus particularidades frente a la industria cultural que se estaba gestando en ese momento. En el tercer apartado, desarrollaremos casos muy específicos de algunos músicos que permiten acercarnos al conocimiento y la caracterización de las relaciones o los vínculos cooperativos laborales que establecen a partir de realizar eventos en estos territorios sonoros o el conocimiento que tienen de otros músicos. Buscamos describir ciertas características y señalar las diferencias más importantes frente a la industria musical dominante. Finalmente, presentaremos nuestras conclusiones.

## MUNDO DEL ARTE, MUNDO ORDINARIO, LA IRRUPCIÓN DE LA MÚSICA

Al abordar la complejidad del mundo del arte, es muy importante no solo hacer énfasis en las características del creador o artista y de las particularidades de su trabajo, sino conocer también el/los espacio/s donde se conciben y realizan sus actividades. En primera instancia, el artista de manera idílica es entendido como el productor de formas bellas que adornan la existencia, mientras que su trabajo es concebido como un acto deliberado que expresa autonomía y libertad; sin embargo, esta primera aproximación para concebir a tal personaje ha sido sujeto de diversas observaciones.

Entre los autores que han desarrollado reflexiones muy importantes sobre el trabajo artístico y la forma en la que se construyen sus redes encontramos a Pierre Bourdieu y Howard Becker. Bourdieu (1990) piensa el trabajo artístico como una trama de relaciones, en las que el campo del arte es objeto de luchas. El criterio para que se reconozca la existencia de un artista es que ocupe una posición en el campo del arte, en relación con la cual tendrán que situarse los demás. De esta manera, la aparición de un artista está marcada por el hecho de que su existencia genera problemas para los ocupantes de las demás posiciones y es objeto de disputas y luchas.

Así, el artista debe enfrentar la dimensión social de la obra y considerar al crítico y al público en general protagonistas de la producción artística, ya que ejercen el rol de árbitros entre el artista y la obra y determinan el valor de ella. El público está en todas las instancias de legitimación y el rol del crítico de arte resulta vital para el teórico, puesto que el arte moderno propone una lectura paradójica, suponiendo el dominio del código de una comunicación que tiende a cuestionar el código de la comunicación (Bourdieu 1990).

Becker (1982), con sus análisis del “mundo del arte”, considera que el trabajo creativo no es el resultado de la iniciativa individual ni de talentos especiales, sino de una empresa colectiva, en la que participan, además de los artistas, una serie de agentes (editores, galeristas, asistentes, críticos, correctores, publicistas, etc.) sin los cuales no surgiría ni existiría lo que hoy reconocemos como obra de arte. Las formas de cooperación pueden ser efímeras, pero a menudo se hacen más o menos rutinarias y crean patrones de actividad colectiva que se pueden llamar un mundo del arte.

Para Becker, el individuo creador se diluye en una red de relaciones en la que ninguno de los participantes cobra mayor protagonismo, ni siquiera el pintor, el escultor o el escritor. Los miembros de los mundos del arte coordinan las actividades por las cuales se produce el trabajo haciendo referencia a un cuerpo de convenciones que se concretan en una práctica común y objetos de uso frecuente. Una característica particular de su reflexión es centrarse en la idea de mundo social, donde la actividad cooperativa de las personas es entendida como una red de personas que cooperan, no como una estructura ni una organización, que se puede conocer con el análisis de las características de sus trabajadores y del conjunto de tareas que cada uno de ellos realiza (Gilmore 1990).<sup>5</sup>

A partir de estas reflexiones, sería importante preguntarnos cuánto y cómo han cambiado las formas de creación en el mundo del *rock*: ¿realmente siempre se ha caracterizado por su no verticalidad? (inversión, grabación, producción, maquila, distribución y comercialización).

El caso de los músicos *underground* es un ejemplo de la actividad colectiva, ya que, para algunos de estos artistas, la filosofía del *do-it-yourself*,<sup>6</sup> la autogestión y la creación musical independiente es un elemento primordial en su quehacer cotidiano, con el cual buscan la creación de bienes simbólicos, que, por un lado, subviertan la lógica comercial a partir de la producción y difusión con medios alternativos (aprovechamiento de los avances tecnológicos para la producción y divulgación de su obra). Y por otro, diferenciarse por su “autenticidad” frente a lo masivo y ya conocido (con el tipo de género musical ejecutado, en los espacios donde se presenten, en el tipo de espectáculo que desarrollan o la preferencia por disqueras independientes o por la producción “artesanal” o virtual de sus obras).

Respecto del complejo mundo de la música compuesto por un conglomerado diverso de actores, algunas aproximaciones recientes en México lo han abordado desde una perspectiva histórica (Tello 2010). Aunque no existen muchas investigaciones que se centren en conocer las particularidades de este trabajo y a sus trabajadores, dado que se enfrentan con la carencia de fuentes de información tanto estadísticas como teóricas, trabajos como el de Guadarrama (2013) y Woodside y Jiménez (2012) nos brindan la posibilidad de tener una primera aproximación teórica y empírica tanto de los llamados músicos profesionales como de los independientes.

En cuanto a los músicos profesionales, el trabajo Guadarrama (2013) busca caracterizar y conocer este sector tan particular: ¿En qué se ocupan? ¿Cuáles son los desafíos que enfrentan en el mundo laboral? ¿Cuáles son sus condiciones laborales y sociales?

Esta investigación nos permite entender las complejidades del mundo de la música y los efectos de la flexibilización de los mercados de trabajo en este sector observando la sobreoferta de profesionistas y técnicos especializados, la profundización de las contradicciones entre el trabajo por vocación y trabajo instrumental o de supervivencia y cómo el trabajo creativo por amor al arte se contrapone al emprendimiento creativo con beneficio.

En el caso de Woodside y Jiménez (2012), parten de las transformaciones de la industria musical, centrada en el disco como objeto mercantil, a la redefinición de las formas de aproximación a los objetos musicales con la evolución de la tecnología digital. En esta investigación, hay un énfasis en la forma en la que los entornos digitales y las herramientas tecnológicas actuales influyen en los hábitos de los actores de las escenas de la música alternativa en México. Señalan que estos jóvenes *trendsetters* se han construido como músicos y creativos íntimamente relacionados con la industria musical local durante un proceso de descubrimiento y

participación de cambios impulsados en el ámbito global; la mayoría de estos poseen recursos que les permiten interactuar tempranamente con las herramientas tecnológicas. Para comprender la escena de la música popular alternativa, consideran importante visualizarla como una red constituida por múltiples formas de vinculación que delimitan mediante trazos multidireccionales de relaciones tanto verticales como horizontales (Woodside y Jiménez 2012).

Entre las particularidades de estas investigaciones sobre los músicos y las que refieren sobre los “productores culturales”,<sup>7</sup> en general señalan que la mayoría no ve en sus creaciones personales su principal forma de ingreso, algunos realizan emprendimientos independientes por convicción, la mayoría por necesidad. Entre los cambios más importantes observados, se encuentra el tránsito de una sociedad en la que se podía hacer carrera a otra en la que escasean las plazas laborales en el mundo musical profesional y, cuando se consiguen, son casi siempre nombramientos temporales inseguros. En este sentido, podemos observar la expansión de las relaciones flexibles del trabajo que da como resultado nuevas estrategias creativas y relaciones sociales más horizontales y cambiantes entre los trabajadores del arte.

A este respecto, Menger (1999) refiere que, en el desarrollo actual de los mercados laborales en el mundo de las artes, hay una tendencia general hacia la flexibilidad, que incorpora una mayor incertidumbre a los trabajadores artísticos, por lo cual el atractivo de las profesiones artísticas, aunque sigue siendo alto, ahora también tiene que considerarse el alto riesgo de fracaso y de una profesionalización sin éxito, así, el riesgo tiene que “subsanarse” con el pluriempleo. De esta manera, es más común que los artistas como grupo ocupacional sean aproximadamente más jóvenes que la fuerza de trabajo en general y que quizá, a pesar de estar mejor educados, muestran mayores tasas de empleo por cuenta propia, mayores tasas de desempleo y de varias formas de subempleo.

Sin embargo, nos preguntamos qué sucede en el caso de los músicos *underground* que se caracterizan por ser comunidades culturales que a menudo no tienen cabida en espacios oficiales o comercialmente establecidos, que han iniciado una “carrera” en plena crisis económica y que de manera más o menos explícita pueden asumir que este trabajo no será su fuente de sustento principal. Habría que preguntarse: ¿Quiénes son? ¿Cuáles son sus estrategias creativas? ¿Qué tipo de redes sociales y culturales constituyen? ¿Los espacios donde se presentan influyen o no en la manera en la que se concibe su quehacer y qué tanto intervienen en la creación de redes de apoyo? ¿Qué tanto buscan situarse a la periferia de las lógicas de mercados artísticos? ¿Cómo su arte se inserta en el mundo ordinario? A partir de estas preguntas, buscamos entender si su arte modifica el sentido de la cotidianidad artística y hasta dónde cuestiona la gran industria cultural.

En primera instancia, consideramos que en el caso de la Ciudad de México, y particularmente en algunos sectores de la escena *underground* (musical y foros de expresión), el principal impulso para su supervivencia son las redes cara a cara con personas y espacios dentro del mismo sector y principalmente con el público que los escucha o acude a los territorios sonoros.

De esta manera, el estudio de sus estrategias creativas, redes, culturales alternativas y autogestivas nos permitiría analizar las contradicciones entre estas posturas estéticas e ideológicas que buscan situarse en la periferia y las lógicas de mercados artísticos.



## LA IRRUPCIÓN DEL ROCK EN MÉXICO: BREVE INTRODUCCIÓN

Los primeros foros en los cuales se comenzó a escuchar el *rock and roll* en la Ciudad de México, en la década de 1950, fue en los centros nocturnos donde algunos artistas convencionales, aprovechando que era el ritmo de moda en los Estados Unidos, comenzaron a intercalar algunas piezas musicales que comenzaban a tener éxito en ese país en su repertorio. Los llamados tés danzantes<sup>8</sup> serían los primeros espacios en los que los jóvenes estudiantes organizaban bailes y kermeses donde tocaban bandas tradicionales o grupos formados por los mismos alumnos (Arana 2002).

Durante la década de 1970, universitarios de clase media y alta en su mayoría fueron conformando diversas agrupaciones (Los Locos del Ritmo, Los Rebeldes del Rock, Los Teen Tops y Los Black Jeans). El auge de este *rock* estuvo acompañado por programas de televisión, como *Premier Orfeón*. En este momento, empezaban a destacar aquellos que se desempeñaban como vocalistas de los grupos.

Hasta finales de esta década, el *rock*<sup>9</sup> se había promovido principalmente para la juventud acomodada, pero al mismo tiempo un mosaico de diversas propuestas surgían en otros lugares de la República (Tijuana y Guadalajara), por lo que para la década de 1970, en el cartel del primer festival de *rock* al aire libre en Avándaro, el crecimiento de esta escena se vería reflejada.<sup>10</sup> Ante la falta de organización y la afluencia no estimada, el festival fue un caos y provocó algunos tumultos que no tuvieron nada que ver con lo reportado en los medios oficiales. A partir de entonces, este hecho fue utilizado como un pretexto por el Gobierno para prohibir los conciertos de *rock*.

### LOS HOYOS FUNKY Y LOS NUEVOS ESPACIOS DE DIFUSIÓN

Ante el clima hostil y de represión en contra de los jóvenes, y la prohibición de realizar conciertos, en la década de 1970, solo quedó la posibilidad de organizar eventos sin las mínimas condiciones, en bodegones vacíos bautizados como hoyos *funky*, siendo los más representativos: el Maya, el Salón Chicago, el Siempre lo Mismo, el 5 de Mayo y el gimnasio de la Nueva Atzacolco (Paredes y Blanc 2010).

En la década de 1980, empezaron a surgir bares y foros con un enfoque distinto hacia la cultura juvenil nocturna. Fueron espacios menos discriminatorios, comparados con las discotecas convencionales, o el mismo ambiente de gueto del hoyo *funky*. Se trataba de un nuevo tipo de foros gestionados por sectores de la clase media, entre ellos, la Rockola en Coyoacán, el Bar 9 en la Zona Rosa, Rockotitlán en la colonia Nápoles, el Tutti Frutti en Lindavista y La Última Carcajada de la Cumbancha en la colonia San José Insurgentes. También el recién inaugurado Tianguis del Chopo se constituiría en esta década como un espacio donde confluían diferentes sectores de la juventud y se organizarían algunas tocaditas de grupos de *rock*.<sup>11</sup>

La escena independiente siguió expandiéndose, aunque no al mismo ritmo que la apertura de espacios para su difusión. A la par grandes consorcios comenzaron a configurarse (Corporación Interamericana de Entretenimiento) ante el panorama de negocios que planteaba la nueva escena del *rock* nacional. Ante la dificultad de encontrar espacios de difusión adecuados, nuevamente muchos grupos comenzaron a organizar sus propios conciertos, pero con una mayor organización derivada de las experiencias que los antecedían. En su mayoría, estos eran realizados en parques o deportivos, algunos con tintes de apoyo político, pero la mayoría gratuitos. En el umbral del nuevo siglo, el *rock* en México ha consumado tanto una presencia innegable en la sociedad como un reconocimiento en general.<sup>12</sup> Mientras que por el lado de la

escena independiente se abrieron varios espacios, entre los que destacan el UTA y el Dada X en el Centro Histórico (este último posteriormente se mudaría a las orillas de la colonia Roma), el Circo Volador en Iztapalapa y en la colonia Roma el Multiforo Alicia.

En este sentido, es importante señalar la importancia de estudiar cómo los territorios sonoros de difusión alternativos han permitido el desarrollo de música independiente, además de diversas estrategias entre los músicos relacionados con este sector para mantenerse, no solo en la memoria colectiva, sino convertirse en ejemplo de otros espacios y músicos partidarios de este tipo de expresiones.

## NUEVOS ESPACIOS, OTROS GÉNEROS: MULTIFORO ALICIA Y EL DADA X

A las orillas de la colonia Roma y alrededor de locales como una estética, una tienda de pronósticos, un local de venta de marcos y vidrios, una librería del viejo y un club para mujeres, se localiza el territorio sonoro que es considerado como un punto de encuentro de la contracultura en la Ciudad de México. Este territorio nace en diciembre de 1995 en lo que antes era un taller de motos, con una entrada que tenía un precio de diez pesos, y amparaba un evento doble. Una de las particularidades de este territorio es que en sus orígenes, al observar que las bandas que ya eran famosas era muy complicado que se presentaran, trataron de llegar a las bandas que estaban comenzando, en palabras de Nacho (fundador y actual encargado principal), “nos dimos cuenta de que había un movimiento fuerte, amoroso, prendido, chido, muy vivo que eran las bandas de *ska*, de *hip-hop*, de metal, de *reggae*, de *rock*, de *rockabilly*, vimos que había un mundo y empezamos a trabajar con estas bandas”. Después de veinte años, este foro se ha mantenido fiel a un propósito esencial: ofrecer un foro para la música independiente en la ciudad.

Cuatro años después, en el centro de la ciudad, en marzo de 1999, nace el Dada X como una iniciativa de Armando García y un grupo de amigos a quienes les tocó vivir el auge del *rock* de la década de 1980 y conocer espacios como el Tutti Frutti, El 9, el La Última Carcajada de la Cumbancha y Rockotitlán, y deciden emprender un negocio donde pudieran beber una cerveza y poder escuchar a sus grupos favoritos, como Bowie, Joy Division, New Order o Bauhaus.

En el primer espacio donde se fundó este proyecto (Centro Histórico), observaron la posibilidad de tener un escenario para que se presentaran algunos grupos relacionados con la música que les gustaba; de esta manera, empezaron, no solo a cotizar el equipo, sino también algunas bandas. En esta época, para Armando, era muy importante que la banda Hocico fuera la que inaugurara este espacio, el segundo grupo que se presentaría fue El Clan, a partir de lo cual se “estigmatiza” el Dada X como un espacio de música *dark*.

Estos territorios sonoros durante la década de 1990 permitieron el desarrollo de la música independiente en nuestra ciudad, además de la constitución de diversas estrategias entre los músicos relacionados para mantenerse, no solo en la memoria colectiva, sino convertirse en ejemplo de otros espacios y músicos partidarios de este tipo de expresiones. Algunos de los géneros que se desarrollaron durante esta época y que tuvieron gran difusión en estos foros fueron el *ska*, el *surf* y la música instrumental en el Alicia y el movimiento gótico, la música electroindustrial y el *rock* alternativo en el Dada X. Entre algunos de los grupos que destacan y que actualmente se constituyen en referentes dentro de su género (la lista de grupos, géneros y los eventos que se han desarrollado sobrepasa por mucho este conteo), podemos mencionar a Panteón Rococo (*ska*), Lost Acapulco (*surf*), Austin TV (instrumental) y El Clan (gótico).

La fama para algunos músicos que nacieron en este subterráneo se materializa en la invitación a festivales en el ámbito internacional, ya que la industria musical ha descubierto que son rentables, pueden vender discos en poco tiempo y abarrotar conciertos. Sin embargo, estos espacios no se limitaron a desarrollar solo eventos musicales, sino que también buscaron ampliar la oferta cultural, por lo cual comenzaron a organizar presentaciones de libros, documentales y, en el caso del Dada, obras de teatro y exposiciones de diversas expresiones artísticas.

## VÍNCULOS COOPERATIVOS Y REDES

Para algunos de los artistas y foros *underground*, la filosofía del *do-it-yourself*, la autogestión y la creación musical independiente es un elemento primordial en su quehacer cotidiano. Por ello, más allá de las competencias que los artistas deben desarrollar individualmente para desenvolverse en el complejo escenario laboral, quizá el rasgo más significativo es su capacidad de articularse de forma colectiva.

La agrupación colectiva se interpreta con frecuencia como una disposición espacial ideal que facilita el intercambio de conocimientos y el desarrollo de estrategias conjuntas de mercado, además de la realización de proyectos en grupo. Estas redes sociales informales se convierten en un medio valioso para combatir el aislamiento e impulsar el intercambio de información sobre el empleo, las subvenciones y saber de un trabajo emergente en el campo.

Un caso emblemático en la actualidad es el del colectivo Lxs Grises (Colectivo Oculto), integrado por grupos de diferentes partes de la República (Morelia, San Luis Potosí, Guadalajara y León), pero la mayoría radica en el distrito federal.

El colectivo en sus inicios comenzó con bandas como Nazareno El Violento, Apocalipsis y Weedsnake, con el tiempo se unieron otros grupos como Tormentas, Akûma, Monogatari, y algunas otras bandas que se agruparon para realizar el Primer Festival de Lxs Grises.<sup>13</sup>

Este colectivo, con las redes sociales y otras plataformas musicales, ha buscado promover a los diferentes grupos que lo conforman. Una de sus primeras tareas de los integrantes fue buscar lugares donde pudieran organizar eventos, algunos les cobraban por tocar y en otros casos los cancelaban en último momento, pero, poco a poco, fueron surgiendo más espacios en los cuales les permitían quedarse con el dinero de las entradas, a partir de lo cual empezaron a invitar a bandas de otras partes del país.

La mayoría de sus trabajos discográficos ha sido financiados por las mismas bandas que cooperan con lo necesario, además de contar con artistas gráficos quienes crean el arte del disco y la propaganda de sus eventos, así como la mercancía (playeras, pines y chamarras) que los acompaña en cada evento.

Muchas de estas redes sociales informales se desarrollan a partir de las conexiones que se forman en la escuela, en los conciertos, a partir del boca a boca, o de asistir habitualmente a bares o fiestas frecuentados por artistas, donde se pueden crear lazos de amistad a partir de un compromiso compartido a largo plazo para el proceso de la creación artística, un conjunto común de intereses, ideas y sensibilidades estéticas y un deseo común de mantener una carrera artística profesional.

Jaime Chávez, guitarrista de El Clan, considera:

Los contactos son básicos en cualquier ámbito o círculo de trabajo... uno se va relacionando, hay muchos empleos alrededor de la música, muchos, el ingeniero de audio, el ingeniero de grabación, el *staff*, el transportista, el que abre un lugar, hay muchos, y lo más importante es que con el tiempo se va conformando una fraternidad, respeto, entonces, es un grupo que uno se va creando, un grupo de amigos, unas redes que uno va solidando más que una persona o un aliado y son amigos.

Estas colaboraciones van constituyendo redes de trabajo y apoyo, que son los insumos básicos para constituir una comunidad de cooperación. John-Steiner (2000) a este respecto señala que tal colaboración puede ser de dos tipos: una colaboración integrativa y otra complementaria, la primera se caracteriza por transformar el campo y al participante, generar una nueva visión y lograr un rápido proceso de integración, mientras que la segunda se caracteriza por una división de labores y la existencia de diferencias en habilidades entre los participantes. De esta manera, esta autora considera que, para alcanzar una buena colaboración (ejemplificándolos mediante un sin número de artistas, desde escénicos hasta plásticos), se pueden destacar los siguientes aspectos:

Establecer un compromiso mutuo en objetivos

Visiones compartidas

Confianza

Capacidad de diálogo

A la par de estas colaboraciones que paulatinamente van constituyendo redes de trabajo y apoyo, que son los insumos básicos para constituir una comunidad de cooperación, Caves (200) al respecto menciona que cada campo (círculo) creativo también tiene un conjunto de intermediarios que seleccionan a los artistas capaces de generar insumos para cubrir los costos. Estos intermediarios, llamados también "guardianes", tienen un papel preponderante en la constitución del mercado de trabajo, ya que, desde la perspectiva del autor, muchos de los jóvenes aspirantes a ser artistas pueden estar ya excluidos antes de entrar.

Dentro de la red se pueden distinguir algunas actividades diferenciadas entre los intermediarios, por un lado, quienes están en contacto directo con las bandas, como podrían ser los representantes (que en la mayoría de los casos es alguno de los miembros del mismo grupo), los encargados de los foros, los productores de los discos, el equipo creativo en la confección del disco, los seguidores o fans y quienes están en contacto indirecto pero cumplen la función de difusión, como son los distintos medios de comunicación.

Marcos Hassan nos comenta un poco de la distinción de estas actividades con su banda *Words*:

Nunca hemos tenido un representante, todo lo he hecho yo, ni hemos tenido una persona de promoción, ni de *booking* ni nada de eso, todo ha sido con organizarnos nosotros, de buscar tocadas, de hacer contacto con los lugares, de armar los carteles para presentarlos en los lugares donde se hacen las tocadas, todo esto se ha hecho.

En términos generales, estas redes, como podemos observar, tienen la función de proveer contactos que pueden conocer, por ejemplo con quién dirigirse para tocar en algún evento, saber de algún estudio de calidad y a buen precio, saber de algún diseñador interesado en colaborar con el grupo, o algún trabajo asalariado.

Por ejemplo, los socios de los distintos territorios sonoros y culturales se conocen, como en el caso de Nacho (Alicia) y Armando (Dada), quienes tienen una amistad de larga data que ha permitido que, en ocasiones, algunos eventos que por motivos de cupo no puedan realizarse en alguno de los foros que administran se trasladan al otro. Jaime también conoce de manera directa a Armando y, en ocasiones, el Dada ha sido uno de los primeros espacios donde El Clan presenta un disco o un video.

Un elemento que permea su proceso de creación y la constitución de sus redes es el desarrollo de una ética de trabajo que se distingue de la gran industria, que implica la búsqueda de caminos alternativos para producir y distribuir su obra. En este sentido, uno de los principios que animan su proceso artístico es que su trabajo sea el resultado de una búsqueda personal que refleje una diferenciación frente a lo masivo y, de esta manera, presentan una actitud contestataria, desde lo discursivo o lo estético, que busca subvertir las reglas del consumo popular, aunque existen ciertos músicos que no tienen inconveniente en estar en una empresa que forma parte de la gran industria musical, siempre y cuando no haya una intervención directa en la forma de creación de su obra.

Uno de los elementos que distingue a gran parte de estos músicos es el aprovechamiento de las tecnologías existentes, por lo cual los costos relacionados con la creación, la producción y la distribución musical ahora son los mínimos. Esto implica que, en apariencia, se puede realizar una producción (que cumple con los estándares de calidad en cuanto a sonido, ejecución e impacto), ya sea desde la comodidad de su casa, ya sea aprovechando las redes de conocidos, y se acceda a un estudio profesional pero a menor costo que el esperado.

De esta manera, la cadena de creación, que tiempo atrás se caracterizaba por su verticalidad y la realización de varios pasos (inversión, grabación, producción, maquila, distribución y comercialización), actualmente puede reducirse a lo indispensable. Además de mayor igualdad de condiciones para crear una obra, las relaciones entre los promotores, músicos y consumidores son más horizontales.

Al flexibilizarse la cadena, se facilitan algunos procesos, además de que se ahorran costos, por ejemplo un músico puede tener entre sus conocidos alguien que es diseñador, por lo cual es factible que posiblemente con esta amistad el arte del disco o los carteles de los eventos sean elaborados de manera gratuita, respetando los créditos al autor. De la misma manera, puede pasar con el material fotográfico o con la elaboración de algún video. Es común que este tipo de músicos busquen entre sus redes de amistades a personas relacionadas con

alguna actividad artística para que colaboren con su trabajo o experiencia en alguna actividad que estén realizando (*flyer* de concierto, video, portada de disco) de manera gratuita, donde la retribución “simbólica” sea el elemento principal de intercambio, aunque en la mayoría de los casos se paga el material que se ocupa y en aquellos donde se tiene el respaldo financiero o patrocinio se busca pagar también por los servicios prestados.

Por otra parte, es usual que entre este tipo de músicos se busque a las maquiladoras de discos directamente o distribuidoras con una obra ya terminada, en ocasiones masterizada, por lo cual los pequeños sellos solo tendrían que apoyar en la manufactura de la obra, comercialización y promoción. De esta manera, se eliminan costos de producción que permite que las bandas puedan ofrecer su trabajo a diversos sellos en busca de obtener mejores beneficios, construyendo, ampliando y manteniendo sus redes de trabajo.

## CONCLUSIONES: EL MERCADO SUBTERRÁNEO

Como pudimos observar, los territorios sonoros y músicos que hemos presentado fundamentan sus redes y vínculos cooperativos a partir de la filosofía del *do-it-yourself*, en busca de configurar un tipo de consumo cultural a partir de caminos alternativos para producir y distribuir su obra. De esta manera, intentan integrarse y crear su propio mercado siguiendo todo el proceso que lo “comercial” ejecuta, es decir, jugar con las reglas establecidas y, de esa manera, aprovechar las posibilidades de aprendizaje, las relaciones y los beneficios sociales y económicos que podrían obtener.

La red y los vínculos cooperativos que construyen se fundamentan en principio por compartir parte de esta filosofía que da pie a relaciones que pueden ser duraderas o bien modificarse con el paso del tiempo; en este sentido, la red siempre es dinámica y está en constante cambio.

Las estrategias creativas y las redes sociales y culturales son constituidas para autogenerar empleos, las cuales parten en principio de un núcleo de “amistad”, en el que se hacen intercambios de contactos que eventualmente se expanden y van creando nuevos circuitos de apoyo. En principio, parece ser que estas estrategias de empleo en el campo musical se concentran espacialmente, sin embargo, muchos de los territorios y músicos están interconectados, más que por su cercanía geográfica, por las redes de amistad o reconocimiento entre el público y los músicos que se presentan en estos territorios.

Finalmente, el público también tiene importancia en la construcción de estas redes, ya que, con acudir a estos territorios sonoros y culturales, apoya económicamente con el consumo de la mercancía que se vende en cada evento. Cada territorio reúne a un público con características particulares que lo diferencia de otros, pero al mismo tiempo lo identifica. Sus integrantes conforman una comunidad en el momento en el que se encuentran en algún evento; estos territorios también se constituyen en “colmenas” de resguardo.

En este sentido, creemos que esta primera aproximación a los elementos cualitativos que permiten la constitución de los vínculos cooperativos y las redes de trabajo de este tipo de músicos es un punto de partida para desarrollar posteriormente desde otras perspectivas análisis que permitan profundizar en sus características.

---

## NOTAS

- 1 El término lo acuñaron Horkheimer y Adorno (1994) como una acusación contra la mercantilización inherente a la cultura de masas. Consideraban que la cultura estaba siendo transformada por la tecnología y la ideología del capitalismo de monopolio. Para ellos, una interpretación económica de los procesos culturales era una expresión del desastre. Asimismo, la industria cultural, en suma, absolutiza la imitación. Hablar de cultura ha sido siempre algo contra la cultura. El denominador común “cultura” contiene ya virtualmente la toma de posesión, el encasillamiento, la clasificación, que entrega la cultura al reino de la administración.
- 2 Desafortunadamente, el 28 de mayo de 2017, el Dada X, debido al aumento de las rentas en la zona, tuvo que cerrar sus puertas, y se encuentra en búsqueda de un nuevo espacio para poder establecerse y seguir desarrollando sus actividades. En su página oficial, señalan “que es una pausa en el camino”.
- 3 Para Racionero (2002), el término *underground* es la tradición de pensamiento heterodoxo paralela en la historia de Occidente, que se caracteriza por dos tendencias fundamentales: la búsqueda de una solidaridad mundial y el cortocircuito de las líneas del poder. Además, menciona las filosofías individualistas, enraizadas en el pensamiento de William Blake; en las ideas de Byron, para quien la pasión era el único medio ambiente en que puede existir una persona verdaderamente viva; en Hermann Hesse, quien, con sus novelas, comprende el cambio social requerido por el hombre moderno. También del anarquismo que encarna con mayor fidelidad la proyección política del *underground* a partir de señalar que tanto en el consumismo como en el comunismo hay una tendencia a la anulación de la individualidad. Respecto de la música, se trata de bienes simbólicos a partir de los cuales se construyen y configuran identidades que atienden a la lógica de la diferencia y de la distinción; de donde se desprende la necesidad de reconocerse en ciertos géneros musicales, cuya propuesta estética y discursiva reivindica “lo auténtico”, lo cual suele ser entendido como sinónimo de “lo no comercial” o “lo no masivo” (García 2008, 188).
- 4 Este trabajo agradece a los músicos Andrea Tello (Bloody Benders), Jaime Chávez (El Clan), Chato (Ex Austin TV), Marcos Hassan (Words), así como a los socios de los foros, Taty (Gato Calavera) Nacho (El Alicia), Armando García (Dada X), Mac (Foro Hilvana) por su valiosa colaboración para la realización de las entrevistas que constituyen parte esencial de este trabajo.
- 5 Es importante aclarar que el objetivo en este artículo, más que profundizar en las nociones desarrolladas por Bourdieu y Becker, busca destacar sus aportes principales y tomarlos como puntos de partida para desarrollar una propuesta centrada más en los sujetos y en los elementos cualitativos que distinguen los vínculos cooperativos y las redes de trabajo. Consideramos que este trabajo permitirá entender desde una escala específica un fenómeno del cual respecto de registros, fuentes de archivos y estadísticos es inexistente en la Ciudad de México y, por tanto, es un punto de partida para poder ir construyendo estas fuentes. Por lo que ante la falta de esta información en este momento no es posible desarrollar una reflexión como la realizada por Bottero y Crosley (2011), que es un referente para poder construir otro tipo de reflexiones sobre las redes, pero que parte de diversas fuentes que sirven de base para crear en términos cuantitativos los vínculos de los punks y pospunks de Mánchester. De igual forma, el trabajo de Makkonen (2014) parte de la *Encyclopaedia Metallum* donde se agrupan aproximadamente 2950 datos sobre la bandas de metal finlandés y, a partir de ella, se pueden realizar procesos de geocodificación; para nuestro caso, carecemos de algún registro que cumpla con estas características.
- 6 El DIY (*do-it-yourself*) surge como una filosofía que se desarrolla dentro del género musical punk que nace a principios de 1970 como respuesta a la crisis ideológica que enfrentaban los jóvenes de la época, al fracasar el movimiento Flower-Power que se enfrentó a una realidad devastadora, en la cual no se veía futuro alguno. Los jóvenes en crisis, al no verse identificados con la ideología dominante del momento, comienzan a crear sus propios modos de expresión, su propia subcultura, en la cual reinaba un ambiente de desprecio hacia lo establecido. Bajo la ideología de “Hazlo por ti mismo”, los jóvenes punk comenzaron a crear música rápida y acelerada sin las complicaciones técnicas de las bandas de la década anterior. Es una idea que rechaza tener que comprarlo todo.
- 7 Término que busca agrupar a todos los participantes de la industria del arte (artistas, curadores, críticos, historiadores y administradores).
- 8 Bailes organizados por estudiantes de secundaria o preparatoria, tanto de escuelas oficiales como privadas, realizados en salones de la colonia Narvarte, como el Riviera y el Maxim’s (García Saldaña 1994).

- 9 Después de los acontecimientos ocurridos en 1968, se empezó a gestar en la juventud mexicana un lenguaje propio más allá de la música de imitación que se ofrecía en los medios oficiales y a desarrollar una música que los representara en lugares tan inadecuados como lo fueron los cafés cantantes en la década de 1960, después conocidos como “peñas”, lugares que acogieron a este rock que buscaba manifestarse y en el que los lugares adecuados les eran negados.
- 10 El concierto antecedería a una carrera de autos que nunca pudo realizarse, pues los organizadores jamás consideraron la llegada de 200 000 personas. El festival convocó a la juventud clasemediera afín a este tipo de competencias, sin embargo, el día del concierto también acudieron jóvenes de otros niveles sociales.
- 11 A finales de esta década, se dio lo que se llamó “el *boom* del rock mexicano”, en el que se distinguían tres segmentos: 1) los grupos cobijados por multinacionales, cuya presencia y popularidad estaba en su punto climático (Caifanes, Maldita Vecindad, Café Tacuba, El TRI); 2) los grupos ligados a los sellos independientes (Jaime López, Guillermo Briseño, La Banda Elástica); y 3) los que sobrevivían en la marginación con discos gestionados por el Chopo (Rebel’D Punk, Masacre 68) (Paredes y Blanc 2010).
- 12 Para Roura (1985), a finales de la década de 1970, y a partir de la resurrección del rock en el extranjero, se da la consolidación de tres corrientes: la de la onda, la progresista y la esnobista. La primera incluye dos ramas: la contestataria y la retardataria. En la segunda, pueden considerarse tres vertientes: buena música y letra descuidada, letra interesante pero música relegada y un ejemplar equilibrio entre letra y música. En la corriente de la moda, se buscan seguir los lineamientos exitosos del exterior. En la primera rama, podemos ubicar la música independiente que intenta encontrar nuevas formas de expresión alejadas de los llamados géneros comerciales, pero que al mismo tiempo, con el avance tecnológico, han podido desarrollar estrategias para tener la misma difusión de algunos grupos que tienen el apoyo de grandes compañías.
- 13 El 25 de febrero de 2017 se realizó la quinta edición de este evento que incorporó, no solo proyectos que tienen que ver con su colectivo, como el sello *noise* Dorados Pantanos, sino que se instalaron tres diferentes escenarios para dar cabida a 25 bandas.



---

## REFERENCIAS

- Arana, Federico. 2002. *Guaraches de ante azul*. México: María Enea.
- Bain, Alison L. 2003. "Constructing Contemporary Artistic Identities in Toronto Neighbourhoods." *The Canadian Geographer/Le Géographe canadien* 47 (3): 303-317.
- Bain, Alison L. 2005. "Constructing an Artistic Identity." *Work, Employment & Society* 19 (1): 25-46.
- Becker, Howard Saul. 1982. *Art Worlds*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- Bottero, Wendy y Nick Crossley. 2011. "Worlds, Fields and Networks: Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations." *Cultural Sociology* 5 (1): 99-119.
- Bourdieu, Pierre. 1990. *Sociología y cultura*. Traducido por Martha Pou. México: Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Bourdieu, Pierre. 2010. *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. México: Siglo XXI.
- Bystryn, Marcia N. 1981. "Variation in Artistic Circles." *The Sociological Quarterly* 22 (1): 119-132.
- Caves, Richard. 2000. *Creative Industries: Contracts between Art and Commerce*. Cambridge, Londres: Harvard University.
- Coulson, Susan. 2012. Collaborating in a Competitive World: Musicians' Working Lives and Understandings of Entrepreneurship. *Work, Employment and Society* 26 (2): 246-261.
- Cummins-Russell, Thomas A. y Norma M. Rantisi. 2012. "Networks and Place in Montreal's Independent Music Industry." *The Canadian Geographer/Le Géographe canadien* 56 (1): 80-97.
- Drake, Graham. 2003. "'This Place Gives me Space': Place and Creativity in the Creative Industries." *Geoforum* 34 (4): 511-524.
- García, David. 2008. "El lugar de la autenticidad y de lo *underground* en el *rock*." *Nómadas* 29: 187-199.
- García Saldaña, Parménides. 1994. "Los hoyos funkys." En *Crines, otras lecturas de rock*, editado por Carlos Chimal. Buenos Aires: Ediciones Era.
- Gilmore, Samuel. 1990. "Art Worlds: Developing the Interactionist Approach to Social Organization." En *Symbolic Interaction and Cultural Studies*, editado por Howard S. Becker y Michal M. McCall, 148-178. Chicago: The Chicago University Press.
- Guadarrama Olivera, Rocío. 2013. "Trabajo creador y flexibilidad laboral: una aproximación a los músicos profesionales en México." *Revista Espacialidades* 3 (2): 192-216.
- Horkheimer, Marx y Theodor Adorno. 1994. *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*. Traducido por Juan José Sánchez. Madrid: Trotta.
- John-Steiner, Vera. 2000. *Creative Collaboration*. Oxford, Nueva York: Oxford University.
- López Flamarique, María Teresa. 2010. *Alicia en el espejo: historias del Multiforo Cultural Alicia*. México: Ediciones Alicia.
- Makkonen, Teemu. 2014. "Tales from the Thousand Lakes: Placing the Creative Network of Metal Music in Finland." *Environment and Planning A* 46 (7): 1586-1600.
- Martínez Hernández, Laura. 2013. *Música y cultura alternativa: hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales del siglo XX*. Zaragoza, México: Universidad Iberoamericana Puebla.
- Menger, Pierre-Michel. 1999. "Artistic Labor Markets and Careers." *Annual Review of Sociology* 25 (1): 541-574.
- Paredes, José Luis y Enrique Blanc. 2010. "Rock mexicano, breve recuento del siglo XX." En *La música en México: panorama del siglo XX*, coordinado por Aurelio Tello, 395-485. México: Fondo de Cultura Económica.

- Racionero, Luis. 2002. *Filosofías del underground*. Barcelona: Anagrama.
- Roura, Víctor. 1985. *Apuntes de rock: por las calles del mundo*. México: Nuevomar.
- Scott, Allen J. 2001. "Capitalism, Cities, and the Production of Symbolic Forms". *Transactions of the Institute of British Geographers* 26 (1): 11-23.
- Tello, Aurelio, coord. 2010. *La música en México: panorama del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Throsby, David. 2008. *Economía y cultura*. Traducido por Cristina Piña y María Cándor. México: Gestión Cultural.
- Velasco, Jorge Héctor, comp. 2013. *Rock en salsa verde: la larga y enjundiosa historia del rock mexicano*. México: Uva Tinta Ediciones.
- Woodside, Julián y Claudia Jiménez. 2012. "Creación, socialización y nuevas tecnologías en la producción musical". En *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales: prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*, editado por Néstor García Canclini, Francisco Cruces y Maritza Urteaga, 91-107. Barcelona: Fundación Telefónica, Ariel.

**Cómo citar este artículo:**

Hernández dela Cruz, Luis Alberto. 2017. "Territorios sonoros y músicos underground en la Ciudad de México: vínculos cooperativos y redes de trabajo". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. 12 (2): 147-163. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae12-2.tsmu>