

El *Show* casero (*House Show*) como práctica de gestión musical para solistas en la Ciudad de México

*The House Show (Show casero) as a music
management practice for soloists in Mexico City*

Ulises Hadjis Labarca

Doctorante Universidad Iberoamericana

uliseshadjis@gmail.com

81

RESUMEN

Frente a una incompatibilidad con los foros convencionales de conciertos, diversos solistas de la Ciudad de México han empezado a organizar conciertos en espacios domiciliarios en los últimos diez años. Estas prácticas han sido denominadas en EU como *House Shows*, nombre en inglés que tomo para dar consistencia al diálogo conceptual con los estudios hechos en ese territorio. Entrevisté a cuatro artistas que llevan esta práctica de gestión: Josué Hinojosa, de “Gira en Ksas”, David Aguilar, de “El Depa de los Plebes”, Raúl “El Roly” Castaños, de “La Casa del Roly”, y Carla Rivarola, de los “*Shows* Guerrilla”. Aunque variopintas, todas las experiencias coinciden en una hostilidad de parte de los foros, la construcción de una comunidad tolerante dentro de estos nuevos espacios y un modelo mucho más acorde con la música que hacen.

Palabras clave: *house show*, solistas, Ciudad de México, gestión, *show* casero

Abstract

Faced with an incompatibility with conventional concert venues, several soloists from Mexico City have begun to organize home concerts in in the last ten years. These practices are known in the US as *House Shows*, a name that I adopt to try to give a consistency and conceptual dialogue with the studies carried out in that territory. I interviewed four managers who produce this type of shows: Josué Hinojosa, from “Gira in Ksas”, Da-

vid Aguilar, from “*El Depa de los Plebes*”, Raúl “El Roly” Castaños, from “*La casa del Roly*”, and Carla Rivarola, from “*Guerrilla Shows*”. Although diverse, all these experiences coincide in that there is a hostility on the behalf of the conventional venues, and in the need to construct a tolerant community within these new spaces and a model much more in line with the music they make.

Keywords: house show, soloists, Mexico City, management, home show

INTRODUCCIÓN

82

Si bien escuchar a músicos tocar en sus casas de manera informal parece ser una práctica común en la historia de la música, el organizar *shows*¹ con ganancias monetarias y con el acceso a personas fuera del círculo íntimo es un fenómeno mucho más reciente. Durante la segunda mitad siglo XX, los foros (*venues*) eran los espacios institucionalizados para que los solistas de la Ciudad de México tocaran en vivo y conectaran con su público; el concepto de *foro* incluía un amplio rango de espacios: desde cafés para 50 personas (como el *Foro del Tejedor*), hasta lugares para encuentros deportivos de hasta 20 mil (como *El Palacio de los Deportes*). Sin embargo, el bar parecía ser el más frecuente para solistas de música alternativa de la ciudad, lugares como *El Imperial*, *El Multiforo Alicia*, *El Bulldog* o *El Caradura* eran los espacios donde actuaban regularmente.

La relación de muchos solistas con esos bares empezó a volverse erosionante (o al menos dicho roce se hizo más notorio) a partir de 2000, dónde los tratos de “todo o nada”,² o el de vender un mínimo

¹ Uso el anglicismo *show*, en vez de concierto, para evitar la formalización que tiene el concepto de concierto, usualmente relacionado con un estilo de presentación dentro de la música orquestal.

² En este arreglo, el músico sólo recibe dinero si vende todas las entradas posibles (*sold out*), si no lo logra, e incluso se queda a una sola entrada de agotar el foro, el foro no le paga ninguna cantidad.

de entradas³ para poder ganar algo de dinero se hicieron frecuentes.⁴ Al mismo tiempo, el ascenso mundial del *Folk*⁵ hizo que diversos artistas empezaran a tocar sin otros músicos, acompañados regularmente de una guitarra acústica. Ese formato se empezó a hacer más incompatible con el espacio del bar: el ruido de la gente hablando, las altas horas de presentación impuestas por los dueños de los bares y el forzado consumo de alcohol para el público.

Ya a finales de la década de los noventa se daban eventos en casas dentro de la Ciudad de México, el periodista e investigador, Julián Woodside me da algunas luces:

Ya a finales de la década de los noventa se daban distintos tipos de eventos en espacios privados, eran mayormente tocadas de bandas de *rock*, pero también había artistas de música electrónica o circo. Espacios como *Casa Kramer*, *Casa Frisaac*, o el *Centro Cultural Pirámide*, y algunos espacios en la Colonia Roma y Coyoacán se volvieron comunes. Sin embargo, hacia mediados/finales de los 2000, hubo una iniciativa de prohibición de las fiestas clandestinas por parte del gobierno de la CDMX⁶ que, aunado a la apertura que los foros tuvieron para las bandas, hizo que mermara el fenómeno de las fiestas caseras o se hiciera mucho más privado (Woodside, comunicación personal, 10 de julio del 2022).

Ciertamente, debe existir una serie de coincidencias entre esos eventos en espacios privados, y los que yo denomino en la actualidad como

³ En este modelo el músico debe vender un mínimo de entradas para poder obtener dinero, si la cantidad acordada son 60 entradas, y vende 58, no recibirá nada de dinero.

⁴ Dichas prácticas existían desde antes, pero eran menos frecuentes.

⁵ Aunque complejo, podemos entenderlo de forma breve, como el auge de la música basada en guitarras acústicas.

⁶<https://www.economista.com.mx/politica/Fiestas-clandestinas-causa-de-extincion-de-dominio-20110530-0022.html>

House Shows,⁷ sin embargo, hacer una reconstrucción histórica de dichos eventos ya sería objeto de otra investigación. Por lo pronto, asumiré que eran eventos con características distintas, que respondían a otras necesidades, y que en la mayoría de los casos no mostraban a solistas.

En esta investigación hablaré con cuatro personas que han gestionado sus propios espacios en la ciudad. Josué Guijosa, quien desde 2012 ha organizado una gira llamada “Gira en Ksas”, por todo el país, David Aguilar, quien organiza *shows* en su casa desde 2016 bajo el nombre “El Depa de los Plebes”, Raúl Castaños, exsocio del “Depa de los Plebes”, que ahora promueve un proyecto similar con el nombre de “La Casa del Roly” y, finalmente, Carla Rivarola, quien desde 2018 promueve sus *House Shows*, bajo el nombre de “*Shows Guerrilla*”.

84

Es importante mencionar que yo he sido miembro participante en dos de esos proyectos: he tocado en varias oportunidades en “La Casa del Roly”, y en “El Depa de los Plebes”, siendo además anfitrión de este último durante el año y medio que viví en el mismo departamento que David Aguilar.

ANTECEDENTES

Los conciertos privados en casas particulares han sido constantes en la historia de la música, por lo cual no deben ser confundidos con lo que entenderé por *Shows* caseros en la actualidad. Diversos autores hablan de “conciertos caseros” en el pasado:

El abuelo materno de Nietzsche, David Oehler, era el pastor de Pobles –a una hora de Röcken, donde era pastor Karl Ludwig Nietzsche–; y “Paralelamente a su profesión tenía los más vivos intereses espirituales:

⁷ Es complejo establecer la diferencia conceptual entre un *House Show*, como es entendido en esta investigación y un *show* privado. Esta investigación busca describir un tipo particular de estos eventos (los de los solistas), pero indudablemente existen otras expresiones del fenómeno con otros rasgos.

tocaba él mismo el piano y organizaba con sus hijos y huéspedes *conciertos caseros* en los que llegaron incluso a interpretarse obras como *La Creación de Haydn*". De manera que su padre y el abuelo materno, tocaban el piano (Castro, 2014, p. 51, cursivas añadidas).

No hay forma exacta de saber qué implicaban esos conciertos caseros a los que refiere Castro; quizá es un término acuñado para referir a recitales en cenas de amigos cercanos o acaso fueran conciertos que incluían a personas más alejadas del círculo cercano. García y Pérez mencionan, brevemente, en el contexto de la Barcelona de mediados del siglo XX al concierto casero:

El interés de María dels Angels Subirats Bayego hacia la música fue posiblemente heredado de la afición de su padre. La informante recuerda cómo en su niñez, éste se acompañaba el canto con una guitarra, realizando además improvisados conciertos caseros zarzuelísticos junto a su esposa (Castro y Pérez, 2014, p. 179 cursivas añadidas)

Aunque el adjetivo "improvisados" podría darme pie a pensar que se alejan de lo que voy a entender en esta investigación como *Show* casero, sigue siendo una suposición irresponsable. Ribalta, por su lado, hace una completa investigación sobre el concierto casero en la Barcelona del franquismo:

Entre el público asistente a los conciertos siempre se contaba un volumen importante de gente joven (muchos de ellos estudiantes de música), así como intérpretes y amigos personales de Bartomeu provenientes, muchos, de las grandes familias barcelonesas. La cifra de los habituales en los conciertos oscilaba entre el medio y el centenar de aficionados, entre los que no faltaban miembros del estamento musical, la intelectualidad y el mundo de las artes en Barcelona. Sin embargo, Cureses afirma que para asistir a los conciertos del Jardín no era necesaria ninguna tarjeta de presentación ni entrada: las puertas estaban

abiertas a toda persona se interesara en la actividad). (Ribalta, 2016, p. 31, Traducción propia).

Cómo una referencia más cercana a la actualidad, tengo ésta de Cruces:

86

La caída de ventas de CD es el más visible de los cambios, en un panorama dominado por un resurgir del directo y una reestructuración de la cadena productiva donde el músico se descubre productor, ingeniero, promotor y gestor de su propio trabajo. La consecuencia de esta situación puede leerse como una desromantización y desprofesionalización de los roles que se tenían en la edad dorada de la grabación de discos en estudio. Mas junto a ello viene una multiplicación de otras posibilidades, con conciertos caseros *Live in the living*, proliferación de circuitos locales, mayor acceso a la autoproducción mediante las *net labels* y otros espacios en línea (Cruces, 2012, pp. 152-153).

Aquí ya se da cuenta, no sólo del concierto casero como vía en una nueva era de la industria de la música menos próspera que la del siglo XX, sino también de la idea del músico como alguien que encierra múltiples roles en su hacer. Aunque el fenómeno del concierto casero en la Ciudad de México no ha sido uno estudiado por la academia, dicho fenómeno sí ha sido trabajado dentro de la academia norteamericana, principalmente por David Verbuč.

Verbuč, en su libro *DIY shows and music venues in the US* (2021), da cuenta de una exhaustiva investigación sobre los *House Shows* en Estados Unidos; a continuación, voy a revisar algunas de las ideas principales que pueden servir de marco interpretativo para ordenar el fenómeno de los *House Shows* en la Ciudad de México, aunque su estudio (el único sobre el tema con rigor académico que he conseguido) se centra mayormente en bandas y no en solistas.

Un primer fenómeno que gatilla los *Shows* caseros en Estados Unidos, es el descontento o incompatibilidad que el público y los artis-

tas tenían con los bares, “*American DIY participants and communities encounter further problems when organizing and attending concerts in commercial bars and clubs*” [Los participantes y las comunidades estadounidenses del DIY⁸ encuentran más problemas al organizar y asistir a conciertos en bares y clubes comerciales] (Verbuč, 2021, p. 21. Traducción propia). Divide estos problemas en tres causas principales; primero, los injustos tratos de los locales:

... these commercial venues often engage in exploitative relation to DIY performers: pay-to-play policies; little or no financial compensation for music services; no provided drinks or food for musicians; relatively expensive renting of equipment to music performers; requiring percentages from artists’ merchandise sales; and “radius” or “territory clauses” with which venues limit musicians in terms of how far away in space and time they can play before/after their show at a particular venue [... Estos lugares comerciales a menudo se involucran en relaciones de explotación con artistas del DIY: políticas de pago por tocar; poca o ninguna compensación económica por los servicios musicales; no se dan bebidas ni comida a los músicos; alquiler relativamente caro de equipos a los intérpretes de música; exigir porcentajes de las ventas de mercancías de los artistas; y cláusulas de “radio” o “territorio” con las que los lugares limitan a los músicos en términos de qué tan lejos en el espacio y el tiempo pueden tocar antes o después de su presentación en un lugar en particular] (Verbuč, 2021, pp. 21-22. Traducción propia).

87

Además, el autor destaca prácticas restrictivas que incomodan al público: “*+21 age restrictions; financial restrictions (doors, drinks, food); restrictions of behavior (drunkenness, rowdiness, moshing, stage diving); no reentering policies; aggressive bouncers; occasionally also enforcement of discriminatory dress codes*” [restricciones de edad para los menores de 21

⁸ Las siglas DIY significan *Do it yourself*, es decir, “Hazlo tú mismo”. Usualmente relacionada con un movimiento donde diversos músicos hacen sus propios emprendimientos comerciales en vez de esperar a que un tercero lo haga.

años; restricciones financieras (puertas, bebidas, comida); restricciones de comportamiento (embriaguez, alboroto, *moshing*, clavados en el escenario); sin pólizas de reingreso; empleados agresivos; ocasionalmente también la aplicación de códigos de vestimenta discriminatorios] (Verbuč, 2021, pp. 22. Traducción propia) y, finalmente, la asistencia al bar de un público que no presta atención al artista en cuestión, o que maltrata al público no-habitual que sólo va ahí a ver a la presentación:

88

... There often occur instances of disinterested or antagonistic behavior of non-DIY patrons toward the DIY concertgoers and performers, which can result in anything from inattention and loud conversations during performances, to heckling or yelling at performers, or expressions of openly sexist, racist, homophobic, transphobic, or aggressive acts and attitudes toward the DIY individuals [A menudo ocurren casos de comportamiento desinteresado o antagónico del público que no hace DIY hacia los asistentes y artistas de DIY, lo que puede resultar en cualquier cosa, desde falta de atención y conversaciones en voz alta durante las presentaciones, abucheos o gritos a los artistas, o expresiones abiertamente sexistas, racistas, homofóbicas, actos y actitudes agresivas, transfóbicas o hacia las personas que hacen bricolaje] (Verbuč, 2021, pp. 22. Traducción propia).

Pareciera, entonces, que la falta de compatibilidad entre los artistas, su público y, por otro lado, los bares, es una de las causas de la existencia de los *Shows* caseros, ya que en estos espacios hay un mayor control de las condiciones económicas, las restricciones y el comportamiento del público, haciéndolos espacios mucho más “libres”:

At house shows, there are no standardized bar decorations and furniture, no bouncers or waiters, no buzz of the cash register, no predetermined and fixed division of labor, no age limitations, no stage or backstage, and less spatial and social separation among all of the involved participants of the show, which entails closer and more relaxed interaction among audiences,

performers, and organizers. Instead, people can bring their own beverages. [En los *Shows* caseros, no hay decoraciones y muebles de bar estandarizados, no hay empleados de seguridad o camareros, no hay zumbido en la caja registradora, no hay una división del trabajo predeterminada y fija, no hay limitaciones de edad, no hay escenario o entre bastidores, y hay menos separación espacial y social entre todos los participantes involucrados del espectáculo, lo que implica una interacción más cercana y relajada entre el público, los artistas y los organizadores. En cambio, las personas pueden traer sus propias bebidas] (Verbuč, 2021, pp. 35. Traducción propia).

Por otro lado, la constante dinámica de tocar en espacios no diseñados para conciertos y, por ende, no estandarizados, genera otro tipo de dinámica:

89

By physically reworking and reshaping their houses, and rearticulating the social relations transpiring in them, DIY participants potentially subvert the “generative schemes,” and “divisions and hierarchies” inscribed in them (Bourdieu 1977: 89). In this way, inhabitants also subvert or rearticulate the “agency” of the place itself. Intimacies. [Al reelaborar y remodelar físicamente sus casas, y rearticular las relaciones sociales que ocurren en ellas, los participantes del DIY potencialmente subvierten los “esquemas generativos” y las “divisiones y jerarquías” inscritos en ellos. De esta forma, los habitantes también subvierten o rearticulan la “agencia” del propio lugar. Intimidades.] (Verbuč, 2021, pp. 44. Traducción propia).

Entonces, el tocar en otro tipo de espacios, fuera del circuito estandarizado de bares, al mismo tiempo replantea las dinámicas estandarizadas de dichos espacios:

The new or different place of performance can, for instance, enable a different kind of listening experience (more active, or more casual), and a different a kind of an attitude toward a particular music genre. In this sense, for

example, a new performance context can potentially diminish or transform the negative connotations that some music genres (e. g., classical music, punk, country, hip-hop, heavy metal, electronic) carry for some groups of people, especially if these new places have positive meanings for the latter. These kinds of spatial recontextualizations can also affect different and new or “emergent” articulations between music genre and cultural identity (e.g., punks listening and identifying with folk or experimental music), and therefore also new inter-social intimacies [El lugar de actuación nuevo o diferente puede, por ejemplo, permitir un tipo diferente de experiencia auditiva (más activa o más informal) y un tipo diferente de actitud hacia un género musical en particular. En este sentido, por ejemplo, un nuevo contexto de interpretación puede potencialmente disminuir o transformar las connotaciones negativas que algunos géneros musicales (por ejemplo, música clásica, punk, country, hip-hop, heavy metal, electrónica) conllevan para algunos grupos de personas, especialmente si estos nuevos lugares tienen significados positivos para estos últimos. Este tipo de recontextualizaciones espaciales también pueden afectar a articulaciones diferentes y nuevas o “emergentes” entre el género musical y la identidad cultural (por ejemplo, los punks que escuchan e identifican con la música folk o experimental) y, por lo tanto, también nuevas intimidades inter-sociales.] (Verbuč, 2021, pp. 42. Traducción propia).

Para Verbuč, estos *shows* también son espacios donde se construyen nuevas comunidades con una serie de valores consistentes:

I analyze how DIY participants manipulate physical place of DIY music venues to achieve their ideological, acoustic, and aesthetic goals, and impact desired perceptions and behaviors at shows. Part of my argument in this regard is that in order to achieve and enact ideal and intimate DIY community at DIY shows (exhibiting social and physical proximity, respectful, caring, and non-inhibited behavior, and forming non-hierarchical relations, and inter-social alliances), American DIY participants seek, manage,

and rely on particular kinds of physical places: often small (but also larger and empty, or open-air), intimate, DIY, autonomous (“non-controlling”), non-commercial, and unconventional spaces that often exhibit little or no physical boundaries separating organizers, performers, and audiences [Análisis cómo los participantes de DIY manipulan el lugar físico de los lugares de música para lograr sus objetivos ideológicos, acústicos y estéticos, e impactar las percepciones y comportamientos deseados en los espectadores. Parte de mi argumento a este respecto es que para lograr y promulgar una comunidad de DIY ideal e íntima en los espectáculos de DIY (exhibiendo proximidad social y física, comportamiento respetuoso, cariñoso y no inhibido, y formando relaciones no jerárquicas y alianzas sociales), los participantes estadounidenses de DIY buscan, administran y dependen de tipos particulares de lugares físicos: a menudo pequeños (pero también más grandes y vacíos, o al aire libre), íntimos, de DIY, autónomos (“no controladores”), espacios no-comerciales y no convencionales que a menudo exhiben pocos o ningún límite físico que separe a los organizadores, los artistas intérpretes o ejecutantes y el público] (Verbuč, 2021, p. 57. Traducción propia).

91

Para Verbuč, los conciertos caseros parecen ser un negativo de las dinámicas de los *shows* en bares, y producto de la cultura DIY.

MARCO TEÓRICO

Lo underground

Los *House Shows* podrían entenderse como parte del *Underground*, un concepto complejo, que con frecuencia se entiende como lo contrario al *mainstream*:

As music consumers, the more immediate, narrowly conceived and implicit problem is commercialism, or the synergistic mass-marketing of pro-

cessed, image-driven and formulaic music styles... Others, rejecting major record labels and Clear Channel radio, listen to Indie records and turn to the music underground... Many more, seeking escape from the superficial world of corporate-sponsored music, turn to garages and basements, a group of friends with a few instruments, and aim to create something more authentic. [Como consumidores de música, el problema más inmediato, estrechamente concebido e implícito es el comercialismo, o la comercialización masiva sinérgica de estilos de música procesados, basados en imágenes y fórmulas... Otros, que rechazan a los principales sellos discográficos y a la radio abierta, escuchan discos independientes, y recurren a la música *underground*... Muchos más, buscando escapar del mundo superficial de la música patrocinada por corporaciones, recurren a garajes y sótanos, un grupo de amigos con algunos instrumentos, y tienen como objetivo crear algo más auténtico] (Halnon, 2005, p. 441. Traducción propia).

El autor tiene una visión utópica del *underground*, al que ve como un espacio auténtico y no procesado, uno no comercial, que no se basa en fórmulas. Ésta es una visión sesgada; el *underground* no es un espacio sin vicios, desentendido de las miserias materiales del capitalismo; pero ciertamente es un espacio despegado del *mainstream* con otro tipo de dinámica. Es importante traer esto a colación ya que, como veremos más adelante, esta concepción utópica está de alguna manera presente en la concepción del *House Show*, y además es un espacio que opera en el *underground*, fuera de lo *mainstream*.⁹

⁹ Recientemente muchos artistas del *mainstream* han hecho en sesiones “caseras” para publicar en *Youtube*, pero, aunque esto simula estéticamente un *House Show*, no lo es en rigor.

2.2 *La posmasividad*

La música popular y su industria en el siglo XX, se construyó sobre la noción de la masividad. El consumo de las canciones y los discos de los artistas de la segunda mitad del siglo pasado se basaba en que grandes cantidades de personas conglomeradas en un “público” concreto, recibieran el producto de algún artista. Si un artista no tocaba en lugares grandes o no lograba vender muchos discos no podía tener una carrera sustentable. Esta dinámica estaba apoyada, principalmente, por dos grandes medios masivos: la radio y la televisión, donde se concentraba buena parte de la audiencia, dando así una gran oportunidad de exposición. El auge de los medios digitales al principio del siglo XXI creó una atomización de las audiencias, abriendo una nueva era que ha sido llamada posmasiva. A continuación, revisaré cómo es entendida conceptualmente la posmasividad.

93

En primera instancia es un fenómeno producto de las nuevas tecnologías y el Internet:

En las últimas décadas, el surgimiento de nuevos dispositivos tecnológicos ha traído consigo nuevas formas de concebir la comunicación mediada, y parece que el concepto de “masa” está ya superado. De ahí que se hable, cada vez más frecuentemente, de la comunicación posmasiva (Rizo, 2013, p. 53).

Esta visión de lo posmasivo replantea (sino es que descarta) uno de los conceptos más problemáticos de los estudios de comunicación, el de masa pues, de acuerdo con Rizo: “Actualmente, se acepta que la noción de masa y, por ende, la de comunicación de masas, es ya un término obsoleto, pero como nos dice Busquet, esta noción ‘se resiste a desaparecer especialmente en el ámbito de los estudios de comunicación’ (Busquet, 2008, p. 148). El mismo autor comenta que el concepto de comunicación de masas deja de ser útil para analizar los procesos de comunicación actuales” (Rizo, 2013, p. 71). Entonces, “la

masa” ya desaparece como una construcción homogénea de la población que consume en simultáneo una cantidad limitada de información; sino que se entiende a los consumidores (de música en este caso), como un gran grupo de subjetividades, conglomeradas o no, que consumen distintos tipos de contenido de forma sincrónica y asincrónica.

Vivian Romeu coincide:

94

...tanto la posmasividad como la posmedialidad deben entenderse como condiciones de un fenómeno social que atañe a la democratización, diversificación y apertura de los escenarios de producción y distribución de contenidos, aunque dicha democratización no prefigure una transformación en la manera de entender y de abordar los procesos de recepción, en tanto en la cultura posmedial, ésta sigue siendo mediada y condicionada por los aspectos que definen y distinguen a una comunidad interpretativa (Romeu, 2016, p. 5).

Esta democratización que menciona Romeu es fundamental para entender el fenómeno de los *House Shows*, ya que el control de dónde y cómo se deben presentar conciertos no depende de un grupo élite dueño de bares o foros, sino de cualquier persona con una sala. Otro concepto importante es el de la creación de comunidades, en este caso, virtuales, producto de la posmasividad:

Dentro de la comunicación posmasiva se genera el fenómeno de la *desterritorialidad* que ha suscitado una duda que aún no ha encontrado respuesta, y es si efectivamente pueden llamarse comunidades a las comunidades virtuales. De acuerdo a Benedict Anderson, para que una comunidad sea posible debe existir un vínculo o un lazo de fraternidad entre los individuos que la componen, donde se creen relaciones de obligatoriedad, y generalmente está vinculada a la cercanía geográfica. Aunque faltaría en esa interpretación de comunidad un factor muy importante, que sería la de las *comunidades imaginadas* (Kaldina, 2017, p. 3).

Que postule una visión posmasiva no implica que piense que todas las prácticas de la masividad hayan desaparecido, sino que existe una importante fisura en dicha dinámica que ha dado pie a otro tipo de relaciones artista-público, las cuales, si bien siguen contando con mediadores, operan de otra forma que las establecidas en la masividad.

El espacio escénico

Aunque ya me extiendo sobre este tema en un artículo que escribí para la revista *Situarte* (Hadjis, 2009), me detendré a hablar un poco sobre la construcción del espacio escénico. A grandes rasgos, entiendo al espacio escénico como uno extracotidiano; un espacio que de una forma u otra pasa de ser uno frecuente en el día a día a uno infrecuente. Los teatros y los foros de conciertos son espacios extracotidianos para la mayoría de nosotros; ya el ambiente y la arquitectura de un teatro, así como el escenario genera un aura que nos ayuda a sentir una suspensión de cotidianidad. Es curioso ver cómo en las casas, y sus salas y patios, espacios cotidianos por excelencia, se pueda generar este momento. Aunque se ocupa del teatro, Lucina Jiménez, da algunas luces de cómo se puede construir el espacio escénico:

... si el público no puede olvidar que está frente a una representación, y pone cada vez más atención a los distractores que le separan cada vez más de la obra, es que ésta no ha logrado involucrarlo. Esto puede suceder por diversas razones: si en lugar de dramatismo que era la intención del director produce humor involuntario, si la actuación no es convincente, si el discurso escenográfico es contradictorio con el textual, si la obra no encuentra ritmo, si los personajes y las escenas no son creíbles, cuando la obra no está diciendo nada, cuando el lenguaje teatral no ha sido suficientemente explorado, en fin; cuando la efectividad de la comunicación y el hecho escénico no se logra (Jiménez, 2000, p. 214).

A través de los testimonios de los entrevistados, intentaré buscar los elementos que ayudan a los gestores a convertir al espacio cotidiano en uno extracotidiano, ya con elementos materiales, ya con normas y prácticas de comportamiento más allá de la música.

2.4 La gestión cultural

96 La noción de gestión cultural es compleja, pero para el contexto de esta investigación la entenderé como el administrar recursos para dar origen, generar, producir hechos, conducir y realizar acciones en el ámbito cultural (Roman, 2011). Martinell (2001) da una definición mucho más rígida:

...la gestión es una forma de entender la acción dentro de la complejidad. Un lenguaje complejo que nos aleja de la estricta casualidad de los hechos o la rutina del mantenimiento y nos acerca mucho más al concepto de política (entendida como opción). La gestión reclama una capacidad de definir objetivos y diseñar el proyecto como eje y metodología de la acción. La gestión exige un cierto gusto por la autonomía para decidir el curso de la acción y libertad para resolver los problemas que emergen en la ejecución. La gestión se aproxima a una cierta creatividad en la búsqueda de alternativas e innovación con una gran sensibilidad de atención al exterior y a los procesos de su contexto. Y específicamente en el sector cultural, gestionar significa una sensibilidad de comprensión, análisis y respeto de los procesos sociales en los cuales la cultura mantiene sinergias importantes (Martinell, 2001, p. 12).

Al mismo tiempo, conceptualiza al gestor enumerando una serie de capacidades:

Capacidad de establecer una estrategia y política de desarrollo de una organización.

- Capacidad de definir unos objetivos y finalidades a desarrollar.
- Capacidad de proyecto.
- Capacidad de visión.
- Capacidad de combinar los recursos disponibles: humanos, económicos, materiales, etcétera.
- Capacidad de aprovechar las oportunidades de su entorno.
- Capacidad de desarrollar un conjunto de técnicas para el buen funcionamiento de una organización.
- Capacidad de relación con el exterior.
- Capacidad de adaptarse a las características del contenido y sector profesional de su encargo (Martinell, 2001, p. 11).

97

Todos los entrevistados cumplen con esas condiciones y serán considerados en un doble rol, el de artista y gestor. Aunque todo artista puede ser considerado un gestor en mayor o menor medida, en este caso es más que obvio un rol claro de gestión fuera de su quehacer artístico.

METODOLOGÍA

Si bien he asistido a algunos de estos espacios, cómo público y artista, me enfocaré en el testimonio de los gestores de estos cuatro espacios para esta investigación. Entiendo al hecho escénico como uno complejo y multifactorial, y sé que un elemento importante que estoy obviando es el de los asistentes a dichos eventos, el público; pero dados los recursos y el alcance de esta investigación, sería inmanejable llevar a cabo una recolección de datos tan amplia.

Haré entrevistas semiestructuradas a cuatro artistas/gestores: Josué Hinojosa, con ocho discos publicados bajo el pseudónimo Kill Aniston, ha llevado el concepto del *House Show* a un sistema mucho más amplio fuera de la Ciudad de México, tocando en casas de toda la República mexicana, incluso con marcas transnacionales como patrocinantes. Si bien todos sus *shows* son de su proyecto musical, con frecuencia invita a otros artistas como Thermo o Sofí Mayen.

David Aguilar, artista nominado nueve veces a los *Latin Grammy*, con cinco discos publicados, quién administra “El Depa de los Plebes” en su propia casa desde 2014. Son conciertos sin amplificación ni micrófono, donde David abre con dos canciones, luego dos artistas anunciados tocan cuatro canciones cada uno, después hay un receso de 20 minutos. El segundo set lo abre un artista del público con dos canciones, y el último set es, igual al primero, donde ambos artistas se reparten a mitades las ocho canciones.

98

Raúl, El Roly Castaños, es un bajista y cantautor. Luego de ser socio de una segunda etapa de “El Depa de los Plebes”, decidió hacer su propio modelo de gestión llamado “La Casa del Roly”. Ahí los conciertos tienen la misma estructura que la de “El Depa de los Plebes”; la principal diferencia entre ambos es que “El Depa de los Plebes” sólo ocurre los lunes, mientras que “La Casa del Roly” puede ocurrir cualquier día de la semana, aunque en los últimos años han ocurrido los martes de forma consistente.

Carla Rivarola tiene dos discos publicados y organiza conciertos propios, al igual que Jousé, en casas privadas llamados “*Shows Guerrilla*”, pero es un modelo aún nuevo con sólo siete ediciones.

RESULTADOS

El silencio

Hay muchas convergencias en los cuatro casos. Todos (exceptuando a Rivarola) coinciden en la importancia del silencio dentro de estos espacios, “...intento desde un principio decir: ‘Oigan, guarden silencio, porque esto es un toquín, no es una peda, no es una fiesta, venimos a escuchar a la banda’”¹⁰. (Castaños, comunicación personal, 11 de

¹⁰ En el uso cotidiano dentro de la Ciudad de México, la palabra banda tiene una doble acepción: en principio, referirse a una agrupación musical, pero también para referirse al público o la gente.

noviembre, 2021), Hinojosa también lo demanda de forma explícita “desde que entran, desde que llegan a la puerta y les hacemos el *check in* de su boleto, les pedimos que por favor guarden silencio” (Hinojosa, comunicación personal, 13 de noviembre, 2021). Aguilar evita ser explícito al respecto, pero también habla sobre la construcción de un silencio: “El silencio para mí fue algo relevante en cuanto a que nunca costó trabajo mantenerlo, pero es algo que impusimos. En los primeros conciertos nunca dejamos que las conversaciones se encimaran a la música, le pedíamos de manera muy amable a la gente si podía guardar silencio, y se creó ese código de alguna manera de forma muy fácil, muy natural” (Aguilar, comunicación personal, 16 de noviembre, 2021). Aunque Byrne (2017) afirma que el silencio en los conciertos es una invención reciente, y que la mayoría de las óperas alemanas se presentaban frente a un público que gritaba, comía, bebía y conversaba; en la actualidad, el músico tiende a agradecer y buscar el silencio y la atención del público.¹¹ Por lo cual puedo entender este requerimiento como uno que complace al artista y, de algún modo, al público, que puede escuchar con más detalle la interpretación.

99

Las redes sociales

También acuerdan en el uso de Instagram como su red social principal para convocar público a sus eventos: “El *Facebook* bueno, ha bajado, pero seguimos usándolo. *Instagram* sería lo que está más arriba en este momento y *Twitter*: ¿sabes?, esas tres son las que más se usan en este momento, pero punteando más definitivamente *Instagram*” (Hinojosa, comunicación personal, 13 de noviembre 2021). Mismo caso para Rivarola: “Principalmente *Instagram* y *Facebook*. Ahora, *Facebook* está perdiendo bastante terreno y estoy enfocando mucho más en

¹¹ “La casa del Roly” y “El Depa de los Plebes” consideran la dimensión social del evento al romperlo en dos partes, permitiendo que los asistentes puedan socializar, y no tengan que guardar silencio un tiempo prolongado.

Instagram” (Rivarola, comunicación personal, 5 de noviembre, 2021). Igualmente para Aguilar, que terminó abriendo una cuenta en dicha red social especialmente para el “Depa de los Plebes”: “Comencé yo anunciando en mis redes y los artistas que tocaban la otra vez de las tuyas. Luego se abrió el *Instagram* de ‘El Depa de los Plebes’ y cada vez se fue solidificando un poco la comunicación a partir de la cuenta de ‘El Depa los plebes’, de tal suerte que en los últimos dos años o tres años fue exclusivamente por ahí” (Aguilar, comunicación personal, 16 de noviembre, 2021).

100

Como parte del contexto posmasivo, la comunicación por redes sociales ha tenido un crecimiento importante y en este caso, central. Ninguna de las entrevistadas, menciona a la radio, la televisión o a algún medio impreso como espacio de difusión, tampoco el poner carteles en espacios públicos o el repartir volantes. La difusión de los house *shows* en la Ciudad de México, parece depender completamente de las redes sociales.

Los vecinos

Finalmente, en todos los testimonios se menciona la importancia de vecinos tolerantes, y el respeto a los mismos. Hinojosa aprendió al respecto sobre la marcha:

...pues sí, tuve errores, de repente se estacionaban en portones y así. Ahora cuando anunciamos una “Gira en Ksas”, en los boletos, cuando lo compras, pues ahí vienen las indicaciones y los términos, dice: “Por favor no te estaciones enfrente de los portones”, eso ha sido, yo creo que lo más grave que ha pasado. Ahora pues busco casas que al menos tengan calles alledañas para que la gente se pueda estacionar, para no crear ningún problema. O sea, siempre me ha preocupado mucho el ruido, pero lo tratamos de manejar de la forma más profesional y sensata porque, pues, yo no me gustaría ser ese vecino y tener un *show*

de gente gritando al lado (Hinojosa, comunicación personal, 13 de noviembre, 2021).

Aguilar relata sus roces: “Muy bien todos los años primeros, extrañamente, en el último año empezó a ponerse delicada la situación. Fueron nuestros vecinos contiguos inmediatos. Nunca supimos exactamente bien, pero empezaron a surgir molestias Nos callaban, nos tiraban cosas algunas veces” (Aguilar, comunicación personal, 16 de noviembre, 2021). Castaños, valora ese respecto: “... que no sea un depa, donde el vecino de abajo te esté pegando con el palo de escoba en su techo para que suene en tu piso, para que te calles, es importantísimo saber que a los vecinos, o les gusta de entrada, o no se meten, o no llega tanto el sonido” (Castaños, comunicación personal, 11 de noviembre, 2021).

101

Este punto parece ser uno fundamental para al mantenimiento a largo plazo del proyecto, si los vecinos ponen una queja formal con el dueño del inmueble, o incluso frente a alguna autoridad superior, implicaría la cancelación inmediata del proyecto. Ahora pasaré a discutir otros aspectos que tienen una mayor complejidad.

El origen

Todes parecen coincidir en que el origen del espacio se da como una respuesta ante los espacios tradicionales. En el caso de Hinojosa, y Rivarola, espacios que son vistos como mucho más erosionantes. Rivarola enumera una serie de despropósitos:

...después de esta gira terrible, que principalmente fue una mala experiencia por la relación con los foros, me di cuenta de que probablemente el mejor medio para acercarme a la gente y crear ondas chidas, no era necesariamente ir por las vías más obvias. Y me puse a reflexionar a partir de conversaciones que tenía con gente del público en mis conciertos que, pues, tal vez ellos no querían realmente estar en esos bares...

Entonces empecé a pensar como desde un pedo *punk*, puedo hacer que la banda se sienta en un ambiente donde sí tenga ganas de ir, como el tipo de *shows* que a mí me gustan, porque, pues a mí tampoco me gusta ir a bares (Rivarola, comunicación personal, 5 de noviembre, 2021).

El consumo de alcohol y la cultura nocturna han sido dos elementos relacionados históricamente con la música juvenil; sin embargo, no toda la juventud contemporánea parece querer adscribirse a ese paradigma. Hinojosa, más que sentir a los bares como espacios hostiles, ve a los intermediarios para llegar a ellos como agentes molestos:

102

Simplemente estaba cansado de cómo se mueve la industria de la música, eso de tener que conocer a alguien importante para tocar en el festival de moda o en el bar de moda... El tener conectes, eso es lo que más me molestaba de toda la industria y fue por eso que decidí comenzar a tocar en la casa de los fans, cuando comencé con esto tenía, me acuerdo, como 1000 seguidores en *Facebook*, y solamente puse en *Facebook*: “¿Quién quiere que toque en su casa?” (Hinojosa, comunicación personal, 13 de noviembre, 2021).

Es, entonces, la necesidad de cortar a un mediador y no tener que formar parte activa de un grupo de la industria, lo que hace que Hinojosa se anime a proponer la práctica casera. Si bien Aguilar no habla negativamente de los bares de manera directa, sí admite la falta de espacios, y el interés en armar un lugar que tenga un discurso fuera de la industria musical:

La verdad no me acuerdo exactamente bien por qué fue, pero seguramente motivados porque éramos alrededor de unos ocho amigos que a la vez éramos vecinos, en unos departamentos cercanos; entonces quisimos hacer una tocada en casa, simplemente para reunirnos, invitar gente y no teníamos dónde tocar. Yo creo que fue a falta de espacios a la mano en ese instante... Y se instaló así, de manera muy natural, diría

yo, con un espíritu travieso ante la industria, ante los foros de la ciudad queriendo hacerlo más controlado, cortar un intermediario, ofrecerle a alguien, en un día que no causara problemas, por decirlo de algún modo. La idea de que fuera el lunes era para justo alejarse en el discurso de la industria de los conciertos (Aguilar, comunicación personal, 16 de noviembre, 2021).

Al igual que Hinojosa, Aguilar busca apartarse de los cánones de la industria. Castaños, si bien comenzó como un producto derivado de “El Depa de los Plebes”, también señala la falta de espacios en el circuito regular:

103

...ser menos exclusivo, donde se pueda tocar, donde la banda más emergente tenga el espacio, justamente para poder tocar sus canciones y no necesitar de un, pues, un *Spotify* o no necesitar de una cantidad de números de seguidores o una cantidad de oyentes mensuales, sino que tú puedes componer una canción hace dos días y si crees posible poder presentarla y te late presentarla ya, pues si agarras lugar en la casa del Roly en el *Open Mic*¹²...de eso se trata, de que los morros cantautores y cantautoras que tengan canciones propias y que no tengan una plataforma, no nada más virtual, sino una plataforma también física, que es un poco complicado conseguir una plataforma física cuando no te conoce nadie, básicamente, pues en la casa de pronto esta plataforma física, en la cual, pues, tú vas y que la gente empiece a conocer poco a poco (Castaños, comunicación personal, 11 de noviembre, 2021).

Todos parecen coincidir en querer alejarse del circuito regular de presentaciones en vivo, y un rechazo a las prácticas curaduriales de los foros: ya sea por amiguismos, un número determinado de seguidores en redes sociales o simplemente el largo trámite que implica concretar una fecha.

¹² Al final de cada concierto en la “Casa del Roly”, tres cantautores que se anotaron en la pizarra pueden tocar una canción cada uno.

Crear el espacio escénico

104

Aunque todos coinciden en que pueden hacerlo en cualquier casa, la mayoría hace pequeñas modificaciones al espacio cotidiano: “Pues, a través de decorar, a través de las luces, a través de la música que se pone antes del concierto. Es un poco como recibir a la gente en mi espacio,” (Rivarola, comunicación personal, 5 de noviembre, 2021). “Básicamente creo que son dos cosas, el cuadro de Eco que me regaló el David Aguilar y el Pizarrón de la casa del Roly, donde se apuntan cada noche, cada martes, donde se apuntan los artistas que van a cantar... obviamente, mueves la sala, haces el espacio como habitable para un evento, un mini concierto y a eso le unes que, pues, pido el silencio... hay una lámpara, hay otra lámpara pequeña, apago las luces de la sala tal cual, dejo esas dos lámparas prendidas y afuera, en la cochera, hay una serie de luces que ayudan (Castaños, comunicación personal, 11 de noviembre, 2021). “Comencé a pensar cómo podía hacerle para que sintiera más Gira en Ksas. No solamente pararte en la sala de alguien, y así. Hice estas letras que dicen solamente “GK”, que son las iniciales de Gira en Ksas y las hice en madera, ya sabes, con foquitos, para que le diera estética” (Hinojosa, comunicación personal, 13 de noviembre, 2021).

Aguilar, por otro lado, difiere de la mayoría, su intención fue siempre deconstruir por completo la convención del espacio escénico, pero no pudo lograrlo del todo:

No era la intención crear un espacio extracotidiano, y creo que terminaba haciéndolo, porque la idea del Depa de los Plebes era como justo dirigirse hacia un extremo opuesto a lo “showcero” que llamamos, el escenario y las luces. La tarima era lo último que El Depa tendría, era la idea de tocar en una sala. Es más, yo recuerdo que una de mis ideas con respecto al escenario, que nunca pude llevarla a cabo con demasiada consistencia, era que no hubiese escenario, sino que el Depa de los Plebes era un evento al que asistía gente a una casa y el artista estaba

inmerso entre la misma gente que estaba en la casa; entonces, mi idea era que el artista empezara tocar de pie en el espacio de la casa que a él le gustará y en el momento que él no sintiera correcto, así se tratara de la cocina, donde él sintiera que estuviera la mayor parte de la gente en ese momento. Yo lo que quería era desaparecer el escenario. Y que pareciera más como un simple compartir de canciones donde hay un sobreentendido de respeto a la hora de escuchar, y también por parte del artista, en cuanto no excederse, en cuanto a no excederse en cuanto a la duración con respecto a la duración del concierto (Aguilar, comunicación personal, 16 de noviembre, 2021).

Aunque sean espacios caseros y cotidianos, todos parecen coincidir en hacer pequeñas modificaciones al momento del *show*. Esto parece mostrar que los *House Shows* no presentan una ruptura completa a la tradición escénica institucional.

105

El anti-foro

Les cuatro entrevistades, concluyen en que su espacio es distinto al de un bar o un foro corriente. Rivarola marca el rasgo de libertad:

...yo no veo la Guerrilla como un modelo de casa, necesariamente es un modelo de espacios no comerciales, o sea, una Guerrilla puede ser en cualquier lugar que no sea un bar o un foro, básicamente, o sea, cualquier lugar básicamente que no tenga las restricciones comerciales de un foro como tal... Principalmente, es la experiencia de o justamente poder estar como en un ambiente con mayor libertad y como donde la experiencia es más orgánica y es más acorde a la personalidad mía y de la mayor parte de mi público (Rivarola, comunicación personal, 5 de noviembre, 2021).

Hinojosa señala lo amable del ambiente: “En primera, no tenemos una seguridad de que te voy a estar tratando mal en una experiencia para con los fans, son *shows* para gente que está super pendiente de su artista y es una forma de premiarlos” (Hinojosa, comunicación personal, 13 de noviembre, 2021). También los asistentes son un público más cercano al artista, no un simple habitual de un bar que podría no estar interesado. Roly construye una división tajante respecto al bar, que se ha vuelto una suerte de Slogan de sus *shows*:

106

Básicamente es un toquín, no una peda, yo sé que es como difícil diferenciarlo porque, pues los otros también son toquines, pero la banda va como más prendida. O sea, es un bar, la gente va a pistear, y si resulta que le toca es una rola que le gusta, pues ahí está cotorreando, ¿me entiendes? Y es como más grande y se presta más para eso (Roly, 2021).

Finalmente, Aguilar señala la informalidad y lo exigente del espacio dadas sus austeros recursos técnicos:

Es un espacio diferente, definitivamente; se trata para empezar de una casa. A nivel negocio, de lo redituable de ganar algo de dinero es muy informal. Casi que se manejó a través del concepto muy eufemístico de “cooperación sugerida”, entonces, en ese sentido, pues, fue muy informal, hacía que el artista se relajara mucho en cuanto al trato económico. No en cuanto al *performance*, no te podías relajar del todo tampoco porque tener a la gente muy cerquita... y esa intimidad a la que empezamos a enfrentarnos estando ahí... nos dábamos cuenta de que era bastante relevante, pero era muy informal y muy relajado en cuanto al trato (económico). Entonces, yo creo que desde ahí era muy distinto a los demás foros. Y que también el *booking*,¹³ era muy personalizado, era muy por parte de nosotros. Era un proyecto muy casero... A los artistas les gustaba pasar por ahí, además que el mismo historial de

¹³ La palabra *Booking* refiere a programar artistas dentro del espacio.

los artistas que pasaron, construyó un símbolo, un foro simbólico que vale, bastante valioso, hasta donde me atrevo a decir (Aguilar, comunicación personal, 16 de noviembre, 2021).

En ningún caso se ve a la iniciativa del *House Show* como un estadio anterior a formalizarlo o mutarlo hacia un bar o un café. En todos los casos, el modelo casero parece ser el definitivo, uno que en mayor o menor medida se opone al clásico del foro comercial.

La comunidad

107

En todos los casos se habla de la construcción de una comunidad particular, con valores particulares. Según Aguilar:

Yo creo que sí. Se articuló una comunidad que se fortaleció, una pequeña, una microindustria, como una suerte de subcategoría de la industria de la Ciudad de México, de la canción de autor informal. No sé cómo llamarlo, pero sí, definitivamente, formó parte y ayudó a cierta cohesión cultural artística dentro de la cantautoría en Latinoamérica... Yo creo que la comunidad estaba compuesta, principalmente, por los mismos exponentes... Sino por exponentes y por exponentes en potencia. O sea, creo que era una comunidad muy específica. Gente, representantes, familiares de los exponentes, representantes de los exponentes, amigos de los exponentes, músicos satélites de los exponentes. Es como si fuera mayoritariamente un evento de canción, para los propios cancionistas, para la propia comunidad cancionística de la ciudad... Entre los 20 y los 35 años, mayoritariamente, gente latina. Cierta predilección por el compromiso con el arte, con la exposición de la canción, el valor de la amistad, cierta conciencia social... Finalmente la gente que asistía era gente abierta, en realidad abierta (Aguilar, comunicación personal, 16 de noviembre, 2021).

Rivarola coincide:

...yo creo que hay una tendencia fuertísima en mi público a ser gente muy tierna, como muy introvertida y muy intelectual en cierto sentido. Haz de cuenta que a mí me da la impresión de que mi música le gusta al raro del grupo de amigos. O tal vez a las personas que están más clavadas, con su arte o con su pareja (Rivarola, comunicación personal, 5 de noviembre, 2021).

Hinojosa, acentúa la horizontalidad que se da en estos espacios:

108

Sí, es una forma de crear un lazo real con la gente que va a escucharnos a las casas. Creo que les creamos con otra perspectiva a cómo nos ven. Y eso hace que vayan cada año a una Gira en Ksas o que lo comenten, ese boca en boca. Se me hace como la promoción de mejor gusto que puedes crear con alguien cuando estás tocando enfrente de él, ¿sabes?, que te recomiende y que le platique a alguien más de que “wey, existen estos *Shows* en casa, sí puedes platicar con ellos”, esa cercanía, definitivamente sí crea lazos (Hinojosa, comunicación personal, 13 de noviembre, 2021).

Castaños menciona la comunidad de cantautores jóvenes que se ha armado ahí:

...la Comunidad que se ha construido en La Casa del Rolty, puedo decir que ya lleva como cinco generaciones, por así decirlo... es una comunidad muy unida porque banda que no se conocía, gracias al *Open mic*, ahorita tienen proyectos juntos y se invitan mutuamente a eventos (Castaños, comunicación personal, 11 de noviembre, 2021).

Aunque no me atrevería a llamarla utópica, ciertamente todos coinciden en tener en alta estima al público que asiste a sus eventos y, al mismo tiempo, ser un espacio donde valores progresistas se perpetúan.

De igual manera, es una comunidad donde buena parte del público es también participante, forman parte del grupo de cantautores, lo cual hace que sea una dinámica distinta de la de un foro convencional.

CONCLUSIONES

Aunque distintas, las cuatro iniciativas parecen tener diversos puntos en común que dan cuenta del fenómeno. En principio, todos los casos muestran efectivamente un malestar frente a los foros convencionales: necesidad de contactos o presencia en plataformas para poder estar ahí, falta de libertades o presencia de represión, o simple formalidad no acorde con los proyectos. A lo largo del siglo XX, la industria musical se ha caracterizado por la presencia de foros que toman un valor simbólico: el CBGB en Nueva York, La Trastienda en Argentina, o incluso el Foro Alicia en la Ciudad de México. Tocar (y llenar) esos foros, representaba un deber ser para cierto tipo de músicos, si bien no puedo afirmar que dicho modelo ha desaparecido por completo, sí es cierto que al menos ya está consolidada otra práctica en la que los artistas no necesitan de un foro público para “realizarse”, sino que pesa más la idea de tocar en un espacio menos erosionante para ellos y su público.

109

Lógicamente, este nuevo tipo de espacios ya conllevan una ineludible carga simbólica, que podría ser estudiada a profundidad luego; pero al menos, de entrada, ya los propios gestores de los espacios lo admiten: un conglomerado de artistas jóvenes con carreras incipientes en el caso de La Casa del Roly, y un espacio demandante con una curaduría dedicada en el caso de El Depa de los Plebes.

En simultáneo todos los espacios parecen promover, si no “valores utópicos” como dice Verbeč, sí me atrevería a decir que promueven, como dice Aguilar “valores abiertos”, de conciencia y respeto; aunado, quizá, a otra constante: la presencia de los vecinos. En los cuatro testimonios hay una relevancia en el respeto a los vecinos del lugar donde se realiza el evento: ya sea con el ruido, o con la accesibilidad; es éste,

quizá, un gran diferenciador con respecto a un bar donde se ha normalizado una conducta mucho más relajada e incluso irresponsable: a un bar no se va a hablar a poco volumen ni a guardar silencio en respeto a los demás. Entonces, las condiciones infraestructurales del *House Show* obligan a la construcción de un público mucho más consciente, productivo, a la vez, de otra constante: el no anonimato del mismo.

110 En los foros y bares, el público parece tener un intrínseco carácter de anonimato que parece imposible en el *House Show*; lo pequeño del espacio y saber que es casa de alguien que está ahí, obliga a una relación mucho más cercana y menos jerárquica. Esto último muy bien representado con la falta de tarima o sonido (exceptuando a Gira en Ksas, que tuvo que acceder a ambos recursos ante el crecimiento de su convocatoria).

Una principal diferencia respecto a lo descrito en los casos norteamericanos es que en ninguno de los testimonios se menciona a la policía ni a ningún tipo de fuerza pública, al menos en estos casos, esto no parece ser una amenaza para este modelo de gestión. Por otro lado, tampoco se menciona la posibilidad de tocar en sótanos, pero quizás esto es producto de su infrecuente presencia dentro de la arquitectura de la ciudad. Finalmente, tampoco aparece el término DIY a la hora de conglomerar sus iniciativas.

Quedan muchos aspectos por cubrir en este fenómeno, de entrada, la visión de los artistas que ahí se presentan y la más importante, la del público que ahí se conglomera. Realizando esta investigación encontré diversas iniciativas similares que no incluí por el poco tiempo que tienen: “Musicalízame este Depa”, llevado por la productora Marian Ruzzi, “La casa no existe”, llevado por el dueto peruano Alejandro y María Laura y “El Depa de Coyo”.

Pienso que éste es un modelo que tendrá un importante lugar dentro de la industria musical del siglo XXI, frente a la polarización que tiende a hacer el neoliberalismo; es posible que buena parte de los artistas toquen principalmente en dos ámbitos: el *Show* casero y el festival masivo al aire libre patrocinado por grandes corporaciones sin nada en

el medio. Es imposible negar que buena parte del decaimiento que han tenido los foros se debe a la pandemia del Covid-19, pero si prestamos un poco de atención, notaremos que es un modelo que ya venía en crisis en la ciudad; prueba de ello, los constantes *Sold outs* que se anunciaban en diversos foros con una asistencia irregular hace sospechar que dichos anuncios eran más un intento de crear una matriz de opinión de éxito que, efectivamente, dar cuenta de un agotamiento en las plazas; por otro lado, el modelo parece ya fracasado: el trato con muchos foros hacía que el artista perdiera dinero, incluso teniendo una convocatoria aceptable; prueba de esto es el llamado a donaciones que hizo la banda Torreblanca¹⁴ para su *show* que, a pesar de haber sido *sold out*, los dejaría con un importante saldo negativo. Otra prueba de la decadencia de este modelo de bares fue el rotundo fracaso de la iniciativa “Circuito Indio”, que buscaba estandarizar y crear un circuito nacional de foros, si bien estaba pensado como un modelo a largo plazo, la baja convocatoria que tuvo el primer año hizo que no continuara.

111

Aunque pareciera que el público que asiste a estos *House Shows* podría considerarse una minoría, quizá representan una parte importante de los públicos aglutinados luego de la fragmentación producto de la posmasividad, quizás ya desde hacía tiempo la hostilidad de los bares dejó de ser un espacio idóneo para artistas y público, y ahora se ha asumido. Otra opción a futuro es que los foros públicos adopten políticas similares a los *House Shows*, o incluso que muchas de estas iniciativas muten en conciertos en lugares públicos.

REFERENCIAS

- Busquet, J. (2008). Reflexiones críticas sobre el mito de la “sociedad de masas”. *Trípodos* (23), 147-160.
- Byrne, D. (2017). *Cómo funciona la música*. México: Sexto Piso.

¹⁴ Publicación en su cuenta de Instagram @jm_torreblanca 13 de agosto de 2021.

- Castro, G. (2014). Revalorización de Nietzsche como músico. *Educare et Comunicare*, 2(1), 48-65. <https://doi.org/10.35383/educare.v1i2.126>
- Cruces, F. (2012). Jóvenes y corrientes culturales emergentes. En N. García Canclini, F. Cruces y M. Urteaga (coords). *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*, (pp. 141-168). Madrid: Ariel.
- García, D., y Pérez, C.(2014). Mujer y Educación Musical (escuela, conservatorio y universidad): dos historias de vida en la encrucijada del siglo XX español. *DEDiCA. Revista de Educação e Humanidades*, 6, 171-186.
- Hadjis, U. (2009). La construcción social del espacio escénico. *Situarte*, 4(7), 42 -50.
- Halnon, K. (2005) Alienation Incorporated: 'F*** the Mainstream Music' in the Mainstream, *Current Sociology*, 53, 441-464.
- Ibarra, M. (2017). Intersubjetividad y Comunicación Posmasiva. *HESEDONI. Modelo de seguimiento de noticias digitales*. <https://seguimientodenoticiasdigitales.wordpress.com/2017/10/03/intersubjetividades-y-comunicacion-posmasiva/>
- Jiménez, L. (2000). *Teatro y público: El lado oscuro de la sala*. México: Eszenología A. C.
- Martinell, A. (2001). *La gestión cultural: singularidad profesional y perspectivas de futuro*. París: Unesco. https://oibc.oei.es/uploads/attachments/75/La_Gestion_Cultural_-_Singularidad_profesional_y_perspectivas_de_futuro.pdf
- Ribalta, M. (2016). *El Lied Més Casolà Els concerts domèstics de lied a la Barcelona del primer franquisme*. (Tesis de grado). Escola Superior de Música de Catalunya.
- Rizo, M. (2013). Comunicación interpersonal digital y nuevas formas de comunidad. Reflexiones sobre la comunicación pos-masiva. *Imagonautas* 3(2), 52-65. <https://revistas.usc.edu.co/index.php/imagonautas/article/view/84>
- Roman, L. (2011). Una revisión teórica sobre la gestión cultural. *Gestión Cultural*, 1(1), 5-17.

- Romeu, V. (2016). Posmasividad, Posmedialidad e Intersubjetividad. Notas para una discusión en torno a la “democracia” comunicativa. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, XXII(44), 81-97.
- Verbuč, D. (2021). *DIY House Shows and Music Venues in the US*. Londres: Routledge.

Nota editorial: Las opiniones vertidas en el presente material son responsabilidad únicamente del autor(es) / autora(s), no necesariamente representan el pensamiento de la revista.