

# Industria cultural y creatividad urbana en América del Norte: una evolución comparativa de la música popular en vivo en la Ciudad de México y Montreal

## The Cultural Industry and Urban Creativity in North America: A Comparative Evolution of Live Pop Music in Mexico City and Montreal

MICHAËL SPANU\*

### RESUMEN

La economía de los conciertos norteamericanos de música popular ha aumentado de manera significativa con la llegada de las tecnologías digitales, lo cual reforzó su estatus de industria cultural. Sin embargo, la relevancia de la música popular en vivo también proviene de su relación orgánica con el espacio urbano. El artículo trata dos casos localizados, la Ciudad de México y Montreal, con el fin de hacer un retrato matizado y descentralizado del sector de música popular en vivo en América del Norte. A pesar de sus diferencias sociodemográficas, ambas ciudades muestran trayectorias comparables: una refiere al esquema de “ciudad creativa”, mientras que la otra mantiene una fuerte polarización.

**Palabras clave:** industria cultural, creatividad, espacio urbano, música popular.

### ABSTRACT

North American popular music concerts have become economically more significant with the advent of digital technologies, strengthening their status as a cultural industry. However, the importance of live pop music is also rooted in its organic relationship with the urban space. This article deals with two localized cases, those of Mexico City and Montreal, painting a detailed, decentralized portrait of live pop music in North America. Despite their socio-demographic differences, both cities have comparable trajectories: one is that of a “creative city,” while the other is strongly polarized.

**Key words:** cultural industry, creativity, urban space, pop music.

\* Programa de Becas Posdoctorales de la Coordinación de Humanidades/Centro de Investigaciones sobre América del Norte (CISAN), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); <spanu.michael@gmail.com>.

En los últimos años, tanto las redes de producción creativa, así como las de consumo cultural en América del Norte se han visto fuertemente afectadas por las plataformas digitales y, más recientemente, por la pandemia de COVID-19. Los debates sobre el impacto de estas plataformas fueron numerosos; sin embargo, pocas veces llegaron a tocar el tema de la música popular en vivo. Esto es digno de observarse, pues la economía de los conciertos norteamericanos ha aumentado de manera significativa con la llegada de las tecnologías digitales. Ejemplos de ello son los nuevos modos de grabación y difusión audiovisual de conciertos en línea, así como la venta digital de boletos, la promoción de los conciertos en redes sociales, los festivales masivos, etcétera.

El impacto severo de la pandemia sobre los conciertos también ha atraído una nueva ola de interés por este sector, debido a que se podía contemplar su desaparición y lo que representaba en las sociedades norteamericanas. Si bien se denomina frecuentemente al sector de la música popular en vivo como “entretenimiento”, lo cual permite categorizarlo como actividad no esencial en el contexto pandémico, dicho sector representa una industria meramente cultural, tan crucial como la de la edición, del cine o de la gastronomía (Hesmondhalgh, 2019). En este sentido, no sólo importa su capacidad de generar ganancias y atraer turistas, sino también su poder de crear espacios donde articular, celebrar e institucionalizar identidades y expresiones culturales en constante movimiento, sobre todo en los espacios urbanos y para los jóvenes (Massey, 2005). En otras palabras, la industria de la música popular en vivo está íntimamente relacionada con valores de bien común y afectada por dinámicas políticas, urbanas y tecnológicas (Holt, 2021).

El presente artículo no busca documentar las dificultades de esa industria en tiempos de pandemia, sino integrar a ésta como variable del desarrollo histórico de esa industria en América del Norte. Empieza con una breve presentación de dicha industria en el continente, su dimensión mediatizada y la relación circular que mantiene con el espacio urbano. En la segunda parte, tratamos dos casos localizados: la Ciudad de México (CdMx) y Montreal, con el fin de hacer un retrato matizado y descentralizado del sector de la música popular en vivo en América del Norte. A pesar de sus diferencias sociodemográficas, ambas ciudades muestran trayectorias de desarrollo del sector de la música popular en vivo bastante similares; en una etapa inicial, las dos ciudades privilegiaron una visión modernista y monumental de la música en vivo; sus escenas musicales locales se desarrollaron principalmente a la luz de la desindustrialización y de ciertas crisis económico-políticas. En el caso de Montreal, se convirtieron en un verdadero pilar de la conversión en “ciudad creativa”, mientras que en la CdMx permanecieron principalmente relegadas a la clandestinidad, aplastadas por los actores hegemónicos y los problemas estructurales del espacio urbano (corrupción, narcotráfico, desigualdad), salvo en el contexto inicial de las redes sociales digitales.

Esta investigación está basada en una amplia síntesis de la literatura sobre ambas ciudades y una serie de entrevistas con profesionales relacionados con la música popular en vivo: dueños de foros, promotores y programadores.<sup>1</sup>

## EL DESARROLLO DE LA MÚSICA EN VIVO EN AMÉRICA DEL NORTE

Durante un largo periodo las giras de conciertos de música popular tuvieron como objetivo industrial el promocionar un disco,<sup>2</sup> a pesar de su valor social y cultural para los públicos y artistas (Frith, 2007). Con la llegada de las nuevas tecnologías digitales, el peso económico de los eventos musicales aumentó de manera significativa, dejando en segunda posición a la industria de la música grabada que se encontraba en crisis hasta hace pocos años (Guibert y Sagot-Duvaurox, 2013; Holt, 2010). Antes de la pandemia, el concierto era la primera fuente de ingreso para los artistas en Estados Unidos, a pesar del uso creciente de los servicios legales de reproducción de música bajo demanda, como Spotify. Del lado del consumo, los públicos de conciertos han estado dispuestos a pagar más caros sus boletos de entrada. Para muchos, el concierto en vivo representa una experiencia auténtica que contrasta con la sobremediatización de la sociedad norteamericana actual. Si bien existen numerosas mediaciones digitales de los *performances* musicales, éstas no disminuyen la relevancia de la música en vivo y sus instituciones, al contrario (Holt, 2021). En tiempos de hiperconexión a través de las redes sociales, el valor de estar físicamente presente en un concierto no sólo sigue siendo relevante, sino que crece (Bennett, 2012). Si la pandemia acabó temporalmente con los conciertos en toda la región, también evidenció el interés general por regresar a vivir la cultura de manera presencial y colectiva, a pesar de los riesgos sanitarios, mientras que los modelos virtuales de *performance* en directo no reemplazaron los encuentros físicos y tampoco lograron estabilizarse económicamente (Spanu, 2021).

La relevancia de la música popular en vivo dentro de las redes de producción creativa y cultural norteamericanas prepandémicas se puede resumir en los siguientes puntos:

<sup>1</sup> Todas las entrevistas fueron realizadas en el 2021, a partir de una muestra no exhaustiva, debido a las dificultades de obtener respuestas de los profesionales, sobre todo en tiempo de pandemia. La investigación principal se basa en la revisión de literatura y la comparación de casos; las entrevistas tienen un valor ante todo ilustrativo y no demostrativo. Para acotar la investigación no trataremos de todas las modalidades de performance musical en público que puedan existir, por ejemplo, los músicos callejeros y salones de baile.

<sup>2</sup> Nuestra definición de música en vivo se basa en la idea de la interpretación pública de música principalmente original, por lo que está estrechamente vinculada a la industria discográfica enfocada en las novedades, el entretenimiento y los medios de comunicación (Holt, 2010).

- La multiplicación de conciertos en espacios de alta capacidad (arenas, estadios, etc.) y festivales masivos como Coachella en California, Osheaga en Montreal o el Vive Latino en la CdMx.
- El aumento a la remuneración de los artistas (sobre todo los más conocidos) y al precio de los boletos (contrastando con la disminución del precio de la música grabada).
- Las lógicas de “360 grados” por parte de los promotores (gestión de imagen de los artistas, gestión de la venta de boletos, gestión de foros musicales, *management* artístico, etcétera).
- La aparición de empresas multinacionales norteamericanas como Live Nation y Anschutz Entertainment Group (AEG) en Estados Unidos, Operadora de Centros de Espectáculos, S.A. (OCESA) en México<sup>3</sup> y Evenko en Canadá,<sup>4</sup> y la integración horizontal del sector; ya que Live Nation ha comprado una participación del 51 por ciento en OCESA y un 49 por ciento en Evenko.
- La consolidación del gremio a través de asociaciones profesionales como el International Live Music Forum desde 1989 o la Canadian Live Music Association (CLMA) desde 2014.
- El uso de las plataformas digitales para promocionar y consumir música en vivo.

Dentro de estas manifestaciones, la fusión entre la organización de conciertos y la venta de boletos digitales ha sido un punto clave. Tradicionalmente, un boleto de concierto consistía en un simple derecho de entrada a un evento; el boleto se comercializaba localmente antes de dicho evento. Para asegurar la economía de un evento que rebasaba la escena local, los promotores necesitaban tener una buena relación con los medios y tiendas locales para saber si tal o cual artista podía interesar al público. Con la digitalización, la actividad de venta de boletos se transformó en una colecta de datos de clientes, lo cual genera un valor económico nuevo a favor de unos pocos actores. En efecto, los mismos promotores que poseían los servicios de venta de boletos en línea tenían la posibilidad de recuperar los datos de los clientes de sus competidores o simplemente de ampliar su margen de ganancias con la venta de los datos a otras empresas. Este fenómeno provocó una concentración rápida de la actividad de promoción de conciertos en América del Norte, por ejemplo, cuando Live Nation

<sup>3</sup> En la CdMx, OCESA opera el Foro Sol, el Palacio de los Deportes, el Teatro Metropolitano, el Autódromo Hermanos Rodríguez y Plaza Condesa; en Monterrey maneja el Auditorio Citibanamex. Además, tiene convenios con infinidad de locales importantes, como el Auditorio Nacional y organiza los festivales masivos como Vive Latino, Corona Capital, Electric Daisy Carnival, Pulso GNP, Coca-Cola Flow Fest y Domination.

<sup>4</sup> Groupe CH, que incluye las actividades de Evenko y Spectra, es hoy propietario (entre otros) de los festivales masivos Osheaga, Just for Laughs, los Francos de Montreal, el Festival Internacional de Jazz de Montreal, ileSoniq, Heavy Montreal y, sobre todo, de los Montreal Canadiens y los foros Centre Bell, Mtelus y Corona.

se fusionó con Ticketmaster en 2010. Al mismo tiempo, las redes sociales como Facebook empezaron a generar y comercializar datos y servicios relacionados con los perfiles de los consumidores potenciales, ofreciendo nuevas oportunidades para promotores emergentes. Para algunos autores, dicha evolución marca la última etapa de un proceso de institucionalización comercial de una actividad, la música en vivo, que tenía una dimensión más ciudadana (Holt, 2021), cuando otros destacan los valores sociales y culturales que sigue fomentando (Van der Hoeven y Hitters, 2019).

Sin embargo, la relevancia de la música en vivo no proviene solamente del crecimiento de las tecnologías digitales. El impacto de la música sobre el espacio urbano y la vida colectiva, tanto como ritual, industria y patrimonio, es antiguo (Picaud, 2021; Holt, 2021). Este aspecto se manifiesta a través de la articulación entre la producción escénica urbana y las estéticas globales que generan importantes relaciones afectivas y una economía más o menos informal (Straw, 1991), sobre todo para los jóvenes (García Canclini y Urteaga, 2011). Las escenas locales son espacios de experimentación social y cultural que pueden terminar alimentando nuevos modelos de producción cultural hegemónicos, por ejemplo, cuando la escena punk de Los Ángeles durante los años ochenta se delocalizó en el desierto para escapar de la persecución policiaca, inspirando a los creadores de los festivales masivos de hoy como Lollapalooza, Burning Man y Coachella (Swezey, 2018).

Más aún, cada vez se toma en cuenta en mayor medida a la música popular en vivo por la manera en que participa directamente en los procesos de cambio urbano, sobre todo la gentrificación (Picaud, 2021). Por un lado, ciertos foros atraen a nuevos públicos en zonas marginadas y participan en la revalorización de su imagen. En este sentido, la música popular en vivo es considerada como agente de desarrollo y de mezcla social. Por otro lado, los foros pueden ser vistos como motores de gentrificación, sobre todo cuando operan de manera comercial, sin considerar el barrio donde se encuentran. Existen también vínculos más institucionales que hacen que el sector de la música popular en vivo se vuelva una herramienta de desarrollo urbano; el ejemplo más claro es sin duda el de Austin, Texas, que se declaró “capital de la música en vivo” en 1991, generando una imagen creativa única en el mundo; su festival anual South by Southwest (sxsw) llegó a ser uno de los encuentros clave de la industria musical global. Junto con empresas privadas, las autoridades públicas locales de varias partes del mundo invierten cada vez más en festivales para cambiar su imagen e impulsar nuevas dinámicas urbanas (regeneración de zonas abandonadas, turismo, etc.); este fenómeno es más conocido como “festivalización” (Holt y Wergin, 2013).<sup>5</sup> En reacción

<sup>5</sup> Tiene las siguientes características: 1) el creciente uso de los espacios públicos urbanos para eventos culturales; 2) el uso de eventos música popular para promover agendas sociales y económicas, sobre todo a

al discurso de innovación y emancipación de la industria y de las autoridades, otros actores desarrollaron un discurso crítico acerca de la superficialidad y de la saturación de los eventos culturales; su idea es rehabilitar al público de los conciertos como ciudadano y no solamente como consumidor (Holt, 2021).

## UNA APROXIMACIÓN COMPARATIVA DE LA MÚSICA POPULAR EN VIVO EN AMÉRICA DEL NORTE: MONTREAL Y LA CIUDAD DE MÉXICO

A partir de la argumentación precedente, observamos que existe, por un lado, un fortalecimiento de la música en vivo como industria y un crecimiento de su dimensión comercial y, por el otro, una relación cada vez más compleja, instrumental, entre dicha industria y el desarrollo urbano; esto legitima el uso de una focalización metropolitana para observar en más detalle cómo estos fenómenos se expresan en América del Norte. En la siguiente sección, buscamos observar cómo se consolidaron las industrias de música en vivo en función de las particularidades de los espacios urbanos donde se desarrollaban y cómo esta evolución afectó al espacio urbano. Para ello, consideraremos los casos de la CdMx y Montreal. Ambas ciudades son interesantes de analizar porque comparten una posición periférica dentro del circuito internacional de música popular. La diferencia en el tipo de cambio de la moneda dificulta la compra de espectáculos de artistas globales y la lejanía de los centros de la industria obliga a los artistas a exportarse para tener más oportunidades o generar economías y redes (Cummins *et al.*, 2012). Estas asimetrías son más agudas en el caso de la CdMx, pero la capital mexicana también se beneficia por tener una población mucho más amplia, lo cual ofrece otras oportunidades. Tanto en México como en Canadá, organizar conciertos forma parte de las industrias culturales y creativas caracterizadas por sus ecologías de proyectos, sus *clústers* económicos y sus vínculos transnacionales (Mercado Celis, 2020). Es una industria con una parte formal e informal, con la confianza como el valor número uno para desarrollarse como promotor de conciertos. Ambas ciudades tienen un circuito de foros y festivales que mezcla estéticas *mainstream* y de nicho, espacios informales (Do-It-Yourself) y otros más formales, incluso *arenas* (por ejemplo la Arena CdMx y el Centro Bell) y promotores hegemónicos. La economía del circuito privado depende ampliamente de actividades paralelas a la venta de boletos, como la venta de alcohol, lo cual afecta mucho la repartición de los estilos de música en los espacios. Para compensar, las dos economías también recurren a los

---

través de un discurso sobre la “innovación” por parte de las autoridades públicas; 3) la mediatización digital de la cultura escénica para llegar a un público más amplio no especializado; 4) la carnavalización y masificación de los eventos culturales en forma de efectos, coreografías e instalaciones espectaculares.

patrocinios privados. De forma más marginal, las dos ciudades están vinculadas por ciertas escenas, flujos de artistas y profesionales, sobre todo en el ámbito de la música electrónica y experimental, como ilustra el festival Mutek, que comenzó en Montreal antes de exportarse a México. Más allá de las diferencias sociodemográficas de ambas ciudades, la mayor distinción entre sus sectores de música popular en vivo viene del sistema de subvención, que es más fuerte en Montreal que en la CdMx por la cuestión del apoyo a la cultura francófona que existe desde los años setenta y sobre todo durante los noventa. Esto permite la existencia de un circuito alternativo de artistas, promotores y locales (*venues*) mucho más importante. Otra diferencia es el nivel de violencia y de impunidad muy alto en México en comparación con Canadá, lo cual afecta profundamente las actividades nocturnas y culturales. Podemos plantear la hipótesis de que estos aspectos impactan la relación entre ciudad y música en vivo en América del Norte. En las siguientes secciones, a partir de la evolución comparada del sector de la música en vivo en ambas ciudades, proponemos explicar dicha diferencia y un esquema general del sector en América del Norte.

## MONTREAL: DE “ENCLAVE BOHEMIO” A “CIUDAD CREATIVA”

Montreal se caracteriza por la importancia histórica de su vida nocturna festiva, desde la época de la prohibición de Estados Unidos a los festivales musicales actuales. Dicho pasado ha dejado una huella cultural ampliamente documentada a pesar de variaciones significativas. Después de una época dorada para los músicos y promotores, la ciudad fue “limpiada” por la administración de Jean Drapeau y su modernismo autoritario a partir de 1954 (Weintraub, 2004). A nivel de la provincia, durante los años sesenta, el poder creciente de los quebequenses francófonos abrió caminos para una nueva escena musical y fue el punto de partida del sistema de apoyo que sigue existiendo hoy en día. Sin embargo, la llegada del Partido Quebequense al poder en 1976, junto con la desindustrialización y el crecimiento de Toronto, hizo que Montreal entrara en crisis (Germain y Rose, 2000). La mayoría de las disqueras internacionales se fueron de Montreal. Promotores que empezaron en los ochenta recuerdan la falta de foros y la búsqueda de opciones alternativas, como áticos (*lofts*) o iglesias, para organizar conciertos.

A partir de 1984, fuera de las *arenas* como el Forum de Montreal (antes Centre Bell) donde se realizaban conciertos comerciales nacionales o internacionales (y sobre todo partidos de hockey), sólo existían unos pocos lugares donde organizar conciertos regulares con artistas emergentes, pequeños, locales o extranjeros; uno de ellos, Les Fours-foues électriques, tuvo éxito gracias a los artistas alternativos que albergó (Nirvana,

Nick Cave, Nine Inch Nails, L7), lo cual también permitió el crecimiento de los promotores locales. Empezaron a organizar conciertos en recintos más grandes y de estándar más alto, como el teatro Rialto y el Spectrum. El barrio denominado Le Plateau fue el centro del crecimiento de la música popular en vivo (Stahl, 2015), el cual tiene una relación significativa con el desamparo del espacio urbano debido a la crisis. Por un lado, el Red Light, el barrio que rodeaba Les Foufounes, tenía mala fama porque atraía una población de marginales, lo cual generó mucha persecución policial en el local (Girard, 2003). Por otro lado, bodegas y apartamentos amplios tenían un precio muy accesible, atraían artistas de muchas partes de Canadá y ofrecían oportunidades de crecimiento a nivel global. Para las empresas de espectáculos, había espacio para reunir un equipo, la mano de obra no era costosa, era más fácil conseguir técnicos y bailarines, podían importar los mejores sistemas de sonido del mundo y hacer giras por toda Norteamérica con ellos, desde Montreal. Un buen ejemplo de esa dinámica es la empresa Evenko, emanación de la familia Molson, dueña del equipo profesional de hockey sobre hielo Montreal Canadiens y muchos otros negocios como el recinto Bell Center. Fundada en 2002, esta empresa se convirtió rápidamente en líder de la promoción de conciertos y festivales en Canadá, pues dio un giro más comercial a la música en vivo y nuevas relaciones con un campo económico no solamente vinculado con la industria musical. De manera general, el crecimiento de la música popular en vivo no se fue de manera totalmente autónoma o alternativa, sino a través de colaboraciones con actores más establecidos, como Donald K. Donald (encargado de las giras de Pink Floyd, Led Zeppelin y Rolling Stones en Canadá), y de un sistema de apoyo público a la cultura y contra el desempleo.

A finales de los noventa, algunos músicos fundaron nuevos locales con la idea de ofrecer más espacios adecuados al desarrollo de la escena local. Podemos mencionar La Casa del Popolo y La Sala Rossa, ambas fundadas por Mauro Pezzente de la agrupación Godspeed You! Black Emperor, pilar de la escena alternativa de la ciudad. Junto con la multiplicación de espacios de *performance* y socialización, por ejemplo en Mile End a partir de la década del 2000 (Straw, 2018), hay que recordar el papel crucial de las universidades en la efervescencia creativa local, así como la proximidad de las industrias culturales norteamericanas, especialmente en Nueva York. Todo esto convirtió a Montreal en una “utopía escapista de clase media” o “enclave bohemio” (Stahl, 2015) durante un tiempo, donde la experimentación musical era de rigor (Della Faille, 2005).

El alejamiento de los centros de la industria musical dominante se ha compensado con un fuerte espíritu de iniciativa, especialmente respecto a la creación de redes independientes dedicadas a la promoción de la creación local, por ejemplo Coup de coeur francophone o el festival Pop Montreal (Cummins *et al.*, 2012). Una de



las particularidades de estas redes es que no tenían objetivo de lucro, a la manera de los grupos asociativos franceses, por ejemplo (Guibert y Sagot-Duvauroix, 2013). Estas redes asociativas recibían generalmente fondos públicos a través de políticas *top-down* que también iban dirigidas a músicos, sellos, locales y promotores, la mayoría estando en Montreal.<sup>6</sup>

La presencia de una gran población francófona en Montreal disuadió a los grandes sellos de penetrar en el mercado, lo que también permitió que floreciera una escena independiente con sus organizaciones asociadas. En el caso de la música en vivo, dicha presencia hizo que los promotores locales tuvieran un rol particular, incluso los que trabajaban estéticas anglosajonas, lo cual generó ciertos conflictos con el *management* de los artistas extranjeros. En otras palabras, Montreal es una ciudad de mucha idiosincrasia; que un artista toque en un estadio en Toronto no significa que pueda hacer lo mismo en Montreal, pero el mánager pide la misma cantidad de dinero para ambas ciudades porque son de tamaño comparable. Además, los promotores anglófonos rara vez se dirigen a los artistas francófonos (excepto los DJ), mientras que los promotores francófonos se dirigen a los artistas de idioma inglés o francés. De manera casi circular, existen ciertas diferencias entre las preferencias estéticas y donde se tocaba la música para el público francófono o anglófono (Cummins *et al.*, 2012). Hasta la fecha, los anglohablantes son minoritarios en números pero mayoritarios simbólicamente por sus relaciones privilegiadas con las industrias culturales hegemónicas de América del Norte (Stahl, 2015). Esto genera un tipo de cosmopolitismo ambivalente, donde la música en inglés puede interesar a un público francófono bajo ciertas condiciones, pero lo opuesto casi nunca ocurre. En otras palabras, la identidad

<sup>6</sup> A nivel provincial, el sentimiento de solidaridad entre los francófonos y la necesidad de promover la cultura en Quebec condujeron a la primera política cultural de la provincia en 1992. Esta política creó dos organismos públicos de subvención: el Consejo de las Artes y las Letras de Quebec (Conseil des arts et des lettres du Québec, CALQ) y la Sociedad de Desarrollo de las Empresas Culturales (Société de développement des entreprises culturelles —Sodec—). Ambas proporcionan financiación a una serie de industrias culturales en Quebec, pero el CALQ se centra más en los artistas y las organizaciones de artistas, mientras que la Sodec apoya a las empresas incorporadas. En 2009-2010, el CALQ concedió 24 800 000 dólares para apoyar la música en Quebec (una gran parte se destinó a organizaciones de música clásica) (CALQ, 2011). La Sodec, por su parte, concedió 9800 000 a los solicitantes de su programa “Musique et variété”. Es más activo en el apoyo a las partes de promoción y comercialización de la industria musical (entrevista con representante del CALQ). La financiación de las artes también existe a nivel federal y municipal. A nivel federal, el Consejo Canadiense de las Artes (Canada Council for the Arts —CCA—) concedió 7 800 000 dólares a artistas y organizaciones musicales de Quebec en 2009-2010. A nivel municipal, el Conseil des arts de Montréal (CAM) apoya las artes desde su creación en 1956; en 2010, concedió 1 900 000 dólares a diversas organizaciones musicales. En conjunto, los organismos que conceden ayudas aportan aproximadamente 56 600 000 dólares al año a la industria musical de Quebec (CALQ, 2011), lo que impulsa significativamente la industria musical de Montreal. El dinero, en su mayor parte público, apoya muchas actividades diferentes, como la producción de discos, la promoción, el *marketing* y las giras; también ayuda a pagar la asistencia de los profesionales a ferias y conferencias, y apoya a las organizaciones de artistas y de la industria. Por ejemplo, L’Association québécoise de l’industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ), una asociación de empresas musicales independientes de Quebec, recibe financiación de Heritage Canada y de la Sodec (Cummins *et al.*, 2012).

musical de Montreal está parcialmente fragmentada, pero de una forma no tan conflictiva, sino dinámica (Della Faille, 2005; Gingras, 2019).

Entre el estilo de vida bohemio y de convivencia, un crédito fiscal para el sector multimedia y un sector cultural independiente sólido con vínculos con empresas de producción cultural de alcance internacional (música grabada y en vivo, pero también el circo, la danza y el videojuego), Montreal se convirtió en un prototipo de ciudad creativa (Cohendet *et al.*, 2010). Esto generó un interés fuerte por parte de la municipalidad, quien quiso acompañar y empujar esta dinámica creativa a través de políticas dirigidas a barrios específicos, sobre todo a partir del 2005 y con un enfoque sobre la industria del entretenimiento y el turismo (Lussier, 2015).<sup>7</sup> Este enfoque articula la narrativa sobre el pasado festivo de algunos barrios de la ciudad (por ejemplo el *faubourg* Saint-Laurent) con el modelo estandarizado de reactivación urbana a través de la llamada economía creativa y los eventos culturales (Barrette, 2014). Lejos de ser una simple iniciativa *top-down*, esta intervención pública se llevó a cabo en colaboración con organizaciones de artistas y ciudadanos (Lussier, 2019).

Hoy en día, Montreal es la ciudad con el mayor presupuesto dedicado a la cultura y La Place des arts es la infraestructura cultural más importante en todo Canadá (Moser *et al.*, 2019). El Quartier des spectacles es, sin duda, el proyecto más icónico de la inversión pública en la industria del entretenimiento; en un kilómetro cuadrado de superficie, agrupa ochenta lugares de difusión cultural con aforo de veintiocho mil personas repartido entre treinta foros, lo cual representa el 80 por ciento de los foros de la ciudad, cuatrocientas cincuenta empresas culturales, según las cifras oficiales de la municipalidad. Nació de la propuesta de Jacques Primeau, expresidente de la Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (Adisq) durante el "Sommet de Montréal" del 2002, y resulta de una inversión masiva (ciento veinte millones) a nivel federal, estatal y municipal. Tiene una gobernanza propia a través de la asociación Le Partenariat. Esta institucionalización urbana acompaña a la institucionalización comercial del espectáculo en vivo a nivel global, como se ha mencionado en la primera parte del artículo. Mientras que algunos lo ven como un éxito de la regeneración urbana y una consagración del proyecto modernista de Jean Drapeau, otros señalan cómo ha generado un fenómeno de gentrificación intenso (Loison, 2013). Después de la creación del Quartier des spectacles, nuestros informantes reportaron trabas administrativas para conseguir permisos y desarrollar

<sup>7</sup> Por ejemplo, podemos pensar en los proyectos de reurbanización del Quartier des spectacles, anunciado éste en 2003 con el objetivo, en particular, de mejorar el acceso a los teatros, así como el desarrollo de las plazas públicas; del Quartier de l'innovation en 2011, un proyecto de planificación para un sector del centro de la ciudad, y del Quartier international, lanzado en 1999 con el objetivo de ofrecer un entorno con un diseño exclusivo mediante planificación y mobiliario urbanos, entre otros.

proyectos de música en vivo en otras zonas, lo que generó una transición de la zona de un espacio de producción y creación a un espacio de consumo de productos culturales; para la municipalidad, era más fácil concentrar las actividades y tener menos interlocutores. Sin embargo, organizar un concierto en el Quartier des spectacles cuesta mucho más que en otras partes, aunque en el Plateau sea cada vez más caro también. En otras palabras, un proyecto dedicado a la promoción de los eventos musicales terminó excluyendo una parte del sector, la parte menos comercial.

Así, tras un periodo dorado y ante esta particular forma de institucionalización de las artes escénicas, la riqueza y diversidad de la oferta de conciertos parece haber tocado techo, o incluso haber retrocedido. Además, todavía existen lugares que operan sin licencia adecuada o que no la pueden pagar;<sup>8</sup> durante la década de 2010 se produjo una oleada de cierres sin precedentes en Montreal, sobre todo de lugares gestionados por los propios integrantes de las escenas y no por corporativos externos, principalmente debido al aumento de los alquileres.<sup>9</sup>

Otras dificultades persisten para los locales independientes, por ejemplo, los que cierran debido a una legislación arcaica sobre el ruido (medidas subjetivas, multas desproporcionadas, poca representatividad de los denunciantes, etc.). Existe un diálogo y cierta voluntad política para cambiar la visión punitiva acerca del ruido, como lo muestra el nombramiento reciente de una *Commissaire Développement Économique* enfocada a los “ambientes sonoros” en la alcaldía de Montreal, pero el marco legal aún sigue siendo el mismo. Además, desde antes de la pandemia, la música quedaba cada vez más relegada a un segundo plano de la economía nocturna basada en el restaurante o el bar, es decir, formas de ocio que eliminan el escenario en favor del encuentro social, profesional (*networking*) o emocional (*dating*) (Straw, 2018).

El hecho de que muchos foros independientes tengan un modelo económico basado en la venta de alcohol genera también una dificultad para que la autoridad los reconozca como parte del sector cultural. Al revés, los lugares que reciben subvenciones tienen condiciones de venta de alcohol restringidas y una infraestructura rígida, lo cual afecta su posibilidad de recibir cierto tipo de conciertos, sobre todo lo que sale del marco pop, rock y canción de autor francófona, por ejemplo, las músicas electrónicas o el rap (género más escuchado en las plataformas de *streaming* en Québec) (Bélanger, 2020). En respuesta, se desarrollaron muchos locales *DIY* (*do-it-yourself*, hazlo tú mismo) y/o ilegales, que competían con los que luchaban legalmente por

<sup>8</sup> Alrededor de treinta mil dólares canadienses para un foro de ochenta a cien personas. Las licencias de tipo “occupation” se parecen a las de uso de suelo en México, son otorgadas por la municipalidad, mientras las licencias de venta de alcohol se manejan a nivel de la provincia.

<sup>9</sup> Podemos mencionar Café Chaos y les Bobards, en 2014 y 2015, y más recientemente Katacombes Co-op y Divan Orange en 2019. Véase Cadotte (2019).

su supervivencia, mientras que otros formaban colectivos, como SMAQ (Salon des métiers d'art du Québec), para apoyarse mutuamente y crear mejores vínculos políticos. Además, la pandemia, más allá de su impacto directo en todo el sector del espectáculo en vivo, reforzó considerablemente la jerarquía que existía, tanto en Montreal como en otros lugares (Picaud, 2015), entre las salas de conciertos formales y los espacios musicales alternativos (ya sea por su estética de nicho, o por su manera de articular público e intérprete, en particular los clubes nocturnos con DJ). De hecho, los primeros han recibido más apoyo y, sobre todo, han podido reabrir de forma prioritaria, pues han sido considerados más “esenciales” que los segundos. En otras palabras, a pesar de un fuerte apoyo público o incluso debido a este mismo, el panorama de la música en vivo en Montreal es más contrastado que lo que deja imaginar la vitrina de ciudad creativa.

## **CDMx: MUNDOS SUBTERRÁNEOS EXTENDIDOS**

### **E IMPERIOS DEL ENTRETENIMIENTO**

Aunque no está tan documentada como la de Montreal, la vida musical nocturna de la capital mexicana ha gozado de la misma aura festiva entre una parte de la población, sobre todo gracias a su red de cabarets durante los años cuarenta y cincuenta (Jiménez, 1991), pero también a sus cafés cantantes en los años cincuenta y sesenta (Arana, 1985). Por la misma razón, ha sido etiquetada como la capital del vicio, especialmente a través de discursos mediáticos y políticos teñidos de clasismo (Pulido Llano, 2017). Así, en un contexto de *boom* económico y bajo la apariencia de modernismo, incluso de cosmopolitismo, gran parte del circuito musical nocturno fue demonizado y perseguido por la policía durante los sesenta, reforzando paradójicamente el mito de la noche como frontera (Melbin, 1978).

Por otro lado, la visión oficial del espectáculo musical se plasmó en proyectos monumentales como el Auditorio Nacional, una infraestructura ecuestre concebida en 1952 que rápidamente abrió sus puertas a actuaciones musicales para el gran público, como las de Pedro Infante, u otras de acento nacionalista (por ejemplo, la obra *Estampas de la Revolución* del Instituto Nacional de Bellas Artes).

La polarización entre lo monumental y lo subterráneo se agudizó cuando la persecución se extendió a todo el ámbito de producción musical rock de los años sesenta. Después del festival de Avándaro, el rock fue visto como una forma de protesta contra la elite política encarnada por el Partido Revolucionario Institucional (PRI) (Zolov, 1999). En el tenso contexto de los Juegos Olímpicos de 1968 y la masacre estudiantil de la plaza de Tlatelolco, se censuraron las culturas relacionadas con la juventud y se prohibieron la mayoría de los conciertos. En la década de los setenta sólo se

permitía actuar en la CdMx a los artistas que representaban la franja más comercial, como por ejemplo Julio Iglesias o Gloria Gaynor en el Auditorio Nacional. Sin embargo, los recintos capaces de acoger a estos artistas eran escasos, como la Plaza de Toros México donde actuó Vicente Fernández en 1984 y el español Miguel Ríos en 1988; el Estadio Azteca, donde tocó la *boy band* Menudo en 1983 y, sobre todo, el Palacio de los Deportes (también conocido como “Palacio de los Rebotes” por su mala acústica), donde tocó INXS en 1991.

No fue sino hasta los años ochenta y sobre todo los noventa, en las ruinas del terremoto de 1985 y las diversas crisis económicas, cuando surgieron nuevas escenas a nivel local para acoger a los músicos de rock, ska o punk, primero en lugares abandonados o improvisados en los barrios desfavorecidos, llamados “hoyos funky”, luego en bares emblemáticos como Rockotitlán o el Arcano, pero también en lugares desviados de su uso inicial, como la Arena de Lucha Tlalnepantla, en espacios públicos o enclaves institucionales y universitarios, como los teatros del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) o el Museo del Chopo (Castillo Berthier, 2010). A pesar de una cierta efervescencia artística, las tensiones con las autoridades seguían siendo palpables y la falta de infraestructuras impedía cualquier forma de autonomía o institucionalización de los lugares para tocar música.

Como resultado, en los años noventa surgieron una serie de salas alternativas en oposición y autogestivas, basadas en posturas a menudo reivindicativas y no lucrativas, como el Circo Volador (1994) o el Foro Alicia (1995); estos últimos han sido un emblema, un escaparate y un motor de las culturas juveniles de la capital (punk, ska, surf rock, hip hop, hardcore, dark, etc.), en particular las de los barrios desfavorecidos y estigmatizados (Castillo Berthier, 2011). Lejos de ser meras salas de conciertos, actuaban como centros culturales, con talleres, exposiciones, debates, etc., y sobre todo una política de acceso extendida a todos los estratos sociales. Las tensiones con las autoridades eran habituales, no sólo por motivos políticos y culturales, sino también por razones administrativas. En efecto, hasta la fecha, no existe ninguna figura jurídica adaptada a este tipo de locales en los que la multiactividad sin fines de lucro se combina a menudo con la venta de alcohol. Varias asociaciones de lugares, como el Foro de Espacios Alternativos (FEAS) y ahora Coordinadora de Espacios Culturales Independientes (CECI), han hecho campaña para que se reconozca mejor su especificidad jurídica. En cualquier caso y a pesar de una lucha constante, estos lugares son testigos de una evolución más general del sector cultural en la década de 1990, en la que “los movimientos sociales progresistas y los activistas de base también han ganado terreno para dirigir la política cultural hacia objetivos socialmente inclusivos” (Yúdice, 2003).<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Además de lugares como el Alicia o el Circo Volador, hay que mencionar también los numerosos locales e instalaciones informales y efímeras que han servido para el desarrollo de otras culturas musicales en la

Al mismo tiempo, a pesar de una tensa situación económica durante la década de los noventa y a medida que la música rock en español demostraba su potencial comercial, los espectáculos encontraban nuevos lugares para desarrollarse, por ejemplo en el Autódromo Hermanos Rodríguez (más tarde conocido como Foro Sol) que, a partir de 1993, fue acondicionado para recibir la gira internacional “The Girlie Show” de la cantante estadounidense Madonna. Éste fue un punto de inflexión particular en la industria del espectáculo en vivo que reflejó el otro desarrollo del sector cultural en la década de los noventa, a saber, una desinversión de los gobiernos centrales y un desarrollo de modelos culturales empresariales y orientados al beneficio. Las grandes marcas (alcohol, bancos, ropa, etc.) empezaron a invertir fuertemente en el espectáculo en vivo, convirtiendo los eventos musicales en medios publicitarios (con audiencias dirigidas por estilos) y permitiendo la aparición de nuevas infraestructuras profesionales de nivel internacional. En la CdMx, esto fue posible gracias a un acuerdo entre OCESA, filial de la Corporación Interamericana de Entretenimiento (CIE), y las autoridades, para garantizar el buen funcionamiento de los eventos musicales a gran escala. Antes, cualquier evento podía terminar cancelado, a veces en el último momento, por las autoridades. Dicho acuerdo colocó a OCESA en una posición de cuasimonopolio, reflejando un patrón muy común dentro de la economía mexicana (Ríos, 2021). OCESA tuvo la concesión de importantes instalaciones como el Palacio de los Deportes, el Teatro Metropolitano, el Auditorio Citibanamex. Sus intereses están ligados a los del imperio mediático Televisa (propietario del 40 por ciento del capital de OCESA hasta la compra reciente de Live Nation), creando un circuito específico para las carreras artísticas y limitando seriamente la posibilidad de crecimiento de los promotores independientes. El único competidor es Zignia Live, una emanación del conglomerado mediático TV Azteca, cuyo desarrollo comenzó en Monterrey antes de trasladarse a la CdMx con la concesión de la Arena Ciudad de México, uno de los recintos más importantes de Latinoamérica. Sin embargo, aunque trabajan en el mismo nivel de estética pop, Zignia sigue estando muy por detrás de OCESA en la CdMx, que opera casi todos los festivales masivos de la zona y sus alrededores.<sup>11</sup>

A pesar de este monopolio, existen sinergias con las escenas locales, por ejemplo, entre el festival insignia de OCESA, Vive Latino, y entidades subterráneas como el tianguis del Chopo (García Ayala y Pérez Domínguez, 2011), u otras estructuras

---

ciudad, especialmente las de la cumbia sonidera, el high energy o la música ranchera, que se han definido desde hace tiempo por su carácter relativamente autónomo, nómada y a veces clandestino.

<sup>11</sup> Podemos mencionar también la tercera empresa de entretenimiento en México, Westwood Entertainment, fundada en 1999 por David West, emprendedor asociado con las tiendas Tower Records. Según nuestros informadores, trabaja esencialmente con los artistas de la disquera Sony y con una estética pop *mainstream*. Para más cifras sobre las promotoras mexicanas, véase también Gutiérrez (2018).

independientes como el sello Disco Intolerancia (Woodside *et al.*, 2011). Estas sinergias son tanto una muestra del abismo existente entre el *underground* y el *mainstream* en la CdMx como un intento parcial de salvarlo, siempre y cuando se integren en OCESA y alimenten su hegemonía en lugar de desafiarla. En otras palabras, si OCESA es más el producto de un marco institucional desigual que la causa, siempre termina limitando, ahogando o absorbiendo las llamadas iniciativas independientes o alternativas.

Por ejemplo, a partir de la década del 2000, la promoción virtual de los conciertos abrió el mercado a nuevos actores y empresas más pequeñas y reforzó la posición de las empresas dominantes. Esta doble dinámica fue particularmente visible en la CdMx; por un lado, surgió una ola de promotores y lugares independientes pero profesionales a partir de mediados de esa década, concentrados en el centro de la ciudad (Macías Solís, 2015). Con una particular sensibilidad musical “indie” y “electrónica”, esta escena estaba basada en un imaginario cosmopolita que se veía reforzado por su anclaje simbólico en el barrio “bohemio” de la Roma (con vínculos con el Centro Histórico también).<sup>12</sup> La iniciativa más emblemática probablemente fue la del grupo Sicario, que empezó como una tienda de camisetas con fiestas popularizadas en redes sociales digitales como MySpace y blogs. A continuación, el grupo se dedicó a diferentes actividades: arquitectura, bares de cocteles, *catering*, sello musical y, sobre todo, salas de conciertos (Sala, Auditorio BlackBerry), clubes (Rhodesia, Mono) y festivales (Ceremonia). Esta mezcla particular refleja una evolución de la música en vivo hacia un modelo empresarial vinculado tanto a las marcas y los nuevos estilos de vida urbanos como a las escenas locales, más que a las industrias del entretenimiento y los medios de comunicación.<sup>13</sup> Por otro lado, OCESA pudo reforzar su hegemonía a través de la integración de los servicios digitales de venta de boletos, generando sobrepresos.<sup>14</sup> Al mismo tiempo, las redes sociales la obligaron a poner cada vez más atención al *feedback* de los consumidores y la calidad de sus experiencias, diversificando sus públicos y colaboradores y consolidando su discurso sobre “el poder del público” para responder a las críticas a su monopolio.

<sup>12</sup> Hay que recordar, sin embargo, que esta escena semiprofesional era sólo la punta del iceberg, ya que dependía tanto de las dinámicas nocturnas, turísticas, festivas y gastronómicas que funcionaban en dicha zona, como también de una red informal de locales y músicos repartidos por el área metropolitana (Mercado Celis, 2016). Por ejemplo, en la música electrónica, aunque tuvo ubicaciones importantes en el centro de la ciudad (La Tirana), la escena es dispersa, tanto por su atracción “natural” hacia espacios industriales abandonados fuera del centro (por ejemplo, la Ex-Fábrica de Harina), como por el doble proceso de estigmatización social (por el consumo de drogas y sus vínculos con las culturas LGBT) y de institucionalización comercial a través de festivales masivos como el Electric Daisy Carnival (organizado por OCESA).

<sup>13</sup> Otro caso interesante es el de Archipiélago, empresa que tiene, entre otros negocios, restaurantes, antros, una marca de mezcal y un festival de música popular en la costa.

<sup>14</sup> Lo cual atrajo la atención de la Comisión Federal de Competencia Económica (Cofece) en 2015, obligando a la empresa a abrirse un poco más a la competencia. Véase también Cofece (2019; 2020).



Además de los actores dominantes en el ámbito económico, es decir, las marcas y los medios de comunicación, otros ámbitos ajenos a la música empezaron a tener intereses por el concierto como palanca de reputación. Es el caso del campo político local, cuya autonomía se reforzó a partir de 1997, con la llegada al poder de Cuauhtémoc Cárdenas y la creación del Gobierno del Distrito Federal. A través del Instituto de Cultura de la Ciudad de México (ICCM) y con el objetivo declarado de hacer de la ciudad un espacio para todos a pesar de las inmensas brechas sociales, se llevaron a cabo numerosos conciertos y festivales gratuitos en espacios públicos, sobre todo la céntrica plaza del Zócalo (Rodríguez Becerril, 2016). A partir de la década del 2000, los intereses del ámbito económico dominante y los de la política se unieron, en cierto modo, en el Zócalo, con la organización de conciertos más comerciales, tanto desde el punto de vista de la producción (con OCESA) como de la programación (con artistas más *mainstream*: Shakira, Juanes, etc., alcanzando un clímax con Justin Bieber en 2012). De hecho, cuando la ciudad era gobernada por Marcelo Ebrard (del Partido de la Revolución Democrática —PRD—), la intención era hacer de los conciertos en el Zócalo una vitrina de la CdMx en el mundo, con todo tipo de eventos destinados a batir récords mundiales (rosca de reyes, número de personas desnudas, etc.). En el fondo, se trataba de una batalla por convertirse en una ciudad “global”, con el turismo y la juventud como principales activos,<sup>15</sup> y cuyo carácter espectacular contrasta con la profunda falta de apoyo e infraestructuras públicas dedicadas a la cultura y a la música en particular. Un ejemplo de ello son las Fábricas de Arte y Oficios (Faro), que sufren una falta estructural de recursos y una desconexión casi total de los sectores culturales ya establecidos (Kanai y Ortega-Alcázar, 2009).

Antes de que estallara la pandemia, el paisaje musical de la ciudad estaba relativamente contrastado, con una alta concentración de actividad en la zona de las colonias Roma y Condesa y una dispersión de actividades más informales en el resto de la ciudad. Como resultado, había una gran variedad de modelos organizativos y estéticos musicales, con un abismo bastante obvio entre lo *mainstream* y lo subterráneo, y relativamente pocas propuestas intermedias viables. Este abismo puede explicarse de varias maneras. En el caso de las salas situadas en el corazón de la actividad cultural de la ciudad, la presión inmobiliaria ha sido la causa de varios cierres, como el de Gato Calavera y el de Sala, lo que refuerza la disparidad entre las salas con medios para ocupar la centralidad urbana y las que se encuentran en la “periferia” (tanto espacial como simbólica). También hay riesgo de terremotos, especialmente en el centro de la ciudad: uno de los lugares intermediarios emblemáticos de OCESA, el Plaza

<sup>15</sup> Podemos mencionar también la Semana de las Juventudes, organizada en el Zócalo por el Instituto Nacional de la Juventud (Injuve) a partir del 2013.



Condesa, ha tenido que cerrar por este motivo, mientras que la elasticidad del suelo limita mucho la actividad de otros lugares debido al movimiento del público, por ejemplo en el Auditorio Blackberry (Mendoza Escamilla, 2014). Otro aspecto es la asimetría material y simbólica en la cual se encuentra el sector mexicano: pagar en pesos a artistas internacionales que se benefician de una mejor promoción y de un prestigio primermundista, o contratar artistas locales emergentes con el riesgo de no cubrir los costos mínimos de un concierto. Si bien es cierto que algunos artistas extranjeros están dispuestos a bajar su *fee* cuando consideran la CdMx como una entrada al mercado latinoamericano, tampoco es la regla. Esto hace que los festivales y eventos en lugares efímeros se vuelvan más atractivos que un foro musical que requiere una renta, un *staff* regular y muchas relaciones burocráticas.

Además, el marco jurídico de los llamados espacios alternativos siguió siendo objeto de debate, como demostró el proceso que condujo a la ley de espacios culturales independientes en 2020 (CdMx, 2020). De hecho, la cuestión de incluir la venta de alcohol en el modelo legal propuesto quedó sin resolver, descartando de hecho los bares culturales y otros “terceros lugares” autogestionados que venden alcohol. Esto alimenta un limbo jurídico que pone a los negocios y proyectos culturales en una posición incómoda frente a la administración, quien los señala siempre como culpables de no cumplir al pie de la letra con el marco oficial.<sup>16</sup> De manera general, muchos lugares musicales contravienen la visión moralista y paternalista de la noche que ha promovido la elite política mexicana (Macías, 2021), cuando otros recurren abiertamente a la corrupción u otras prácticas ilegales para desarrollarse.

Finalmente, el último aspecto es la violencia sistémica que afecta la escena de la vida nocturna, que se ha incrementado especialmente con el auge del cártel de la Unión Tepito (Romandía *et al.*, 2019). La extorsión puede alcanzar hasta el 20 por ciento del presupuesto y afecta especialmente a locales como bares de conciertos o clubes donde tocan artistas de música electrónica, por no hablar de los “antros” que son especialmente expuestos por el consumo de drogas. En lugar de ceder a la presión de los cárteles, algunos lugares optan por limitar y diversificar sus actividades, por ejemplo con talleres o conferencias, mientras que otros profesionales prefieren volver a la clandestinidad, con eventos en ubicaciones secretas y sin autorización. Para los primeros, esto genera una pérdida de ingresos que amenaza su economía, mientras que para los segundos implica todo tipo de riesgos, una fragmentación de los públicos y una competencia desleal para los lugares autorizados. Esto cuestiona profundamente el rol de la autoridad pública, no solamente en sus debilidades a la hora de combatir la violencia organizada, sino en su capacidad de impulsar los espacios culturales que

<sup>16</sup> El Foro Alicia reporta haber sufrido veinticuatro clausuras, por ejemplo (Hernández Navarro, 2021).

desarrollan modelos alternativos que les permiten evitar relaciones con el narco sin abandonar su visión cultural (sobre todo en el ámbito de las músicas electrónicas).

## MÚSICA EN VIVO Y DEMOCRACIA EN LAS CIUDADES NORTEAMERICANAS: ENTRE DISCIPLINA Y SUSTENTABILIDAD

El medio *Pollstar* (s. f.), referencia mundial para la industria de la música popular en vivo, nos permite tener una mirada global hacia la infraestructura musical de cada ciudad. Aunque este medio tenga un sesgo que favorece la franja más *mainstream* del sector, observamos un número más grande de foros en Montreal (cuarenta) que en la CdMx (diecinueve), a pesar de que ésta tiene una población cinco veces mayor,<sup>17</sup> y sobre todo una presencia mucho más fuerte de foros de tamaño intermedio (de aforo inferior a mil personas, dos en la CdMx, veintiséis en Montreal).<sup>18</sup> Dicha diferencia se puede explicar por el apoyo infraestructural que existe en Canadá (y Quebec en particular) y por la polarización histórica entre lo subterráneo y el sector comercial en México.

Sin embargo, a pesar de esas diferencias, Montreal y la CdMx comparten una serie de características que permiten esbozar un perfil particular de industrias culturales en las zonas urbanas norteamericanas. En primer lugar, observamos cómo la vida musical nocturna generó tensiones sociales, evidenciando lo que se considera un comportamiento aceptable y deseable en las sociedades urbanas de Norteamérica, ilustrado aquí por las diferentes olas de represión que tuvieron lugar a partir de los años cincuenta y sesenta en cada ciudad. Las tensiones se referían tanto al contenido asociado a los conciertos como a la forma de las propias reuniones, algunas de las cuales se consideraban generadoras de desorden social, en un momento en que los jóvenes empezaban a constituir una clase social por derecho propio e, indirectamente, una fuerza política amenazante. Al revés, los eventos culturales a gran escala eran una oportunidad para proyectar un ideal de modernidad y progreso, un ideal buscado por las elites políticas de ambas ciudades, que favorecía una cultura del espectáculo monumental, en instalaciones masivas y con artistas que representaban una cultura más bien oficial (especialmente en el caso de la CdMx, menos en Montreal). La violencia real o percibida de los eventos musicales ha disminuido en gran

<sup>17</sup> Aquí tomamos en cuenta la población sin el área metropolitana, 2 004 265 en Montreal y 9 209 944 en la CdMx (Statistique Canada, 2023; INEGI, 2021).

<sup>18</sup> En el caso de la CdMx, la página omite foros intermedios importantes como Foro Indie Rocks, Foro Hilvana, Circo Volador, Foro Alicia, o recientes como Galera, Sangriento y Frontón. Sin embargo, la cantidad de foros formales por el total de habitantes sigue siendo baja en comparación con Montreal.

medida con el tiempo; hoy en día los incidentes son escasos, el público es disciplinado y la seguridad se ha profesionalizado en gran medida. Sin embargo, sigue existiendo una gran variedad de actividades de música popular en vivo que no entran completamente en este modelo “disciplinado”, tanto por su modo de organización (autogestiva, informal, etc.) o su “estética” (sobre todo la presencia de prácticas de baile, como en la música electrónica o la cumbia sonidera en México). Esto genera una jerarquía implícita de prácticas de música popular en vivo que se manifiesta en los distintos niveles de reconocimiento/represión por parte de las autoridades, una jerarquía que se hizo particularmente visible durante la pandemia. Por ejemplo, en Montreal, los conciertos pudieron ocurrir mientras que las discotecas para bailar seguían cerradas. En la CdMx, las actividades de música en vivo pudieron reactivarse a través del programa Reabre, que obligaba al público a consumir alimentos para ver música en vivo, evidenciando la mayor importancia del modelo del restaurante con ambiente musical (Straw, 2018).

Además queda, en el caso de la CdMx, una violencia más difusa, vinculada al narcotráfico, que envenena la vida de muchos profesionales y les impide prosperar. Este problema aún no ha sido abordado por las autoridades ni por el propio sector, que sigue estando relativamente desorganizado tanto a nivel local como nacional. Por el contrario, Montreal y Canadá en general cuentan con una asociación dedicada a los profesionales de la música en vivo desde 2014, la Canadian Live Music Association, lo que ha permitido, por un lado, construir una narrativa unificada sobre el impacto positivo de los conciertos, especialmente en términos económicos, y por otro, abrir un canal de diálogo con las autoridades (CLMA, 2021). Los beneficios de esta organización fueron especialmente visibles durante la pandemia, ya que permitió incluir al sector en el programa de apoyo a la industria turística. En la CdMx, el sector no recibió casi nada.

En segundo lugar, a partir de los años ochenta, cada una de las ciudades vio desarrollarse un llamado “circuito alternativo” de música popular en vivo, al principio bastante nómada, incluso clandestino, que presentaba las nuevas expresiones artísticas vinculadas a la juventud, tanto local como internacional. Aunque no son específicos de este periodo, estos nuevos espacios dan testimonio del carácter profundamente urbano de los lugares musicales, generando una creatividad específica. Los encuentros informales y la mezcla de artistas y público producen una efervescencia particular que no se encuentra en las grandes instituciones musicales. Así, en cada una de las ciudades, nuevas escenas han aprovechado el contexto de desindustrialización global, por ejemplo, ocupando espacios vacíos para recibir eventos o para que una nueva clase de artistas se instale allí a menor coste, lo cual ha proyectado una imagen “creativa” de ciertos barrios.

Es a partir de este momento cuando la trayectoria musical de las dos ciudades se separa más claramente, como lo demuestra la comparación del número y del tamaño de los lugares de música popular en vivo de cada ciudad. En Montreal, los espacios alternativos se han multiplicado e institucionalizado, apoyados por crecientes redes de profesionales a nivel internacional y barrios con una floreciente vida nocturna y cultural. El apoyo público, tanto local como nacional, no sólo ha permitido la consolidación del sector francófono, sino también el crecimiento de todo tipo de festivales y músicos locales. De forma más general, en la década del 2000, la ciudad experimentó un verdadero auge cultural, turístico y tecnológico, en parte relacionado con su oferta de espectáculos y festivales; este auge culminó con la inversión masiva en el Quartier des spectacles.<sup>19</sup> En esto, Montreal encarna un prototipo particular de la llamada ciudad creativa, en la que las políticas públicas, el entretenimiento y ciertos barrios han sido fundamentales. Sin embargo, como muestran algunos de los trabajos y la literatura crítica sobre las ciudades creativas, Montreal se ha convertido, como en otras partes de Norteamérica, en una ciudad muy exclusiva, desigual y fragmentada. La diversidad y amplitud de sus noches musicales se ha reducido considerablemente, ya que el aburguesamiento ha afectado a los mismos locales que habían contribuido a cambiar la percepción de ciertos barrios.

En la CdMx, el llamado sector alternativo de los años ochenta no tuvo las mismas oportunidades de crecimiento, tanto por la reticencia política como por el dominio de OCESA sobre una gran parte del mercado de espectáculos musicales locales e internacionales. El abismo entre la escena subterránea y la industria dominante ha permanecido, a pesar de la aparición de nuevos profesionales y locales intermediarios en los años 2000 y 2010 en el centro de la ciudad. Lejos de ser motores de la gentrificación como en Montreal, los espectáculos musicales independientes se han beneficiado más bien de las pocas dinámicas urbanas ya existentes, especialmente en la zona Roma-Condesa, pero pocos proyectos lograron mantenerse tanto tiempo como en Montreal, lo cual cuestiona la sustentabilidad de las escenas en la capital mexicana. En términos más generales, la economía informal ha seguido siendo la norma para una parte importante de la actividad musical de la ciudad, una situación amplificada por las desigualdades sociales y económicas que afectan a la capital y a México en general (Ríos, 2021).

Al igual que en Montreal, a partir de la década del 2000 se produjo en la CdMx una forma de espectacularización del espacio público, especialmente en el Centro Histórico. Aunque estos conciertos masivos han beneficiado en ocasiones a las clases

<sup>19</sup> Podríamos mencionar también el proyecto de renovación del parque Jean Drapeau, financiado por los distintos niveles de gobierno y que beneficia principalmente a los eventos masivos de Evenko, a pesar de ciertas tensiones recientes (Fortin *et al.*, 2021).

más desfavorecidas, ocultan un enorme déficit de inversión pública, tanto en infraestructuras como en redes profesionales y proyectos creativos. La infraestructura privada de música popular en vivo, aunque puede satisfacer a los profesionales extranjeros que desean explorar nuevos públicos para sus artistas, sigue estando muy concentrada en unos pocos barrios y es limitada en relación con el número de habitantes de la metrópoli. Esto no sólo supone una pérdida de ingresos para una industria en crecimiento, sino también una falta de plataformas y trampolines para nuevos talentos, y una falta de espacio de encuentro para sus audiencias y comunidades afectivas.

En resumen, ambas ciudades demuestran en distinto grado el proceso de institucionalización comercial de la música en vivo y la festivalización del espacio urbano (Holt, 2021). Estos aspectos, aunque no abarcan todas las actividades musicales, resultaron particularmente problemáticos durante la pandemia; redujeron el discurso sobre la música en vivo al peso económico de la industria del entretenimiento o su importancia para la imagen de las ciudades, dejando de lado las cualidades intrínsecas de los eventos musicales. Estos últimos son espacios de expresión, diálogo e identificación, cuya diversidad y sustentabilidad son cruciales para una sociedad democrática. Además, si muchos espacios cerraron antes y durante la pandemia en la CdMx y Montreal, cabe preguntarse cómo afecta esto a la capacidad de desarrollo de los artistas, que dependen cada vez más de las plataformas digitales y no de las redes locales. Así, la pandemia presenta una oportunidad ideal para medir el valor particular de los lugares de música en vivo, no sólo por la manera en que difunden formas locales y globales de creatividad, sino también por su impacto en la vida de los artistas, barrios y ciudades.

## FUENTES

ARANA, FEDERICO

1985 *Guaraches de ante azul*, México, Posada.

BARRETTE, YANICK

2014 “Le quartier des spectacles à Montréal: la consolidation du spectaculaire”, *Téoros. Revue de recherche en tourisme*, vol. 33, no. 2.

BÉLANGER, CÉDRIC

2020 “Classements de Spotify: les Québécois ont écouté beaucoup de rap en 2020”, *Journal du Québec*, 1 de diciembre.

BENNETT, LUCY

- 2012 "Patterns of Listening Through Social Media: Online Fan Engagement with the Live Music Experience", *Social Semiotics*, vol. 22, no. 5, pp. 545-557.

CADOTTE, OLIVIER

- 2019 "Small Music Venues Are Disappearing in Montreal", *The Link*, 10 de diciembre.

CANADA COUNCIL FOR THE ARTS (CCA)

- 2021 Entrevista con representante.

CANADIAN LIVE MUSIC ASSOCIATION (CLMA)

- 2021 Entrevista con la coordinadora de la asociación.

CASTILLO BERTHIER, HÉCTOR

- 2011 "Juventud, música y política (Circo Volador: reconstruyendo el tejido social urbano mediante la música en la Ciudad de México)", *Arbor*, vol. 187, no. 751, pp. 917-929.
- 2010 "'Viva el rock mexicano' (entre roqueros, rocanroleros, roles y rolas)", *Dignitas*, vol. 14, pp. 26-56.

CIUDAD DE MÉXICO, SITIO OFICIAL DE LA (CdMx)

- 2020 "La Ciudad de México cuenta con Ley de Espacios Culturales Independientes", *Sitio oficial de la CdMx*, 20 de noviembre, en <<https://www.congresocd-mx.gob.mx/media/documentos/2250b23713261caa29f744f5f50834a650cbe4e4.pdf>>, consultada el 20 de septiembre de 2021.

COHENDET, PATRICK, DAVID GRANDADAM y LAURENT SIMON

- 2010 "The Anatomy of the Creative City", *Industry and Innovation*, vol. 17, no. 1, pp. 91-111.

COMISIÓN FEDERAL DE COMPETENCIA ECONÓMICA (COFECE)

- 2020 "Beneficio económico de las intervenciones de la Cofece. Evaluaciones *ex ante* 2019 2019 y 2018", México.

CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL (CAM)

- 2021 Entrevista con representante.

CONSEIL DES ARTS ET DES LETTRES DU QUÉBEC (CALQ)

2021 Entrevista con representante.

CUMMINS, RUSSELL, A. THOMAS y NORMA M. RANTISI

2012 “Networks and Place in Montreal’s Independent Music Industry”, *The Canadian Geographer/Le Géographe canadien*, vol. 56, no. 1, pp. 80-97.

DELLA FAILLE, DIMITRI

2005 “Espaces de solidarités, de divergences et de conflits dans la musique montréalaise émergente”, *Volume!*, vol. 4, no. 2, pp. 61-73.

FORTIN, JEAN-LOUIS, DOMINIQUE CAMBRON-GOULET y ANDREA VALERIA

2021 “Plus de 160M\$ de fonds publics qui bénéficient à Bell”, *Le Journal de Montréal*, 1 de mayo, en <<https://www.journaldemontreal.com/2021/05/01/plus-de-160m-de-fonds-publics-qui-beneficient-a-bell>>.

FOUNDATION ASSISTING CANADIAN TALENT ON RECORDINGS (FACTOR)

2021 Entrevista con representante.

FRITH, S.

2007 *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*, Burlington, Vt., Ashgate.

GARCÍA AYALA, JOSÉ ANTONIO y JORGE MARIO PÉREZ DOMÍNGUEZ

2011 “Sinergias en los circuitos culturales del rock y territorialización de la ciudad. El Tianguis del Chopo y el Festival Vive Latino”, *Esencia y espacio*, enero-junio, pp. 60-68.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR y MARITZA URTEAGA, coords.

2011 *Cultura y desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes. Avances de investigación*, Madrid, Cealci/Fundación Carolina.

GERMAIN, ANNICK y DAMARIS ROSE

2000 *Montréal: The Quest for a Metropolis*, Nueva York, John Wiley.

GINGRAS, CATHERINE

2019 “L’identité montréalaise et la scène musicale indépendante locale (1995-2013): des représentations à l’expérience du territoire”, tesis de doctorado, Institut national de la recherche scientifique, Université du Québec.

GIRARD, JEAN-YVES

2003 "Histoire de fesses: les Foufounes électriques ont 20 ans", *Le Devoir*, 24 de enero.

GUIBERT, GÉRÔME y DOMINIQUE SAGOT-DUVAUROY

2013 *Musiques actuelles, ça part en live*, París, DEPS.

GUTIÉRREZ, VICENTE

2018 "OCESA es el rockstar del showbusiness", *El Economista*, 10 de enero.

HERNÁNDEZ NAVARRO, LUIS

2021 "Cierra el Multiforo Alicia; 'Las autoridades culturales jamás nos voltearon a ver'", *La Jornada*, 27 de noviembre.

HESMONDHALGH, DAVID

2019 *The Cultural Industries*, Londres, Sage.

HOEVEN, ARNO VAN DER y ERIK HITTERS

2019 "The Social and Cultural Values of Live Music: Sustaining Urban Live Music Ecologies", *Cities*, vol. 90, pp. 263-271.

HOLT, FABIAN

2021 *Everyone Loves Live Music*, Chicago, Chicago University Press.

HOLT, FABIAN

2010 "The Economy of Live Music in the Digital Age", *European Journal of Cultural Studies*, vol. 13, no. 2, pp. 243-261, en <<https://doi.org/10.1177/1367549409352277>>.

HOLT, FABIAN y CARSTEN WERGIN, coords.

2013 *Musical Performance and the Changing City: Post-industrial Contexts in Europe and the United States*, Londres, Routledge.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y GEOGRAFÍA (INEGI)

2021 Censo de población y vivienda 2020, 25 de enero, en <<http://inegi.org.mx>>, <[https://en.wikipedia.org/wiki/National\\_Institute\\_of\\_Statistics\\_and\\_Geography](https://en.wikipedia.org/wiki/National_Institute_of_Statistics_and_Geography)> INEGI, consultada el 10 de marzo de 2022.

JIMÉNEZ, ARMANDO

1991 *Cabarets de antes y de ahora en la Ciudad de México*, México, Plaza y Valdés.



KANAI, MIGUEL e ILANA ORTEGA-ALCÁZAR

- 2009 "The Prospects for Progressive Culture-led Urban Regeneration in Latin America: Cases from Mexico City and Buenos Aires", *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 33, no. 2, pp. 483-501.

LOISON, LAURIE

- 2013 "Making the Creative City: A Case Study of the Quartier des Spectacles in Montreal", tesis de maestría, Université McGill, Montreal.

LUSSIER, MARTIN

- 2019 "Un organisme pour les artistes ou le milieu culturel? Représentation et institutionnalisation de la culture à Montréal", *Loisir et Société/Society and Leisure*, vol. 42, no. 2, pp. 266-278.
- 2015 "Le quartier comme production culturelle: du développement économique municipal au développement culturel des quartiers à Montréal", *Canadian Journal of Communication*, vol. 40, no. 2, pp. 315-332.

MACÍAS SOLÍS, YOLANDA BEATRIZ

- 2015 "Sobre los músicos de rock en la Ciudad de México.: la generación digital y sus hábitos", tesis de maestría, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (FCPys), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

MASSEY, DOREEN

- 2005 "The Spatial Construction of Youth Cultures", en Tracey Skelton y Gill Valentine, eds., *Cool Places: Geographies of Youth Cultures*, Londres, Routledge, pp. 132-140.

MELBIN, MURRAY

- 1978 "Night as Frontier", *American Sociological Review*, vol. 43, no. 1, pp. 3-22.

MENDOZA ESCAMILLA, VIRIDIANA

- 2014 "Un grupo de 'sicarios' convirtió la fiesta en negocio", *Forbes*, 7 de junio.

MERCADO CELIS, ALEJANDRO

- 2020 "Ecologías de proyectos transnacionales como una forma de integración de las industrias culturales y creativas en América del Norte", en Elisa Dávalos López, Roberto Zepeda Martínez y Marco Augusto Gómez Solórzano, eds., *El tratado entre México, Estados Unidos y Canadá: ¿integración o desintegración? Transformaciones recientes en América del Norte*, México, CISAN-UNAM, pp. 161-187.

2017 "Districts and Networks in the Digital Generation Music Scene in Mexico City", *Area Development and Policy*, vol. 2, no. 1, pp. 55-70, DOI: "<https://doi.org/10.1080/23792949.2016.1248455>"10.1080/23792949.2016.1248455

MOSER, SARAH, GABRIEL FAUVEAUD y ADAM CUTTS

2019 "Montréal: Towards a Post-industrial Reinvention", *Cities*, vol. 86, pp. 125-135.

PICAUD, MYRTILLE

2021 *Mettre la ville en musique: Paris-Berlin*, París, Presses universitaires de Vincennes.

2015 "Les salles de musique à Paris : hiérarchies de légitimité et manières d'entendre les genres musicaux", *Actes de la recherche en sciences sociales*, vols. 206-207, nos. 1-2, pp. 68-89.

POLLSTAR

s. f. <<https://www.pollstar.com/cities/mexico-city-63942?eventsTab=1&eventsFromDate=3-10-2023&eventsToDate=3-10-2123>>.

PULIDO LLANO, GABRIELA

2017 *El mapa "rojo" del pecado. Miedo y vida nocturna en la Ciudad de México, 1940-1950*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)/Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

RÍOS, VIRI

2021 *No es normal*, México, Grijalbo.

RODRÍGUEZ BECERRIL, VIOLETA

2016 "El Zócalo de la Ciudad de México. La disputa por la plaza pública desde su uso cultural", en Patricia Ramírez Kuri, ed., *La reinención del espacio público en la ciudad fragmentada*, México, Instituto de Investigaciones Sociales (IIS), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

ROMANDÍA SANDRA, DAVID FUENTES y ANTONIO NIETO

2019 *Narco CdMx, el monstruo que nadie quiere ver*, México, Grijalbo.

SPANU, MICHAËL

2020 "Lo que queda de la música en vivo en tiempos de cuarentena," *UNAM Global*, en <[https://unamglobal.unam.mx/global\\_revista/lo-que-queda-de-la-mu](https://unamglobal.unam.mx/global_revista/lo-que-queda-de-la-mu)

sica-en-vivo-en-tiempos-de-cuarentena / #:~:text=Mucho%20se%20ha%20escrito%20sobre,cultural%20de%20los%20eventos%20musicales>.

STAHL, GEOFF

- 2015 “Musicmaking and the City. Making Sense of the Montreal Scene”, en Dietrich Helms y Thomas Phleps, coords., *Sound and the City: Populäre Musik im urbanen Kontext*, Bielefeld, Transcript Verlag / De Gruyter, pp. 141-160.

STATISTIQUE CANADA

- 2023 “Recensements de la population de 1996 à 2021”, 2 de agosto, consultado el 20 de marzo de 2023.

STRAW, WILL

- 2018 “Visibility and Conviviality in Music Scenes”, en Andy Bennett y Paula Guerra, coords., *DIY Cultures and Underground Music Scenes*, Londres, Routledge, pp. 21-30.
- 1991 “Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music”, *Cultural Studies*, vol. 5, no. 3, pp. 368-388.

SWEZEY, STUART

- 2018 *Desolation Center*, Musical Ecran / Kuroneko.

WEINTRAUB, WILLIAM

- 2004 *City Unique: Montreal Days and Nights in the 1940s and '50s*, Montreal, Robin Brass Studio.

WOODSIDE, JUAN, C. JIMÉNEZ LÓPEZ y MARITZA URTEAGA CASTRO POZO

- 2011 “Creatividad y desarrollo: la música popular alternativa”, en Néstor García Canclini y Maritza Urteaga, coords., *Cultura y desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes. Avances de investigación*, Madrid, Cealci / Fundación Carolina.

YÚDICE, GEORGE

- 2003 *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*, Durham, C.N., Duke University Press.

ZOLOV, ERIC

- 1999 *Refried Elvis*, Los Ángeles, University of California Press.