

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador
Departamento de Antropología, Historia y Humanidades
Convocatoria 2013-2015

Tesis para obtener el título de maestría en Antropología

El rock “auténtico” en los 90’s. Prácticas rituales en jóvenes de sectores populares en Quito

Christian Arturo Benavides Cisneros

Asesor: Michael Uzendoski

Lectores: Mtra. María Cecilia Picech y Dra. Bárbara Gründfelder

Quito, marzo de 2018

Dedicatoria

A mi familia que inspira mi camino. Mi Ramona que me enseñó que la vida es para soñarla, a mi hija Emilia que me enseñó a vivir de nuevo la niñez, a mi futura hija Simone, con la cual seguiré buscando aventuras que disfrutar, a mi abue que me cuida desde la eternidad y a mi madre que siempre creyó en este loco.

Tabla de contenidos

Resumen	VI
Agradecimientos.....	VII
Introducción	1
Capítulo 1.....	10
El rock y el estudio antropológico.....	10
1. La música como metáfora del ser rocker auténtico en los jóvenes del sur de Quito en los noventa.....	11
2. El rock como proceso ritual que genera identidad	13
3. El rock: contexto general.....	17
4. Estado de la cuestión del rock en Ecuador.....	18
5. El rock en el Ecuador y en Quito.....	23
5.1 El rock en el sur de Quito	25
6. Conclusiones del capítulo	34
Capítulo 2.....	34
La etnografía del rock auténtico en los noventa	35
1. Símbolos y rituales: Lo grotesco como el elemento del rock.....	37
2. Los rituales y símbolos del rock	40
3. Jóvenes urbano-populares y sus experiencias con el rock auténtico: análisis etnográfico del rock auténtico en Quito	43
3.1 Mi primer concierto:	44
4. La adolescencia/juventud como etapa liminal.....	56
5. Conclusiones del capítulo.....	58
Capítulo 3.....	62
Los rituales del rock en los noventa y la construcción de rockeros auténticos.....	62
1. Historia de los rituales del rock	62
2. De cuerpo a territorio: El pogo, el mosh y la communitas como rituales de trascendencia.	66
3. El género y el rock.....	76
4. Redes sociales y nuevas formas de identidad.....	77
5. Rock y juventud, la utópica posibilidad de inversión del poder	82
Conclusiones	84
Lista de referencias.....	87

Tablas

Tabla 1.40

Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis

Yo, Christian Arturo Benavides Cisneros, autor de la tesis titulada “El consumo del rock “auténtico” en los 90’s. Prácticas rituales en jóvenes de sectores populares en Quito” declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría en Antropología concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, marzo de 2018.



Christian Arturo Benavides Cisneros

Resumen

El estudio de los rituales del rock, en jóvenes quiteños del sur de la Quito en los años noventa, nos conduce a entender la transformación de individuos con ciertas características comunes y singulares, en seguidores auténticos y particulares. Individuos distintos. Esa transformación es entonces una construcción social que se expresa en simbologías adecuadas y nuevas. En esta tesis, todos los entrevistados cuentan cómo vivieron ese proceso de transformación –al modo de metamorfosis- que los llevó a convertirse en rockeros auténticos. La tesis entonces analiza los estados de liminalidad, la condición onírica del individuo que está en tránsito a algo distinto, el origen de los rituales, los significados simbólicos de cada uno, la pertenencia territorial y la relación social y cultural de estos individuos. Todo esto en un contexto de inestabilidad social del país, que pone en emergencia cualquier proceso colectivo. El estudio del ritual nos remite entonces a entender cómo se construye y da origen a la cultura, que no es, ni debe ser, preocupación exclusiva de la antropología clásica. Es sobre todo una manera de entender cómo se re configuran nuevas culturas.

Agradecimientos

Al Rock and roll y a toda esa escena noventera underground quiteña que compartió miles de conciertos pogo a pogo, los cuales destaparon mi cerebro a la luz de lo que debía ser toda mi vida, una vida llena de rock'n roll y energía.

Introducción

El presente estudio pretende indagar cómo, en los años noventa, un grupo de jóvenes pertenecientes a las clases populares de Quito, específicamente del sector sur de la ciudad, construyeron lo que consideraban el “rock auténtico”, una auto denominación llena de símbolos masculinos, de acciones de rebeldía y de ruptura de convenciones sociales que caracterizaban a un grupo de personas seguidoras del rock en tanto acción de irrupción social. Estos individuos lo hicieron a través de una serie de rituales propios e incorporados de otras sociedades donde el rock ya ocupaba un espacio social. El ritual se vuelve así el objeto de este estudio.

Esta tesis que busca como objetivo principal, a través de varios métodos antropológicos (entrevistas a profundidad, auto etnografía, observación participante, análisis de bibliografía) entender cómo la práctica de los rituales del rock construye una identidad del seguidor del rock que se define como “auténtico” en Quito en la década del noventa. Además, comprender la complejidad de las relaciones del rock, sus orígenes y las formas de adaptación al contexto urbano de Quito de los noventa. Finalmente, se busca entender también la ritualidad con sus diversos rostros y matices. Los sentidos y prácticas construidas mediante el ritual a la manera como lo entiende Turner, son la base de una cultura que aún es estigmatizada y que tiene vitalidad en medio de una sociedad que no ha dejado de proscribir lo diferente y cualquier tipo de acción anti sistema.

Justificación

La tesis se ubica en la década de los noventa, un momento de transición socio política en el Ecuador. En el país se vivía una crisis que afectó a la sociedad en su conjunto y por ello era el momento propicio para el desarrollo de nuevas identidades y sentidos colectivos. En ese contexto de transición y crisis, el ritual cobra fuerza como mecanismo de afianzamiento y transición a una etapa distinta. De esta manera, se propone conocer el poder de la música no sólo como sistema de representación de sentidos, sino, y sobretodo, como un modo de acceso a las formas más abstractas de los sentimientos humanos, a los deseos inconscientes que producen acciones que no son advertidas pero que son realizadas en busca de utopías y que en ese proceso el ser humano escapa al “menos de momento” al imperativo de consumo que invade con rudeza y sutileza a la vez. El ritual es una puerta para conseguir comprender el

proceso abstracto en el que el rock se ubica como un movimiento anti consumo. Así, interesa comprender lo abstracto, que en este caso es aquello en lo que deviene esa identidad que convierte a un individuo seguidor del rock en “auténtico” versus otro que no lo es.

El estudio de los rituales del rock en el sur de Quito de los noventa, se inscribe también en un momento en el que el ciberespacio inunda de información, símbolos, música, ritmos y propuestas de construcción de identidades, que ponen en cuestión esa forma de crear identidades. Lo anterior, permite entonces discutir la legitimidad de procesos rituales para ser parte de una comunidad como la rockera, tan relacionada con el mundo global y las interconexiones cibernéticas que despersonalizan a individuos y sociedades. El ritual del rock sobrevive a pesar de ello.

Argumento Central

Desde el primer momento, el rock como expresión cultural en Quito dependió para su consolidación, su producción, circulación y consumo de un ritual de origen que a su vez contiene prácticas de varios otros rituales, en los que deben participar los interesados para ser considerados rockeros “auténticos”.

El primer ritual consistía en encontrarse entre amigos para escuchar la novedad de la música que alguien consiguió y que nadie más tenía, compartir estupefacientes y, atentos, escuchar todo el disco durante horas; la reunión se llevaba a cabo en la casa de quien consiguió la música. Este hecho –la exclusividad de poseer un disco que nadie más tenía- ponía a quienes participaban en el encuentro en un nivel distinto a aquellos que no tenían esa posibilidad. Así nace la primera idea de lo “auténtico” para definir a aquellos que tienen acceso a información sobre el rock (revistas, camisetas, afiches) y a música que nadie más tiene y que les pone en un estatus diferente. En este primer momento el ritual no requería gran parafernalia ni una estructura simbólica mayor.

Este era el primer ritual, el siguiente es más complejo. Consistía en ir a un concierto en el cual su centralidad radicaba en la transformación del individuo en un rockero auténtico. Es el momento en el que el individuo muta, cambia, se transforma en un verdadero rockero. Es el momento previo (días, semanas, horas antes del primer concierto), momento en que la transformación se va haciendo posible y evidente. Su cuerpo asume el rigor de la

transformación, convirtiéndose en territorio donde se expresan todos los símbolos y signos que le acompañarán toda la vida (vestimenta, tatuajes, lenguaje, alucinógenos, etc.) se incorporan como símbolos en el cuerpo/territorio del iniciado.

El primer concierto y los que vendrán, son escenarios de ejercicio de ese ser transformado. Lo confirman y reafirman como tal, fortalecen su autenticidad. El concierto entonces es el lugar donde se concreta en tiempo y espacio el estado liminal que construye al rockero. Pero el concierto también es el espacio/territorio, al igual que el cuerpo, donde se expresan y ponen en juego múltiples sentidos. Es el espacio del ejercicio de la violencia, de las libertades y de lo grotesco (lo sexual, lo underground, el abuso de estupefacientes). Lo grotesco emerge como condición estructural de la ejecución del ritual expresado en el concierto de rock, que se caracteriza por llevar al extremo los sentidos, y de esa manera reafirmar en el individuo una condición que diferencia y cuestiona los valores de la sociedad en su conjunto.

El estudio de los rituales del rock en jóvenes quiteños del sur de Quito en los años noventa, nos conduce a entender la transformación de individuos con ciertas características comunes y singulares, en seguidores auténticos y particulares. Individuos distintos. Esa transformación es entonces una construcción social que se expresa en simbologías adecuadas y nuevas. En esta tesis, todos los entrevistados cuentan cómo vivieron ese proceso de transformación –al modo de metamorfosis- que los llevó a convertirse en rockeros auténticos.

La tesis entonces analiza los estados de liminalidad, la condición onírica del individuo que está en tránsito a algo distinto, el origen de los rituales, los significados simbólicos de cada uno, la pertenencia territorial y la relación social y cultural de estos individuos. Todo esto en un contexto de inestabilidad social del país, que pone en emergencia cualquier proceso colectivo. El estudio del ritual nos remite entonces a entender cómo se construye y da origen a la cultura, que no es, ni debe ser, preocupación exclusiva de la antropología clásica. El estudio del ritual del rock en Quito de la década del noventa, es sobre todo una manera de entender cómo se re configuran nuevas culturas, bajo la mirada de la antropología contemporánea.

La ritualidad rockera de los jóvenes de Quito en los noventa, se basa en el encuentro con todas sus connotaciones e implicaciones (intercambio, complicidad, sociabilidad, diferencias, coincidencias). El espacio de encuentro (el ritual primigenio, el proceso íntimo y particular de

transformación, así como el primer concierto), son también espacios de escucha, que generaban la posibilidad de una fantasía colectiva, de un comunitas, señalado por Víctor Turner como “parte de un circuito cultural de conocimiento que trasciende los cuerpos individuales. Comprende interacciones entre los cuerpos, los hogares y el medio ambiente. Dibuja y construye experiencia colectiva” (Turner 1988, 46). Este espacio de encuentro es también, un lugar de confluencia de identidades individuales para convertirlas en colectivas, identidades juntas que producen la sensación de fantasía. Los sonidos, los ritmos, el mirarse y ver las reacciones de unos y otros, la posibilidad de estar juntos y tener ese privilegio, todo eso hacía de ese momento un espacio originario del cual todos se sentían parte, como resultado de la música que los juntaba y ordenaba en cuerpo y mente.

Como Turner lo señala, el cuerpo juega un rol importante en el ritual. El cuerpo del sujeto del rock quiteño es un territorio propio, es el escenario que muestra la transformación del individuo. Los rituales del rock hacen que el cuerpo de un individuo pase de ser cuerpo, a ser territorio; es decir sufre una transformación que al final del ritual, no es solo corporal, sino que en el individuo también se funde el entorno social y ambiental con la realidad de la cual es parte.

Pero también el territorio es el espacio donde habita y se relaciona con su entorno ese nuevo ser transformado, ese nuevo individuo social. Además, el cuerpo como territorio se enmarca en otros territorios exteriores como el barrio, la esquina, la plaza, el lugar del concierto, espacios cotidianos donde los rockeros se reúnen, se encuentran, socializan, construyendo así una geografía rockera en Quito, una ciudad construida a espaldas de las dinámicas populares. La ocupación física de un espacio por parte de los rockeros le da otro sentido al mismo. La geografía rockera ubica espacios de encuentro y socialización a dónde todos los rockeros acuden y que están dentro de la dinámica.

Pregunta de investigación

El rock –y la cultura en torno a él- es un producto cultural, un resultado de múltiples determinantes que a su vez está rodeado de aspectos constructores de sentido como la masculinidad, feminidad, identidad, visión del tiempo, el territorio, el cuerpo, la cultura, el espacio de la vida y la intimidad, que se resumen en los diversos rituales del rock, que están

cargados de sentidos, de ahí, considerando la modernidad y la tecnología en los actuales momentos, surge la pregunta motivo de esta tesis.

El rock para su ejercicio como constructor de cultura requiere de rituales, entre ellos los rituales de origen, necesarios en cualquier cultura para dotar de identidad a quienes comparten un sentir común, desde esa perspectiva ¿Qué elementos del ritual del rock contribuyen a conformar la identidad del “rockero auténtico”, un sector que se auto denominaba así en la década de los noventa en el sur de Quito? Y junto a esta, la otra pregunta que interesa responder en esta tesis, busca hurgar en los aspectos profundos del uso del cuerpo de hombres y mujeres, ¿cuáles son los determinantes para que el cuerpo de un individuo sea destinado a convertirse en territorio? ¿Cómo los rituales del rock contribuyen en eso?

Objetivos

Investigar cómo se construye una identidad rockera auténtica en el sur de Quito tomando en cuenta que los jóvenes que son parte de este estudio pertenecen a sectores populares contruidos como marginales o excluidos en el espacio urbano de Quito, lo cual fortaleció la idea de una identidad subalterna.

Estudiar las dinámicas y tensiones que se expresan en estos procesos rituales o festivos y como estas construyeron la subjetividad de un grupo que hasta hoy considera haber sido parte de una generación “auténtica” en detrimento de las formas de socialización actuales basadas en el uso de tecnología que permite franquear cualquier barrera.

Analizar la importancia del ritual en la cultura rockera del sur de Quito para construir identidades a pesar del ciberespacio que abunda en procesos de simbolización, pero que crea individuos nuevos, distintos a aquellos que no tenían la tecnología desarrollada como la actual.

Metodología

El enfoque de la investigación es cualitativo ya que este permite adentrarse en el universo simbólico y discursivo de los sujetos con quienes se trabajó en este estudio. “Si apelamos a lo cualitativo, es porque apreciamos los meandros de la narración persona, nos interesa advertir cómo valoran los sujetos sus propias acciones, qué explicación ofrecen de su propia historia”

(Escalante 2011, 67). En la investigación cualitativa lo que interesa es cómo el sujeto construye su mundo a partir de las subjetividades que le rodean y de las que se apropia.

En ese sentido parafraseando al mismo autor, el método etnográfico, que es el gran paraguas del estudio, permitirá aprehender la experiencia subjetiva de los individuos y en lo personal mirar más allá del sentido común. Analizar las prácticas a través de categorías o conceptos operativos propiciará entender cómo se ponen en marcha los procesos sociales que construyen social e individualmente a los sujetos. Este conocimiento sobre los procesos subjetivos locales siempre será incompleto, por lo que proponemos se trata sólo de una aproximación (Ferrándiz 2011, 23).

Como técnicas se empleará lo que Guber llama entrevistas etnográficas que según su criterio son las más adecuadas “para acceder al universo de significaciones de los actores. Asimismo, la referencia a acciones, pasadas o presentes, de sí o de terceros, que no hayan sido atestiguadas por el investigador puede alcanzarse a través de la entrevista” (Guber 2004, 135). Otra de las técnicas empleadas será la observación participante, que permite acceder a lo no dicho en la entrevista. La observación participante garantiza espontaneidad en los informantes, al no sentirse observados los sujetos se desinhiben.

Este estudio se basa en mi experiencia como parte de la juventud rockera de los años 90. La autoetnografía es una técnica relativamente nueva que permite conocer ciertas épocas o contextos a través de la experiencia personal de los individuos, es decir “es posible leer una sociedad a través de una biografía” (Iniesta y Feixa, 2006 en Blanco 2012). Sin embargo, esto no significa que un individuo pueda totalizar la experiencia de toda una época, lo que sí puede hacer es dar cuenta de cómo influyó cada institución social en su construcción como sujeto.

Según algunos autores (Anderson, 2006), el término autoetnografía empezó a utilizarse hacia finales de los años setenta del siglo XX y, con fuerza, desde la década de los ochenta. En sus versiones iniciales (Hayano, 1982) la autoetnografía se aplicaba al estudio de un grupo social que el investigador consideraba como propio; ya fuera por su ubicación socioeconómica, la ocupación laboral o el desempeño de alguna actividad específica (Blanco 2012, 55).

Selección de informantes y justificación de uso metodológico

La proximidad con quienes se realizó el estudio dio paso a un fácil y adecuado acceso al mundo simbólico de los informantes a través de sus relatos. Muchos de los entrevistados han sido identificados a partir de un capital social común, es decir que, si bien varios han sido mis amigos desde la adolescencia, otros han sido parte del mismo movimiento rockero. En este sentido los informantes conocidos y cercanos que elegí son Christian Salguero, Omar Ruiz, Raúl Cevallos, Teodoro Rojas y Andrés Cisneros, todos vivieron un proceso ritual de transformación en rockero auténtico en la década de los noventa. “La selección del universo de informantes y del tipo de muestra es, en definitiva, parte del proceso general de conocimiento y responde a los objetivos e intereses que plantea el investigador” (Guber 2004,75).

A través de la técnica conocida como “bola de nieve”, que consiste en tomar en cuenta las recomendaciones que la gente me dio como testigos privilegiados, llegué a informantes como Danilo Vallejo, Diego Brito, Ramiro Acosta, que, si bien yo conocía de su trascendencia en el mundo del rock, fue a través de varios contactos que se me facilitó su acceso. Los informantes Pablo Rodríguez y Anthony Lozada no fueron recomendados, los conocí a través de varios encuentros en eventos de rock, a Anthony lo conocía de vista porque vive en el mismo barrio que yo y a Pablo Rodríguez me atreví a abordarlo porque sabía que era un personaje importante en el rock de Quito. Todos los últimos son “autoridades” referentes en la escena rock. El que no hayan sido recomendados permitió de algún modo tener una visión “neutra” y más amplía del tema.

Por todo esto, la bola de nieve no crece en cualquier dirección ni azarosamente, sino a través de ciertos carriles que responden, más que a cuestiones coyunturales, a la trama social ya tejida cuando el investigador accede al campo. Por eso, conviene estar alerta y no permanecer en una sección o en una red, pues ello daría lugar a una imagen parcial del grupo en estudio y, seguramente, en la adscripción -no importa si real— del investigador a esa sección. Si se persiste exclusivamente en los canales conocidos, se pierde la posibilidad de acceder a una perspectiva más global de los distintos sectores que componen la población (Guber 2004, 85).

Según la misma autora, Rosana Guber, las muestras de oportunidad son criticadas porque se considera que no pueden representar a la totalidad de un sector social y porque además se considera que la subjetividad es un obstáculo para alcanzar un conocimiento verdadero. Guber

explica que “sin embargo, lejos de revelarse como un obstáculo a ser evitado, la subjetividad del investigador es una herramienta de conocimiento, siempre y cuando se expliciten criterios y procedimientos” (Guber 2004, 76). De todas formas, es parte de la construcción del problema, la subjetividad del investigador. La subjetividad de quien investiga no se puede evitar pues forma parte de la construcción del sujeto en sí mismo, no es como un ropaje del que puede librarse en determinadas situaciones.

En cuanto al espacio donde se circunscribe la investigación es el sur de Quito, pues en el tiempo en que se asienta este estudio todos los informantes pertenecían a este sector, lo cual permite ver su perspectiva en cuanto a los consumos culturales a los que tenían acceso de acuerdo a su ubicación socio-espacial. Hoy muchos de ellos viven en distintos sectores de la ciudad. La unidad de estudio en este caso tiene que ver con “acotamiento territorial” (Guber 2004) al que pertenecieron quienes son parte de este estudio.

El registro se realizó a través de grabaciones y un diario de campo, sin embargo, las grabaciones no fueron constantes, pues en muchos de los encuentros no se pudo grabar ya que por respetar el tiempo de los entrevistados accedí a caminar con ellos en sus actividades cotidianas. Por ejemplo, Christian Salguero es guía de turismo y su trabajo consiste en vender paquetes a ciertas instituciones, entonces yo lo acompañaba en sus trayectos y no siempre se pudo efectuar la grabación. Lo que si hice es registrar todo lo escuchado después de los encuentros, entonces mucho del material expuesto es un registro escrito de las situaciones de campo.

De todas formas los registros así sean grabados en audio difícilmente pueden reproducir las situaciones de campo en su totalidad, es decir siempre el lenguaje va más allá de lo escrito y lo hablado. Hay gestos y además que pueden ser significativos como cuando Raúl Cevallos se refería a los rockeros que gustan del Heavy Metal, no usaba palabras necesariamente peyorativas pero sus gestos eran despectivos o movía su cabeza como en forma de negación, dando a entender que no comulga con este sector del campo rockero.

Esta tesis se compone de tres capítulos y las conclusiones que son los siguientes. El primer capítulo hace un acercamiento teórico al problema planteado y los discute desde diferentes aristas, considerando esencialmente el tema del rock en el contexto urbano de Quito como

uno de los modernos fenómenos que la Antropología debe asumir en sus apuestas teóricas.

El segundo capítulo es la etnografía que se construye a partir de entrevistas y observación participante que es acompañada por información secundaria. Este capítulo informa las etapas del ritual, que deben pasar las personas que se consideran rockeras auténticas, hasta ser consideradas como tales. Analiza también los diferentes rituales y símbolos del rock y el proceso histórico desarrollado hasta consolidarse en el sur de Quito. La etnografía pone en evidencia el rol central que juega el cuerpo en tanto que territorio desde dónde se ejerce el ser rockero.

El tercer capítulo analiza los rituales y sus implicaciones en la transformación de un ser común y corriente a un ser rockero auténtico, que viven los jóvenes en los noventa. Este capítulo parte de un análisis histórico del origen de los rituales y termina discutiendo esta expresión musical convertida en cultura como una apuesta anti sistema.

Capítulo 1

El rock y el estudio antropológico

La Antropología que estudia actualmente al rock en Quito tiene una centralidad en los ritmos, la demografía y los aspectos de clase, así como en los grupos. Otros aspectos como la ritualidad no han sido estudiados. Esto se deduce de las tesis que se encuentran en las bibliotecas de las universidades y otros documentos publicados. De esta manera, la presente tesis enfatiza en el ritual del rock –todas las implicaciones del concierto- las simbologías y lenguajes como concreción de este colectivo social.

El rock en esta tesis es abordado no sólo una expresión estética, sino sobre todo como ritual, es decir como lugar de comprensión de la cultura, como centro arquetípico u originario de una sociedad humana que se desarrolla con parámetros comunes y propios. La posibilidad del rock en el sur de Quito en los noventa de ser arquetipo –y el concierto como su ritual de existencia- hace que las redes sociales o el ciber espacio sean expresiones de esta y no su fundamento. El estudio del ritual entonces nos remite a la Antropología clásica, pero no en referencia a sociedades “primitivas” o rurales que son de interés de academias foráneas. Hablamos de analizar el ritual en una sociedad del siglo XX ubicada en Quito – Ecuador.

Whithead metodológicamente invita a “abordar posibles nuevos dominios para pensamiento antropológico, para intentar responder a los desafíos de cambio la experiencia humana re-pensando en algunos clásicos antropológicos” (2009, 5) y esto lo manifiesta en el entendido de que hay sociedades que tienen una forma binaria de expresarse, o expresiones que deben entenderse de manera cómo la violencia que “es siempre más que su apariencia material, es esa parte de la instrumentalización de los efectos endémicos y persistentes de la realidad” (2009, 3). En ese entendido están los rituales que son la expresión de aspectos más profundos de la condición humana; es entonces necesaria una entrada a través de los símbolos, los sentidos y los significados, para el análisis de la presencia del rock en la ciudad. El análisis de la violencia aparente o explícita en la ejecución de los rituales del rock en Quito abre una puerta a comprender otras dimensiones de la condición de los seres humanos que viven en un entorno considerado marginal social, económica y políticamente.

Esa binariedad para Whithead impulsa a desarrollar una antropología en la que, paradójicamente, el sujeto humano ya no es el centro exclusivo de atención- un tema que tiene una relevancia particular para una disciplina comprometida con la investigación de “todas las cosas humanas”. (Whithead 2009, 2). Desde esa perspectiva entendemos al estudio de los rituales del rock y sus símbolos, una manifestación de la riqueza de vida que el rock provee a quienes lo asumen. La vida en el caso del rock, es una vida creíble. Este capítulo aborda el rock desde varios aspectos teóricos. Así, en una primera parte se entiende al rock como estética musical y su rol en la construcción del ser, el rock como constructor de identidades y la necesidad de los rituales. En una segunda parte analiza el surgimiento del rock a nivel global, nacional y local, como mecanismo para entender su funcionamiento y además como medio para acercarnos a la realidad del rock en los jóvenes quiteños que se asumen como auténticos.

1. La música como metáfora del ser rocker auténtico en los jóvenes del Sur de Quito en los noventa

El rock como arquetipo –en este caso entendido como paradigma- no está construido disputando poder, sino que es un poder en sí mismo en la medida en que nace como resultado de una crisis de representación en los setenta y ochenta, y se construye para sí mismo. No se construye mirando o teniendo una actitud satelital en torno al poder, se construye a pesar del poder que al entorno social de la época sí afectaba (crisis económica, corrupción política, disputa de poder político, sindicatos) y su manifestación concreta es la construcción de movimiento social que le permite tener referencia colectiva y presencia discursiva en los debates sobre la nueva ciudad y el desarrollo con inclusión.

La música y la identidad son ámbitos que están íntimamente ligados, la música no solo es un medio a través del cual se reflejan modos de vida, es sobre todo constructor de identidades y subjetividades con amplia incidencia a nivel social. La relevancia de la música popular tiene que ver con los procesos de identificación de las clases populares.

Hablar de música popular supone definir lo popular, “el término insiste en designar de manera amplia el conjunto de las clases subalternas e instrumentales de una sociedad dada, como decía Gramsci” (Alabarces 2008, 4). La música es la misma voluntad, para el filósofo esta ofrece el acceso, o al menos el acercamiento, a la forma pura del sentimiento, pero no se

refiere al sentimiento codificado por los sistemas de representación social y cultural; él alude a ese algo, que se sospecha, a esa voluntad abstracta, que está más allá de la razón; “la realidad última consiste, al no ser materia inteligible, en una *fuera* que es la voluntad. Ella proporciona el material, con el que construimos el mundo de los fenómenos (Vidal 1978, 30).

Siguiendo los argumentos de Frith, el posmodernismo ha puesto en la mesa de debate la “autenticidad” de ciertos significados y estructuras que, de alguna manera, definían al sujeto y que hoy lo ubican en un terreno conceptual inestable y descentrado; “se considera que el posmodernismo describe una «crisis» de los sistemas de significación: ¿cómo podemos notar hoy la diferencia entre lo «real» y lo «simulado»”? (Frith 1996, 185). Los individuos que se agrupan en actividades sociales y culturales no lo hacen porque primero compartan valores comunes, siguiendo a Frith, lo hacen porque logran reconocerse como pares mediante la práctica misma de dichas actividades. “Hacer música no es una forma de expresar ideas; es una forma de vivirlas” (Frith 1996, 187).

La música entonces puede entenderse como una actividad alrededor de la cual un determinado grupo de personas se relacionan no para dar a conocer alguna realidad objetiva, sino más bien para que a través de su sentido y compromiso estético se ritualicen realidades “internas”. Tienen que ver con la idea de que la experiencia musical crea una forma de estar en el mundo y de darle un sentido.

El poder de la música radica en la capacidad de transmitir cierto tipo de conciencia e incluso impulsar y construir subjetividades que generen a la vez formas de agencia individual y colectiva en defensa de determinadas ideas, ideologías y utopías. La música se vuelve de alguna manera una herramienta para enfrentarse al mundo. Generalmente se piensa que la música con la que nos identificamos es la “mejor música”. Lo que experimentamos a través de la música es lo que nos permite validar lo que es o no “auténtico”. Por supuesto esto depende de los capitales culturales que poseamos y que nos constituyen. En este sentido, hay que puntualizar que la música más allá de revelar gustos y tendencias, permite ver cómo las personas se crean y construyen a través de esta, legitimando prácticas e ideas, a la vez que se generan redes de amistades, comunidades e identidades a su alrededor.

Pero la música popular no es popular porque refleja algo o articula auténticamente un tipo de gusto o experiencia popular, sino porque crea nuestra manera de entender qué es la «popularidad», y nos sitúa en el mundo social de un modo particular (Frith 1996, 205).

La identidad cobra sentido desde lo colectivo, es decir que esta se construye a través de la interacción social, a través de narrativas discursivas comunes que se hacen evidentes en la música, pues la narrativa es también la base de una obra musical. El sentido de la identidad entonces no procede del interior del sujeto, sino de afuera de este, es una construcción más que un atributo. La narración se sustenta en una creencia que tiene continuidad a través de los relatos que la alimentan y la renuevan, por lo tanto, las identidades están sujetas a ser modeladas. Las identidades, podría decirse, son historias inventadas, redactadas o creadas mediante convenciones narrativas y formas imaginativas. Lo personal no se construye fuera de lo cultural, sin embargo, el individuo puede optar por determinadas formas de expresión. “Una identidad es siempre un ideal, lo que nos gustaría ser, no lo que somos” (Frith 1996, 209).

La música construye nuestro sentido de la identidad mediante las experiencias directas que ofrece del cuerpo, el tiempo y la sociabilidad, experiencias que nos permiten situarnos en relatos culturales imaginativos. Esa fusión de la fantasía imaginativa y la práctica corporal marca también la integración de la estética y la ética (Frith 1996, 212).

La música es especial justamente porque se convierte en una metáfora política, un modo de ser y estar en mundo, la música y los rituales que provoca permiten trascender espacios, tiempos, distancias, en definitiva, la música nos transporta. Esa posibilidad de ser transportado, la vuelve atractiva y mágica. Es una fantasía en la cual muchas cosas –válidas para sí mismas - pueden ocurrir mientras se es transportado. Por ello en el caso de los jóvenes quiteños en la década de los noventa que vivían situaciones de segregación social, la fantasía del rock les permitía ser auténticos, sin verdaderamente serlo en tanto que distantes de una realidad en la que se desarrollan. La música era el puente para transportarse aislados de la realidad.

2. El rock como proceso ritual que genera identidad

En el caso del rock, el cabello largo, la vestimenta, sonidos estridentes e incluso, sustancias psicotrópicas, establecen un sentido común entre quienes simpatizan con este estilo de vida. A

través de su simbología y de su actitud frente al mundo construyen elementos comunes que les permiten identificarse como un grupo “separado” de la sociedad, de alguna manera estos símbolos crean una comunión entre quienes no se conocen, pero profesan un mismo sentir.

Varios estudios antropológicos, especialmente los de Víctor Turner, han permitido entender cómo en tiempos de crisis o de desestabilización los símbolos se erigen como vías para la reconfiguración de relaciones y sentidos que necesitan ser trascendidos. La simbolización surge en un campo denominado “liminalidad” que hace alusión a un campo intermedio entre lo uno y lo otro, entre lo que fue y lo que aún no es. La fantasía. Víctor Turner define al símbolo como “la más pequeña forma del ritual” (Melgar 2001,17). El símbolo es la representación de algo que existe en la realidad, es una marca psíquica que permite interpretar lo social y lo real. “El símbolo es una fuerza en un campo de acción social, es también un estímulo de emoción” (Melgar 2001,17). Los símbolos que surgen en la liminalidad constituyen lo que el mismo Turner llamó “la comunitas, un estado psicoemotivo de alta cohesión social” (Melgar 2001,17).

El ritual puede ser entendido como un acontecimiento que está relacionado con elementos místicos y fantásticos, que ponen de manifiesto las creencias y valores más profundas de los grupos sociales. Melgar basándose en el trabajo de Turner sobre el proceso ritual afirma que la función social del ritual es convertir lo “obligado en deseable”. Aquello que cotidianamente nos puede resultar grotesco a través de ritual se vuelve en condición fundamental para desarrollarse y por tanto necesaria. La vida está sometida a proceso dialécticos, etapas de tránsito que componen, a final de cuentas, las claves de lo social y cultural.

Van Gennep ha demostrado que todos los ritos de paso o «transición» se caracterizan por tres fases, a saber: separación, margen (o limen, que en latín quiere decir umbral) y agregación. La primera fase (de separación) comprende la conducta simbólica por la que se expresa la separación del individuo o grupo, bien sea de un punto anterior fijo en la estructura social, de un conjunto de condiciones culturales (un «estado»), o de ambos; durante el periodo «liminal» intermedio, las características del sujeto ritual (el «pasajero») son ambiguas, ya que atraviesa un entorno cultural que tiene pocos, o ninguno, de los atributos del estado pasado o venidero, y en la tercera fase (reagregación o reincorporación) se consuma el paso (Turner 1988, 101).

Los estados de liminalidad suponen individuos “ambiguos” que por no estar ni aquí ni allá, eluden cualquier tipo de clasificación formal dentro de un sistema socio-cultural. Cómo se verá más adelante en esta tesis, el estado “ambiguo” de los jóvenes en tránsito a convertirse en rockeros auténticos, es semanas antes de asistir al primer concierto, y semanas después de haber participado del primer encuentro en casa de alguna amistad para escuchar la música que alguien trajo y que nadie tiene. “Los entes liminales no están ni en un sitio ni en otro no se les puede situar en las posiciones asignadas y dispuestas por la ley, la costumbre, las convenciones y el ceremonial” (Turner 1988, 102). Pero la cuestión no se queda ahí, el tránsito que ocurre se encuentra acompañado por la música que, con los bajos y el alto volumen, contribuyen a vulnerar la conciencia de los practicantes. Culminado el ritual, el ser otro surge y se suma a otros que en las mismas condiciones comparten una identidad y asumen discursos convergentes.

El mundo del rock se compone, entre otras cosas, de esferas simbólicas, espacios identitarios y conflictos con otros campos de lo social, que obligan a que este sea estudiado desde una amplia perspectiva que abarque su poder e influencia a nivel socio-cultural. Las prácticas rituales y las representaciones que la “cultura rockera” genera, o ha generado, a lo largo de su historia dan cuenta de su capacidad para erigirse como un dispositivo político que más de una vez ha causado “malestar” al poder, cualquiera sea su nivel. La narrativa que produce tanto los significantes del rock como los performances se sustenta en el argumento del contra poder.

Las manifestaciones de este contra poder cobran su punto más álgido, al menos desde mi experiencia personal, en aquellos momentos donde “la comunidad rockera” logra aquel estado liminal que le permite “escapar” de la estructura social; en este sentido tanto los conciertos como los momentos de camaradería al momento de escuchar música pueden ser consideradas prácticas rituales que ponen en evidencia los valores, las creencias y las utopías que alimentan esta esfera cultural. Al microcosmos que compone el universo simbólico del rock, Marissa Vigliota denominó “las rockeritudes”. Tanto los conciertos como las reuniones entre amigos, son dos rituales permanentes para identificar las formas de interacción que dan paso a rituales festivos donde a través de prácticas colectivas se manifiestan deseos íntimos y profundos y donde además estéticas y lenguajes comunes son puestas en escena para legitimar sentimientos y valores que la norma de cotidianidad generalmente se los impide. El ritual

entonces es un momento de desfogue necesario y creador por el que atraviesan todos los seres humanos.

El trabajo de Silvia Citro (1997) da cuenta de que la postura “contra el poder” que caracteriza al rock encuentra sus principales y primeros adeptos en jóvenes y adolescentes que tienen la necesidad de transgredir el mundo adulto y es en los conciertos y en las “reuniones entre panas” donde esta transgresión tiene lugar. En estos lugares se legitiman y se reafirman los sentimientos, valores y hasta reglas que conforman las identidades individuales y colectivas. Estos rituales fortalecen la unidad del grupo, a la vez que marcan una diferencia con “lo otro”. “En cuanto a las trasgresiones, éstas corresponden a las puestas en escena de formas y lenguajes estéticos de carácter extraordinario que generan estados emotivos intensos” (Vigliotta 2015, 3).

En este sentido, Vigliotta (2015) cita las perspectivas sobre el ritual que tiene Durkheim (1991) respecto de los "estados de efervescencia" donde los excesos en el proceso ritual rebasan los límites establecidos por la ley social y cultural.

Siguiendo los postulados de Turner podemos entender que, así como los sujetos ocupamos un sitio determinado en la estructura social, a partir del cual debemos cumplir ciertas responsabilidades y exigencias, el peso y las contradicciones inherentes de dicha estructura, son resueltas o si cabe el término descargadas a través del proceso ritual. La *communitas* en el mundo del rock o entre el grupo de amigos rockeros son espacios alternativos de distensión respecto del poder hegemónico, pese a que no logran revertir el sistema social y cultural dominante, a través de un discurso y una estética estigmatizada lo cuestionan o lo resignifican.

Construyen una identidad distinta que implica un conjunto de prácticas e interacciones estilizantes, como por ejemplo el pogo o las diversas corporalidades encarnadas, adecuadas a modelos no derivados de las clases dominantes, pero que tampoco están por fuera de las relaciones de dominación (Vigliotta 2015, 4).

Lo que interesa, en esta tesis, son los significados y valores que resultan de estos procesos, pues es a partir de estos que los rockeros se construyen como sujetos sociales, a partir de estas identidades ejecutan sus demandas y ejercen sus derechos. En el caso de los jóvenes de

sectores populares la identidad musical, en este caso la identidad musical rockera, se torna importante porque como decía Frith, no solo es un medio de expresión de ideas, es el medio a partir del cual los sujetos se construyen y dirigen su discurso y acción.

3. El rock: contexto general

Los orígenes del rock and roll se remontan a principios de los años 50 en Estados Unidos. Tiene su origen en ritmos como el Blues, el Country, el Jazz y la música folclórica que tenían acogida generalmente en los barrios marginales norteamericanos. Sin embargo, ya varios años atrás el “Rythm and Blues” dan la pauta a este género.

Elvis Presley y Chuck Berry, fueron los principales exponentes de este ritmo e influyeron en agrupaciones posteriores como The Beatles, The Who, The Rolling Stones, entre otros. Según el blog “Antropología del rock”¹ quien usa por primera vez el término “rock” para referirse al a este estilo es el Disc Jockey Alan Freed. El contenido de esta música junto con sus estridentes sonidos expuso al mundo su descontento frente al sistema social de la época. La juventud de la post guerra carecía de referentes sociales, los jóvenes ansiaban nuevas formas de expresión y representación.

el rock no nace porque si, es una forma de vida, una forma de pensar... esto viene de mucho atrás, a finales de los 50s y no olvidemos que todo esto tiene que ver con lo que pasaba a nivel del mundo y en eso también tenemos que meternos con el tema de las filosofías que se iban imponiendo. Y tampoco olvidemos algo importante mayo 68 es, esa revolución cultural de ese tiempo, como vino esto en complicidad también con la llamemos así con la guerra que estaba en esa época, con la guerra del Vietnam y que nadie quería ir pues obviamente y peor a pelear una guerra ajena entonces todo esto tiene que ver con el rock (Ramiro Acosta (músico de La Tribu, gestor cultural del primer festival de rock en La Concha Acústica) en comunicación con el autor, enero de 2017).

El rock and roll pasa a ser la bandera de miles jóvenes que se identifican con los contenidos y las melodías de este nuevo género, “los ritmos desenfrenados y la decadencia del Rock n´Roll sirve de lenguaje para los jóvenes del momento”². En los años 60 el rock and roll se introduce en América Latina, empiezan a formarse bandas emblemáticas como los Saicos, una banda de

¹ “Antropología del rock”. <https://sites.google.com/site/atropologiadelrock/rock-n-roll>

² “Antropología del rock”. <https://sites.google.com/site/atropologiadelrock/rock-n-roll>

“proto punk” peruana, que hoy es considerada la precursora del punk a nivel mundial.³ Parte de la estética del rock tiene que ver, según el sociólogo Regev (1994) citado por Del Val (2013), con cuatro elementos: “1. El sonido electrificado. 2. El trabajo en el estudio de grabación. 3. Las letras y la textura de la voz. 4. Eclecticismo estético” (Del Val y Pérez 2013, 9).

A finales de los 70 en Inglaterra nace “el metal” como una propuesta contraria a las posturas románticas provenientes del rock and roll americano y del movimiento hippie de la época. “La fuerza del Heavy Metal, basada en un ritmo que simula la maquinaria industrial, pronto se convirtió en un referente identitario muy fuerte y en una plataforma para las tendencias expresivas concebidas por las nuevas generaciones” (González 2004, 39). De las agrupaciones de rock en español sobresalen Barón Rojo, Ilegales, Ángeles del Infierno, que comienzan a revolucionar el rock en la región, provocando olas de fanáticas que se identifican con el lema “Sexo, drogas y rock roll” (González 2004, 38). Los jóvenes se aglutinaron así entorno a una “lucha” que manifestaba su descontento a través de “una identidad diferente”.

Los conciertos y la exigencia del acceso al espacio público fueron parte de las actividades de la acción colectiva del movimiento rockero por el respeto y reconocimiento de sus símbolos y prácticas como el caso de los grandes conciertos de finales de los sesenta. “En algunos momentos, la lucha se tornaba violenta, en otros, pacífica, sin embargo, en todo momento se jugaba el honor, el reconocimiento individual y colectivo, el respeto a sus particularidades y la tolerancia en torno a sus prácticas” (González 2004, 33).

Según González la singularidad de sus formas de expresión hizo que el rock sea catalogado como “contracultura”, y que por ende sea estudiado desde la academia como parte de los grupos subalternos y minoritarios que se construyen desde la marginalidad, molestando o incomodando al poder, y el rock lo hace no solo desde la música, sino a través de su presencia misma.

4. Estado de la cuestión del Rock en Ecuador

La literatura revisada para el caso del surgimiento del rock en el Ecuador (Mena 2014, Rodríguez 2014, Ullauri 2014, González 2012, Dammert 2014, Viteri Morejón 2011, Picech

³ Saicos: <http://www.elmundo.es/madrid/2016/03/18/56eb007fca4741bf248b45e6.html>

2016) da cuenta que la sociedad ecuatoriana tiene grandes vacíos en la comprensión de este proceso social como resultado de diversas interacciones (entre individuos con diversas ideologías, de la circulación de ideas y sentidos, así como de las maneras de construir identidad). Asimismo, esta literatura hace grandes aportes acerca de como recuperar desde la historiografía, la historia de un lugar emblemático como la Concha Acústica (Rodríguez 2014), que ha sido un símbolo y a la vez un territorio para ejercitar el rock como interacción entre “seguidores” de esta estética. Señalo seguidores, pues en un momento el rock en Quito fue eso, un grupo de seguidores de un ritmo musical. Con el tiempo estos se convirtieron en gestores, productores y creadores de ritmos y sentidos que generaron una identidad.

Pasar de ser seguidor o seguidora a convertirse en productor, gestor, padre o madre de familia con un gusto particular en un entorno social y profesional que no reconoce la opción rockera como adecuada para el ejercicio de familia o profesión, es un aspecto que la literatura revisada recoge poco. Sin embargo, los seguidores se reconocían y conectaban pues compartían algo en común, algo que les daba ese compromiso por construir y defender lo que a la larga se convertiría en una cultura. Lo que les conectaba era haber compartido ese momento inicial, que era el ritual de escuchar la música recién llegada e ir al primer concierto, donde la magia de la música atravesaba sus cuerpos, su mente haciendo que surja el comunitas.

Por otro lado, la literatura revisada tiene puntos en común, uno de ellos es que el rock surge como un movimiento que aglutina a quienes encuentran en la representación del rockero de esa época una cercanía a un modo de vida cuestionador de la situación social que impera. Es decir, el rock se vuelve en un medio de expresión del descontento de una juventud producto de una sociedad donde no cabían. Pero ese descontento se lo expresa de manera distinta a como se lo hace en la época donde la música protesta ligada a movimientos de izquierda se hacía presente (Ullauri 2014, Vizúete 2014).

El del rock, era un descontento diferente, un contra poder que no disputaba ni pensaba en el poder. Los rockeros estaban descontentos de la manera como se mostraba el descontento en esa época (luchas sindicales y organizaciones partidarias que entendían el cambio desde una misma matriz), pero no sabían expresarlo. No había una manera de conducirlo distinta al formato construido desde la parafernalia y el discurso social. Por eso la diferencia de los

rockeros consistía en mirarse como individuos en libertad, de alguna manera – a distancia – de las realidades que les rodean en ese entonces (luchas obreras, consolidación del Estado, crecimiento desordenado de las ciudades, abandono del campo, tugurización de la vida) y en las cuales no se ven referidos. Ese estar a la distancia es también una búsqueda de respuestas en una sociedad que resulta estrecha para este sector social naciente.

Pero los rockeros al ser herederos, hijos, descendientes de una sociedad, familia y hogar en el que estas preocupaciones están presentes, no era fácil tomar distancia, pues esa realidad estaba en la calle, en el autobús, en la escuela, colegio y lugar de trabajo. De ahí que ese ritual de encuentro y el concierto eran tan importantes y necesarios, por que generaba la conexión necesaria entre individuos que mostraban descontento de la sociedad. De esa manera se distanciaban del entorno y fortalecían lazos que les daba nuevas energías para continuar.

El creciente movimiento buscaba una libertad por otras vías. Pero las vías aún estaban por comprenderse. La estética que el movimiento asumía (usar el color negro en su vestimenta, rechazar las normas estéticas socialmente reconocidas, generar distancia frente a los símbolos y signos convencionales, ser irreverente, usar pelo largo, y lenguaje particular eran parte de esa estética). Ponía de otro lado de la vereda a este movimiento que crecía principalmente entre y desde los jóvenes.

Esa diferencia del rockero, que no es indiferencia ante lo que ocurre en el entorno, es un medio para autorepresentarse y en esa búsqueda de representación desarrollan sentidos. Las cosas, la ciudad, el entorno, la familia, los amigos y la música, asumen otros sentidos, son oportunos y tienen validez en tanto que son resultado de sentidos nuevos que no niegan, ni contradicen los que ya existen, es decir aquellos que se incorporaron en el individuo desde su nacimiento, aquellos que la sociedad y la familia inculcaron. Los sentidos que marcan la diferencia entonces son aquellos acompañados de autorepresentaciones y significados propios que se suman a los ya existentes (Unda 2010, 75).

Esa autorepresentación que señala Unda, se desarrolla a distancia de los hechos y coyunturas del momento. Distancia en tanto que las preocupaciones “comunes de las personas de ese tiempo” no les permite crecer como personas con intereses distintos. Pero cercanía en tanto que seres que pertenecen a una sociedad, familia a la que le afectan las coyunturas sociales y

políticas del momento. Es decir, hay una actitud crítica de los seguidores del rock, que se expresa con lenguajes y discursos distintos que la sociedad no logra decodificar, al no ser entendidos por la mayoría de la sociedad, son percibidos como alejados de todo, como si el mundo que les rodea no les importa y por ello también como lejanos a los símbolos que generan respeto (religión, familia, autoridad, etc.).

Picech (2016) y Celi (2013) dan cuenta de esa autorepresentación – que se construye a la distancia de las preocupaciones comunes – como mecanismo de estos grupos subalternos para hacerse notar y existir. Autorepresentación que codifica la realidad desde otras miradas y perspectivas. Picech (2016, 10) recuerda que dónde hay rechazo o negación de una expresión social (como el Blues en su momento o el Hip Hop actualmente), es donde más se acrecienta la creatividad de los individuos para consolidar su existencia. Esa creatividad la hace sólida y permanente.

Las vías más adecuadas para que el movimiento creciera fueron silenciosas, a ratos inesperadas y clandestinas. Diego Brito recuerda así esa época

íbamos con nuestros casetes a que los panas nos dejen grabar la canción que ellos consiguieron y ahí se conversaba, se hablaba de camisetas, de otros como uno que estaban en otros barrios, de la novia y después se iba a donde otro pana para grabar y seguía el cuento (Diego Brito, en conversación con el autor, Quito, diciembre de 2016).

Buscarse y encontrarse se convirtió en un ritual permanente y necesario porque desde que “uno decidía hacerse rockero ya no había vuelta atrás porque sabía que sería cuestionado por todo el mundo, incluso la misma familia” (Diego Brito (gestor cultural), en conversación con el autor, Quito, diciembre 2016). Y era permanente porque el encontrar a otros con las mismas preocupaciones generaba complicidad y pertenencia.

Esa creatividad también se expresa en las maneras de ejercer la política

(l)as formas de acción directa en el campo político que realizan los jóvenes no son exclusivas de las juventudes políticas, es más se realizan desde formas asociativas juveniles que no están orgánicamente articuladas a partidos y movimientos políticos y que se constituyen más como “movidas” y movilizaciones (Unda en Aguilera 2009, 78).

Es decir, el movimiento creció a través del boca a boca, con símbolos (el color negro, lo oscuro, cabellos sin cuidado, la música en alto volumen), territorio (la Concha Acústica, algunos barrios y zonas de la ciudad y las casas de los que tenían la música), signos (la rebeldía aparentemente sin causa), lenguajes (verbales, señales, graffía, estética) propios que le dieron una fuerza que le permitió al movimiento desarrollarse y sostenerse (Rodríguez 2014, Ullauri 2014). Creció silenciosamente como cualquier cultura, no había un diseño deliberado. Las cosas se fueron dando, en todo ello coincide la literatura revisada (Mena 2014, González 2012, Dammert 2014, Viteri Morejón 2011, Celi 2013). La tradición que surgió de todo esto se fue dando, no fue producto de ningún diseño, y por ello mismo no buscaba construirse como respuesta o alternativa a las coyunturas.

Desde la sociedad civil por otro lado se tachó a todo aquel que tuviera que ver con el rock como marginal (Celi 2013, Ullauri 2014), y propio de una juventud distanciada de su realidad. Eso tiene algo de sentido pues, esa fantasía que era común a quienes eran parte del ritual los unía en una forma de complicidad, una convivencia única que es la *comunitas*, por lo que se diferenciaban y apartaban. A pesar de ello, Celi (2013) hace notar que lo marginal es una forma propia desde donde estos grupos subalternos construyen su presencia.

Lo marginal se expresa de diversas maneras entre ellas se hace notar y crea identidad a través de representaciones que a la sociedad “no marginal” molesta. Se hace notar a través de la música, pero también de la vestimenta, la ocupación de espacios y construcción de territorios (Celi Carlos. 2013).

Ser marginal era entonces la manera de nombrar a la autorepresentación de los rockeros. Era un componente de la condición de auténtico. A esa marginalidad, la autoridad (a nombre de la sociedad) busca administrar y organizar a fin de hacerlos parte (política de inclusión).

Entonces el hacerse notar –para que quien debe verlo voltee a otro lado y no lo vea– desde una manera de ser que desconcierta a la sociedad en general, es un sello de presentación de los y las rockeras. Esa forma de desconcertar, en la práctica es una capacidad mimética, tal como lo entiende Benjamin (1971) desde una visión estética donde la obra de arte tiene una doble función, ser memoria viva de algo y a la vez rememoración. La estética en el rock entonces tiene una doble función.

Esa doble función es lo que se conoce como mimesis, aplicable al caso de la historia del rock en el Ecuador. Que se entendería como aquello que asusta y desconcierta a la sociedad en general, la estética de los rockeros no deja ver algo que es más profundo que sólo la fachada (vestimenta, cabello largo, irreverencia). No deja ver las intenciones de pertenencia a una sociedad, no deja ver que hay otras maneras de ser y hacer cultura que sólo aquella de la norma. No deja ver que hay una forma otra de comprensión y de resistencia.

Esa estética del rockero es sobre todo una fachada, es la punta de un iceberg, es la punta de un hilo que la sociedad aún no logra desenredar. ¿Cómo se construyó esto? esto sólo ha sido posible a través de la producción, circulación y consumo de sentidos. Los sentidos que construyen los rockeros no están en disputa con otros de la sociedad nacional, son propios y por ello se desarrollan y especializan. Al interno del mismo movimiento, estos sentidos constantemente se depuran y perfeccionan, es un proceso constante que se mantiene y consolida constantemente.

5. El Rock en el Ecuador y en Quito

El rock llegó al Ecuador hace varias décadas atrás, tiene su mayor expresión en el Sur de Quito que se ha convertido en el epicentro de la cultura rock. Desde el primer momento en que llega esta estética se vuelve en constructora de sentidos. En los primeros años del rock en Ecuador (décadas 70 – 80) se generan tensiones entre sus seguidores, la sociedad y la autoridad, por el ejercicio de esta estética, que con el tiempo se convierten en “tolerancia” e “inclusión” (década 90) y finalmente en convivencia y cultura (década 2000).

Después de cuarenta años de rock en Ecuador, podemos decir que la escena rock en Quito y el país, es una forma sincretizada de ejercer los sentidos que llegaron. El ejercicio permanente de estos sentidos (estéticos, simbólicos, políticos y culturales) –durante décadas- lleva a que se cree un “ser rockero propio” o “auténtico” de esta región y país. Es decir, este ser tiene su propia identidad que se caracteriza en la forma de agremiación tipo movimiento social y una rítmica que la diferencia de otras expresiones del continente (Rodríguez 2015). Es el Sur de Quito –un lugar en expansión y desarrollo de la ciudad por la importante migración interna y la confluencia de identidades - el escenario donde surge el Rock como estética que construye sentidos y cultura. El rock es una forma muy ecuatoriana de ser anti estructura, pues se aleja de otras formas que en el momento también son anti estructura como los sindicatos, partidos

de izquierda o movimientos sociales en general que buscan transformaciones dentro de la estructura, pero cuestionando la estructura de la cual son parte.

Esta identidad rockera es resultado de un proceso en el que el rock en Quito se consolidó desde inicios de los años 70. La bibliografía revisada para esta tesis da cuenta de algunos hitos (Mena 2014, Rodríguez 2014, Ullauri 2014, González 2012, Dammert 2014, Viteri Morejón 2011, Picech 2016, Celi 2013, Ullauri 2013) entre ellos la ocupación de la Concha Acústica de la Villaflora como escenario y sobre todo como territorio desde dónde se desarrolla, ejerce y construye una cultura rockera. Otro hito es la persecución de la autoridad nacional o local que a través de la emisión de política pública proscribió a los rockeros y los persigue criminalizándolos por su adscripción estética. Adicional a lo anterior, para la historia del rock en Quito es constitutivo, el desarrollo de conciertos en la concha acústica y en otros lugares de la ciudad que permiten que esta cultura se vuelva visible y trascienda del territorio del sur de Quito a otras geografías. Por otra parte, en una etapa posterior la autoridad cambia su política de persecución por la de “inclusión” creando espacios para el ejercicio musical y presencia en agendas culturales municipales. En ese contexto surgen algunos medios de comunicación (radio, revistas, programas de TV) que promueven el rock a través del cual se difunde. Finalmente, el desarrollo de industrias culturales que promueven conciertos locales e internacionales.

En todos estos hitos, se encuentra que la producción de sentido ha surgido desde los mismos rockeros por diversos medios debido a las capacidades de acción de cada uno. Son entonces sentidos legitimados y de validez que enriquecen al movimiento. Evitando de esta manera cualquier manera de institucionalización que pone en evidencia “lo auténtico” del movimiento que algunos defienden. Esto tiene relación con el surgir del rock a pesar del Estado y las políticas de “inclusión” o de la persecución que se vivía en la década del noventa o los intentos de incorporarlos como espacio político.

Como toda actividad cultural, el rock en Ecuador se desarrolla a pesar del Estado, es ajeno a un Estado que no construye ventanas para mirar opciones sociales y de vida, esa particularidad hace que tenga una vida propia o a decir de algunos entrevistados para esta tesis el hecho de que el rock y los rockeros se desarrollen por fuera de la institucionalidad y de las normas establecidas hace que este sea “auténtico”.

Todos los entrevistados de una u otra manera coinciden en la manera primigenia de tener contacto con el Rock. En la misma lógica de Turner (1988), el ritual terminaba con la fase de agregación, es decir cuando los individuos que vivieron la fantasía vuelven al entorno en condición diferente a la que iniciaron el ritual. Vuelven a sus hogares. Hay algo que los atravesó durante el proceso, ese algo es tan potente que genera niveles de complicidad y conexión entre quienes participaron del ritual que los hace sentirse diferentes, únicos, privilegiados. La manera de consumo de las novedades del rock pasaba por este ritual, quienes asistían al ritual luego podían copiar esa producción hasta la actualidad en que las redes sociales son su principal fuente de circulación.

5.1 El Rock en el sur de Quito

El Rock en el sur de Quito es una estética que surge a la par que otras estéticas, en espacios de turgurización o migración en una ciudad que crece en desorden. Esto es resultado de identidades que se encuentran y conviven en un sitio que no es en el que habitualmente se desarrollan, identidades de origen rural, de clase media no citadina, de ciudadanos que se distancian del mundo indígena y de su propio origen. Hablamos de que en el Sur de Quito se asienta gran población que migra a la capital en busca de mejores oportunidades y que viene cargada de sus propias identidades y se relaciona con otras. Es así que emergen y consolidan estéticas en torno a la música folclórica, rockolera (Ibarra 1999) que se desarrolla a partir de otros ritmos en la segunda mitad del siglo XX, la tecno cumbia, el Hip hop (Picech 2016) y el Rock (Ullauri 2012).

El sur es entonces escenario desde donde se construyen prácticas, comportamientos, sentidos desde diversos ritmos y formas estéticas musicales. Por ello también se crean ritualidades propias y diferenciadoras que marcan y definen la identidad. Es este un espacio desde donde también se construye poder. En el imaginario del sur se creó una geografía de contra poder diferente a la que se construye en el norte o el centro de la ciudad desde donde se ejerce el poder público. En el sur en la década del setenta, la migración e invasión de ciertas zonas, fue la constante que generó urbanización con poblaciones que adoptaron ritualidades acordes a su situación y estado social. El sur se convirtió en un espacio de crecimiento en “desorden” respecto a la planificación de otras partes del país o de la capital. El norte fue como dice Benedict Anderson “una comunidad imaginada desde el poder” (Anderson 1993, 25) y como tal su arquitectura da cuenta también de una “geografía de poder”. Las mismas que disponen

una distribución espacial de sitios desde donde se ejerce autoridad y poder, donde se desarrolla la ritualidad y los espacios simbólicos, todo desde una perspectiva diseñada e institucionalizada desde la autoridad.

El sur se construyó no solo materialmente como un espacio “para los más pobres”, sino que, como afirma Alfredo Santillán (2015), esta idea aún subsiste en los imaginarios de la ciudad y por ende incide en el discurso y accionar de la gente. La lucha de los habitantes de este sector por sus espacios ha contribuido a que este sector se mire a sí mismo como un lugar más “auténtico”, que no dependió del poder, ni de la autoridad para su reivindicación. Esto por supuesto está en discusión, sin embargo, en mi cotidianidad y a través del material de campo recabado, la gente aún valida y recuerda con tristeza, pero a la vez con orgullo aquella desposesión que aún hoy en términos simbólicos marca a la ciudad.

Al estar alejado de esos centros de poder, tener la Concha Acústica como escenario alejado de esa centralidad, no representa disputa ni riesgo para el statu quo de la sociedad y la política. Eso hizo que el rock se desarrolle en una zona de la ciudad proscrita desde su origen y por ello de poco interés con una disposición de la ciudad diferente. Es ahí también donde se inventa una tradición distinta a lo que propone Hobsbawn, es una tradición que se construye desde los que no tienen poder. La tradición por ejemplo se expresa en el principal ritual musical en la noche de fin de año, que aún se mantiene y cada año se perfecciona.

En este caso, la tradición y el ritual no buscan engrandecer o justificar un sentido nacional o patriótico como sucede desde la práctica del poder, como bien explica Hobsbawn (2012); más bien están alejados de todo eso y es desde ahí que se consolidan. De esta forma, los rituales del rock no tienen tradición local desde donde se originan, no hay referencias en esta ciudad o país. Los rituales del rock que llegan a Quito, aunque sean reproducciones de otras regiones del mundo, tienen un carácter originario y sincretizado, y desde ahí su importancia para quienes los practican en esta ciudad.

Pero al momento de surgir el rock en el sur de Quito ¿qué pasa con la música llamada “nacional”? Parafraseando a Ibarra (1999) esta presencia de diversas estéticas musicales en el sur, es resultado de la urbanización de los años ochenta caracterizada por la migración compuesta principalmente por espacios “pueblerinos” que se distancia de la cultura indígena y

llega impregnada de modernización y con una imagen clara de lo blanco y aristocrático. “Esto permanece mientras no cambian las pautas de existencia de las clases medias, pero la urbanización de los años 70 – 80 diversifica los sectores medios, a muchos los “desnacionaliza”, otros ascienden vertiginosamente” (Ibarra 1999, 314). Esto impacta con los públicos y seguidores que cada ritmo tiene, en las maneras como circula o consume la estética, los ritmos, los rituales. Esta desnacionalización que menciona Ibarra, tiene relación con la modernización que se vive en el momento en Ecuador y evidentemente con el surgir de otras preocupaciones en el sur de Quito como un espacio también en construcción. Esa desnacionalización también abre la posibilidad de ensayar con nuevas ritualidades, desarrollar nuevos símbolos y sobre todo plantearse nuevas posibilidades de auto identificación. La desnacionalización entonces es el lugar propicio para el surgimiento del rock como estética que refleja una modernidad que la ciudad y el país hasta entonces no conocían. Estética que rebasa las intenciones o sentires de la sociedad en su conjunto. Estética que es traída de otras latitudes y que incorporada en el corpus de la ciudad se sincretiza.

Siguiendo la reflexión que hace Ibarra, cada ritmo respondía a un estado de ánimo, a una identidad, a un espacio social en particular que tenía y daba sentido a la vida y el entorno así se crea un clima en el que “el oyente atenderá de preferencia no a la letra de la canción sino su propio estado de ánimo al que la letra le da nombre” (Ibarra 1999, 313). Las letras de las canciones, el sentido de la música y la manera de ejecución crean estados de ánimo que acompañan a esa identidad que se encuentra en tensión por el hecho de asentarse en un lugar que no es el de origen. De ahí que cada ritmo también se relaciona con una manera de ejercerlo, con un ritual particular que en el caso de la música rockolera tiene escenario en la cantina, en la rockola que era un lugar masculino de encuentro y socialización, dónde además se construye identidad y se difunden sentidos y valores.

Actualmente en el sur de Quito, existen múltiples formas de ejercer ese ser rockero, con variantes que vienen del punk, heavy, andina, trash, reggae, etc. Al inicio las variantes de ritmos o expresiones no tenían una diferenciación en el gusto estético, era poca la oferta que llegaba al Ecuador, ya que no había espacio para diferenciarse por un ritmo en específico. A estas y otras expresiones se las denomina oficialmente como culturas urbanas. Esa dispersión hace pensar si es posible caracterizar una “verdadera práctica rockera o un verdadero rockero”

en esta parte del país. Lo que queda claro es que, cuarenta años después de su nacimiento, el rock es una cultura diversa y desterritorializada.

El movimiento rockero, en tanto proceso social y estética musical, no está alejado de incorporaciones locales. Es decir, no es un movimiento ni social ni musical “puro”, sino el desarrollo de una cultura rock “a la ecuatoriana”. Es decir, con formas que recuperan acordes e instrumentos locales de la música tradicional (tropicales, andinas, amazónicas), así como también usa tecnología moderna que fusiona aspectos electrónicos con instrumentos modernos. Ese rock a la ecuatoriana también se expresa en su presencia anti sistema y la manera organizativa como movimiento. Si esto es evidente en la composición musical, también es evidente en el desarrollo de sentidos de parte de quienes los ejercen. Es decir, no existe el rockero “auténtico”; quien es parte de esta cultura transcurre su vida entre convivir con una estética acorde con su opción vital y el ser parte de una sociedad con tradiciones a las que no ha renunciado.

La persecución impulsada por el Estado hacia los rockeros en las primeras décadas (80-90) sirvió como un detonante para auto convocarse y hacerse más fuertes, constituyéndose una identidad que hizo que el movimiento se visibilice. De esa manera, la circulación de información, la producción y consumo cumplieron un objetivo, identificarse y fortalecer lazos ocultos o evidentes. Estos lazos tenían una particularidad, se construían con individuos con intereses y motivaciones que no correspondían a aquellos intereses de la comunidad a la que pertenecían. Es decir –los rockeros - no niegan su pertenencia, es sólo que esa pertenencia resulta estrecha a un entorno que el rock supera.

El fracaso de la campaña de persecución estatal al rock como práctica cultural, produjo el efecto contrario: lo fortaleció. Esto llevó al fracaso de esa política pública que buscaba resguardar “valores” culturales no definidos. La estrategia de los rockeros fue desarrollar conciertos por toda la geografía a fin de difundir su estética, en clara confrontación al poder. El crecimiento y desarrollo de esta “cultura”, en décadas recientes, llevó a que el gobierno de la ciudad encuentre en este sector social un sujeto al cual aplicar política pública. La política pública de la “inclusión” impulsada por el Municipio de Quito, da cuenta de que la autoridad local aún no reconoce a las “llamadas culturas urbanas” como sujetos plenos de derechos, por ello genera políticas diferenciadas y diferenciadoras para “incluirlos”. Ya no se los persigue,

pero se los diferencia. Es decir, a más de la gestión cultural -difusión y consolidación de ideas y símbolos del rock- las personas y colectivos que asumieron esta cultura, cuentan en un momento determinado con una política pública que apalanca un proceso social y cultural que no busca incluirlos, sino diferenciarlos, lo cual no significa una relación exenta de resistencias y adaptaciones entre autoridad local-nacional y sujeto social rockero. Esta misma política “inclusiva” se aplica a otras manifestaciones culturales como el Rap o el Hip Hop (Picech, 2016).

El rock entonces se construye en los márgenes, es en sí mismo un margen, no está dentro de la institucionalidad, al menos el rock que apasionó a primeros jóvenes rockeros. Esta rebeldía ante una autoridad que no nos tomó en cuenta, ocasionó que este movimiento cultural se desarrolle a pesar del Estado. En este sentido se articula la lucha del movimiento rockero como una manifestación socio-cultural con sentidos y símbolos propios. En el sur de Quito su organización formal empieza a principios de los 80, pues la necesidad de espacios hizo que varios jóvenes tomen la iniciativa de generar espacio propio en este sector a fin de contar con una plataforma autónoma de expresión. Así nace el festival que se celebrará cada fin de año en “La Concha Acústica” en el barrio la Villaflora. De la mano de Ramiro “el Negro” Acosta se realizó el primer festival de música, donde “La Tribu”, grupo conformado por jóvenes habitantes del mismo barrio, y liderado por Acosta, consolidaron los sonidos del rock en la escena local. Así “La Concha Acústica” comenzó a funcionar como lugar de encuentro para que artistas y fanáticos disfrutaran del rock hecho en Ecuador, en Quito y en el propio sur.

Él (*Negro Acosta*) empezó por su cumpleaños a hacer un concierto, por lo que me han contado. Entonces el espacio se dio porque empezó el festival de Woodstock, tres años de paz, amor y música, en contra de la guerra de Vietnam y toda esa *huevada...* y quisieron proponer aquí algo así parecido en Ecuador, y donde que se dio la oportunidad fue en la Concha Acústica de la Villaflora, bueno y era un espacio, un escenario en una quebrada, en donde no solamente había bandas de rock, materialmente había música protesta, música andina y toda esa onda, entonces más bien creo que es un referente de resistencia esta onda de la Concha Acústica (Diego Brito (músico y director de *Al sur del cielo*, gestor cultural y residente de la Villaflora), en conversación con el autor, Quito, enero de 2017).

Acosta recuerda que el primer concierto en “La Concha Acústica” ocurrió el 11 de marzo de 1972 y que, en principio, quienes respondieron a la convocatoria fueron familias, señoras,

amas de casa, señores mayores – es decir, no necesariamente jóvenes en franca posición de rebeldía.

el primer festival que hicimos ahí con este grupo (La Tribu), a nivel de lo que pasaba en el mundo el rock no nace porque si, es una forma de vida, una forma de pensar...no olvidemos que todo esto tiene que ver con lo que pasaba a nivel del mundo y en eso también tenemos que meternos con el tema de las filosofías que se iban imponiendo. Y tampoco olvidemos algo importante mayo 68 es, esa revolución cultural de ese tiempo, como vino esto en complicidad también con la llamemos así con la guerra que estaba en esa época, con la guerra del Vietnam y que nadie quería ir pues obviamente y peor a pelear una guerra ajena entonces todo esto tiene que ver con el rock (Ramiro Acosta (músico de La Tribu, gestor cultural del primer festival de rock en La Concha Acústica y residente de Villaflores), en conversación con el autor, Quito, enero de 2017).

Según los relatos de los entrevistados la agrupación “Luna Llena” continuó haciendo conciertos en el lugar y para finales de los 80 la actual corporación “Al Sur del Cielo” toma la posta. Existe al parecer cierta desavenencia respecto los inicios del rock en La Concha Acústica, lo cierto e indiscutible es que se convirtió en el referente del rock en la ciudad, en el sur, sector olvidado y desatendido en aquellas épocas.

Retomaron esto los compañeros estos del *Al sur del cielo* en el 87, que en principio claro ellos desconocían que antes se había hecho, ya había habido un referente, entonces claro hasta que en algunas revistas otros compañeros de ese tiempo, haces sus declaraciones y claro se desmiente todo lo que dijeron ellos, por ellos, inventaron el rock en Quito...(risas) por poco en el país... (risas) (Ramiro Acosta (músico de La Tribu), gestor cultural del primer festival de rock en La Concha Acústica y residente de Villaflores), en conversación con el autor, Quito, enero de 2017).

Diego Brito, líder de la corporación “Al Sur del Cielo” lo confirma: “nosotros llegamos ya a la Concha Acústica con una historia, una historia bastante chévere, que eran 15 años de la Concha”. El festival de la Concha Acústica se consolidó como un espacio para aglutinar, para particularizar y por ende para identificar al rockero, específicamente al rockero del sur de Quito. Este espacio fue el primer escenario desde dónde se produjo rock con parámetros propios. Pero, además, ese espacio de diferenciación con “los del norte”, esto no lo digo solamente desde mi experiencia como rockero de un barrio del sur. Nosotros sentíamos que tampoco éramos aceptados en sus espacios entonces apoyamos de manera masiva la

plataforma de La Concha Acústica, lo propio afirma Anthony Lozada, productor audiovisual de el “Telón de Acero”:

cuando fue pasando el tiempo, me daba cuenta de que había un conflicto norte-sur, ósea yo me di cuenta de eso ya en el concierto de la concha porque el Diego no le daba chance a un montón de bandas del norte de tocar (risas) porque él también tenía bien marcado eso de *Al sur del cielo*, es que él me contaba que verás, cuando él creció en su juventud a él le gustaba *Mozzarella*, *Tarcus*, bandas que daban sus conciertos en el norte y esas bandas jamás venían al sur... jamás venían al sur... entonces él fue el típico: “hace mi propio concierto” (risas) (Anthony Lozada (productor audiovisual), en conversación con el autor, Quito, enero de 2017).

Y añade que nunca le hizo falta ir al norte porque según su apreciación la movida dura del rock estaba en el sur “nosotros sabíamos que éramos lo fuerte”, afirma. Durante la presidencia del abogado Abdalá Bucaram se inicia de manera sistemática una persecución a los jóvenes rockeros de la época, el ex presidente mediante un programa televisivo afirma que el rock está vinculado al caos y a la disgregación social. Una noticia de diario el Comercio recoge las afirmaciones de Bucaram, González cita:

los ecuatorianos no inventaron las motos, ni las chompas de cuero, ni el pelo hippie, menos aún el consumo de drogas como la marihuana y la cocaína. Frente a la música rock explicó que alrededor de ella, en el Ecuador, podría haber un proceso de descomposición de las costumbres de la sociedad. Para él, la música rockera enturbia la mente de los jóvenes. Por tanto, es partidario de reexportarla a donde vino. Los ecuatorianos deben, según dijo, reivindicar el pasillo ‘como la música auténtica del país’ y que esa es la que tiene que influenciar realmente en la mente de la juventud (González 2004, 34).

A esto se suma el rechazo de la iglesia católica y la Policía Nacional, lo que legitima dicha persecución. González recuerda en su texto que la represión incrementó y que en Ibarra por ejemplo cuatro jóvenes fueron encarcelados tras la acusación de satanismo y asociación ilícita (González 2004, 35). En 1996 ocurren dos lamentables acontecimientos en Ambato y en Quito en el barrio de Solanda; jóvenes rockeros fueron brutalmente atacados por miembros de la Policía.

Una vez que aquellos lamentables incidentes se dieron a conocer, las reacciones en todo el país no se hicieron esperar. El movimiento de rockeros en el Ecuador buscó la manera de

organizarse localmente para posteriormente juntar fuerzas en lo que sería el movimiento de protesta nacional contra la violencia, la represión y la intolerancia en contra del rock (González 2004, 35).

La acción colectiva se fortalece y su incidencia empieza a ser notoria justamente por la unión y la cooperación de todos quienes se consideraban parte de este movimiento. Las acciones colectivas sobrepasan las interacciones cotidianas ya que su objetivo es alterar el orden natural de las cosas. “En este sentido, la acción colectiva se parece a una protesta, rebelión o disturbio” (González 2004, 37). Los conciertos empezaron a organizarse de manera masiva, sobretodo en el sur de Quito donde todos los sábados habían tocadas.

La rebeldía, el descontento y la protesta tomaban forma dentro de la “identidad rockera” que era entendida por sus propios miembros como “otra” forma de ver mundo, el universo simbólico de la “cultura rockera” se expresaba a través del cabello largo, la vestimenta color negro, cadenas y accesorios alusivos a la muerte, etc. Lo que queríamos expresar era que la sociedad estaba muerta en vida, expresar nuestro luto (Raúl Cevallos, en conversación con el autor, Quito, diciembre de 2016).

Sin embargo, el movimiento rockero creció de manera sistemática y silenciosa, desde la sociedad nacional por otro lado se interpretó a todo el que tenga que ver con el rock como marginal (Celi 2013, Ullauri 2014), separado y propio de una juventud distanciada de su realidad. Para Celi, lo marginal es una forma propia desde donde los grupos subalternos construyen su presencia. “Lo marginal se expresa de diversas maneras entre ellas se hace notar y crea identidad a través de representaciones que a la sociedad “no marginal” molesta. Se hace notar a través de la música, pero también de la vestimenta, la ocupación de espacios y construcción de territorios” (Celi 2013). Ser marginal era entonces la manera de autorepresentarse de los rockeros.

El ambiente al que se ven abocados los rockeros, tanto en los espacios educativos, laborales como en las relaciones cotidianas, implica que se vaya forjando una “personalidad fuerte”, una personalidad que sea contestataria y que sepa asumir los retos que se presenta ante la discriminación y los prejuicios. Esta “personalidad fuerte” también se interpreta como un escudo que haga tolerable la discriminación y los prejuicios sociales: es una estrategia adaptativa ante las relaciones cotidianas, es una forma de vivir la vida desde otra perspectiva (González 2004, 39).

Esto es corroborado por el testimonio de Omar Ruiz, integrante de las primeras bandas de hardcore-punk del sur de Quito

Nosotros siempre fuimos mal vistos por la sociedad, por la gente, por las familias, hasta creo que nacimos ya con un estigma, siempre fuimos los raros, los distintos creo que nacimos predestinados para el rock. Yo siempre he sido ermitaño, hasta hoy no me gusta dar chance a casi nadie, por la sociedad es una verga si no te la hacen a la entrada te la hacen a la salida. Yo cuento con los dedos de una sola mano a mis panas. Los demás me valen (Omar Ruiz (integrante de banda de hardcore – punk), en conversación con el autor, Quito, diciembre de 2016).

El crecimiento y desarrollo de este grupo cultural llevó a que las autoridades municipales tomen de manera seria sus demandas, intentando responder a estas a través de la aplicación de políticas públicas. La autoridad local se da cuenta que tener a los rockeros de espaldas a la gestión pública resultaba contraproducente, pues en los noventa el rock era un actor en que generaba movimiento y presencia en casi todos los espacios de la ciudad. A través de una serie de procedimientos normativos el rock pasa a ser parte de las agendas culturales del Municipio. Para el año 2000 el rock tenía su espacio en el programa cultural “Agosto mes de las Artes”.

Sin embargo, María Cecilia Picech encuentra en su estudio sobre el Hip-Hop en Quito, pero donde también aborda el tema de culturas urbanas en general, que la institucionalización de estas expresiones más que una real inclusión lo que consiguieron fue espacios de tolerancia y asimilación cultural, pues la idea de inclusión tiene que ver más bien con estrategias de comercialización (2016).

María Cecilia Picech entiende así el proceso de inclusión impulsado desde la autoridad en Quito

En el marco de las directrices hegemónicas del cuidado al patrimonio y fomento al turismo, se ha desarrollado un escenario político ambiguo en el tratamiento de las culturas juveniles en Quito. Quienes quieran acceder a los subsidios y “ayudas” institucionales deben “normar” su cultura, adaptándola a los requerimientos solicitados. Quienes no puedan o no quieran hacer estos “ajustes”, seguirán siendo perseguidos y ninguneados (Picech 2016, 11).

6. Conclusiones del capítulo

El rock que se producía en el sur de Quito tenía una identidad que estaba acompañada de una condición de clase social, que fortalecía esa idea de vivir “al margen” y era lo que los diferenciaba de los rockeros del norte. Bien lo menciona uno de nuestros informantes, “nosotros no buscábamos homogenización, sino diferencia” (Diego Brito 2017), esa es la característica que permitió y condicionó el desarrollo, y consumo de sentidos que sirvieron para consolidar una identidad del rockero del sur de Quito en los años noventa. Se diferenciaron incluso en la manera de acercarse a la coyuntura social y política, en formas de agremiación y construcción del movimiento, también en las prácticas y sentidos simbólicos. Estas diferencias se suscitaron a pesar de que toda la ciudad y país en los noventa vivía una de las peores coyunturas económicas y políticas de su historia. En esa década cayeron varios presidentes y la situación laboral no mejoraba. En ese contexto, se desarrolla este sentido estético como una cultura que se piensa desde fuera sin dejar de pertenecer a ese entorno.

Como en otras partes del mundo, en Quito, la identidad en torno al rock surgió como parte de las expresiones urbanas, que, en este caso, los jóvenes de barrios populares manifestaron aspiraciones de libertad. Pero no la libertad como se la entendía en las ideologías que estaban en disputa del pensamiento dominante en ese momento. En el lado sur de la ciudad en los 80s y aún en los 90s era evidente el problema de la segregación urbana.

En el sur surge la idea de lo auténtico desde lo marginal. Ser marginal se convierte en una característica del ser que se vuelve diferencia fundamental. No importa compartir un ritmo o un sentir común con personas en otra zona de la ciudad, si no son marginales, automáticamente dejan de ser auténticos. Los autores revisados coinciden en lo marginal como una característica de identidad para diferentes sectores sociales que los define. Es ahí también donde se crean formas rituales. Lo marginal se liga a una práctica social y humana que se construye colectivamente, esto entonces le da fuerza al ser rockero auténtico. El sentido de pertenencia a un espacio, a un entorno, o a un colectivo se vuelve rasgo característico de la “movida en el sur”. Para comprender los siguientes capítulos entonces es importante abordar la marginalidad como condición del ser (no como una condición solamente estética) ya que esto le da mayor sentido a la ritualidad y simbolismos que comparten.

Capítulo 2

La etnografía del rock auténtico en los noventa

En este capítulo se detallará la parte metodológica del estudio y se presentará una parte del material de campo que será analizado posteriormente en el siguiente y último capítulo. En esta primera parte se detalla la metodología a usar, la misma que se diferencia de aquella indicada en la introducción ya que profundiza el trabajo metodológico de toda la tesis. Los fragmentos de los entrevistados que presentamos en este capítulo, han sido escogidos por ser los que más se apegan al análisis que el estudio pretende realizar. Se ha incluido la experiencia personal como forma de auto-conocimiento y se ha trabajado la memoria de la manera más honesta posible a partir de la auto etnografía.

La auto etnografía como método de investigación da paso a varios relatos que combinan lo personal con lo social y cultural de un contexto determinado. Así el relato que presento a continuación da cuenta no solo de la experiencia adquirida en dicha época, sino del bagaje social y subjetivo que caracterizaba mi vida en aquellos años, el lenguaje que uso en la narración es de carácter coloquial, ya que se intenta presentar una reconstrucción de la auto etnografía de una forma más cercana y fidedigna. El rock que se producía en el sur de Quito tenía una identidad que estaba acompañada de esa condición de clase social, sentíamos que vivíamos al margen del resto de la ciudad y esa exclusión, en su momento, avivó nuestra rebeldía.

En este sentido se ha optado por trabajar con la técnica de entrevistas a profundidad también conocida como entrevistas antropológicas, pues permiten acceder a los mundos simbólicos de los informantes. Esta es una técnica flexible pues se adapta a la situación de campo, ya que no está estructurada como una interacción de pregunta-respuesta. Las entrevistas a profundidad se construyen a través de constantes encuentros con los informantes a fin de conocer no solo lo que estos dicen sino su coherencia, o su falta de coherencia, frente a lo que hacen; lo cual permite determinar cómo cada uno construye socialmente su individualidad.

La entrevista en profundidad sigue el modelo de plática entre iguales, “encuentros reiterados cara a cara entre el investigador y los informantes” [Taylor y Bogdan, 1990: 101], reuniones orientadas hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus

vidas, experiencias o situaciones, tal como las expresan con sus propias palabras (Robles 2011, 40).

El guión que se planteó para estas entrevistas aborda temas generales como qué es ser rockero para los entrevistados y cómo vivieron ese ser rockero en la época noventera. En muchas de las ocasiones fue la creatividad in situ la que permitió el desarrollo de las conversaciones y el haber podido crear un ambiente de confianza, pues en la mayoría de casos yo hablaba “el mismo idioma” que mis entrevistados. Cuando esto sucede no es difícil construir vínculos inmediatos que deriven en “conexiones sólidas e intensas con los entrevistados” (Robles 2011, 40).

Si bien la observación participante no garantiza necesariamente una “visión objetiva” de la situación de campo, el evitar las intermediaciones permite construir un conocimiento social a partir de la reflexividad y toda la complejidad que esta implica. La subjetividad organiza la información de acuerdo a estructuras explicativas que están atravesadas por los afectos y los sentimientos que la componen.

Una de las formas en que se registraron los discursos de los informantes fue priorizar los datos que eran más significativos para la investigación, esto a través del marco teórico planteado, luego se establecieron las conexiones necesarias para entender cada intervención. Así por ejemplo en los relatos de Teodoro Rojas siempre había alusiones al humor, humor que le servía como mecanismo de adaptación; aunque siempre escuché atento sus narraciones, lo que priorizaba eran los temas que conciernen a esta investigación. A continuación, un fragmento de uno de sus relatos.

Al llegar a 3er curso recuerdo que el punk llegó a mí; intercambié con un amigo algo de música y el me dio un recopilatorio español llamado Puro y Duro, donde escuché por primera vez algo allegado al punk. A mis 15 años decidí hacerme mi primera cresta que para toda mi familia siendo tan conservadora fui visto de la peor manera y sacado por primera vez de mi casa. En ese entonces asistí a uno de mis primeros conciertos de punk, las bandas eran realmente “punkies” porque eran un verdadero desastre no tocaban bien, destrozaban todo, estaban ebrios, todos reíamos y disfrutábamos de ese momento de descontrol.

A mí siempre me gusto burlarme de muchas cosas y me encontré con que a ellos también y me sentí aceptado por ese grupo, ya con varios tragos encima salimos a pie de ese lugar y en el camino nos encontramos con una fiesta adentro de una casa la cual nadie conocía, pero al ver las puertas abiertas entramos saludando como cualquier invitado. Adentro obviamente no fuimos bien recibidos por lo que en medio de risas de nuestra parte y malas caras de los anfitriones nos retiramos no sin antes robarnos unas dos botellas de licor (...) (Teodoro Rojas, en conversación con el autor, Quito, enero de 2017).

Aquí el entrevistado empieza a hablar de otras cosas y se dispersa, entonces sin interrumpirlo yo lo escucho, pero en cuanto puedo introduzco una pregunta que le devuelva al tema que me interesa. Como se dijo antes, los fragmentos elegidos en el análisis han sido los que más se apegan al tema de investigación.

1. Símbolos y rituales: Lo grotesco como el elemento del rock

Según Teodoro Rojas, la difusión de los “símbolos rockeros” empezó a darse de diversas formas, todos colaborábamos en nuestros barrios, pegamos afiches fotocopiados, que eran básicamente portadas de discos que se recortaban y pegaban, se los pegaba también en las universidades o entregaba a la salida de los colegios. De esa manera se llegaba a públicos diversos. Los símbolos pertenecían a bandas norteamericanas o europeas, esas fueron las imágenes iniciales que se consumían como idea del ser rockero. En esa inicial simbología, no existían aspectos referidos a la cultura local, cosa que en lo posterior si se incorpora. En los noventa algunos grupos fusionan ritmos andinos con la iconografía foránea o al revés.

Para comprender la importancia del ritual, en este capítulo, primero analizo el efecto de la música en los seres que la consumen y los efectos que esto tiene en construir cuerpos que transmutan a territorios. Es necesario entonces retomar aspectos de la Antropología clásica como el símbolo y el ritual que fue profundamente analizado por Turner (1988).

Judith Turner reconoce en la música capacidades de atracción y de dotar alegría que no existe en otras expresiones del alma humana. La música según ella “es el género que por su propia naturaleza es el más efímero. No se encuentran en estructuras o resúmenes. No depende de palabras o de obedecer reglas” (Turner 1988, 43). Con este entendido entonces podemos asumir que la llegada y sobre todo el asumir al rock como identidad, que recrea la forma de estar insatisfecho, cabe dentro de una forma otra de entender la realidad que se configura

entre sus seguidores en los setenta. Al ser efímero también, los sonidos, los subtextos y los ritmos que la música ofrecen se instalan en un espacio de la conciencia con capacidad de transformar al individuo. La cabellera, los tatuajes, la vestimenta y la forma de interpretar, dan cuenta de que hay un proceso de transformación de individuo a ser que interpreta. Esa parafernalia, ayuda a conseguir una conexión desde el escenario con el público y viceversa. No es sólo la música por sí sola, esta está acompañada de símbolos que atraviesan el cuerpo y lo transforman.

¿Cómo se produce la exaltación musical? De hecho, es fácil, ya sea en un gran ritual o en un compromiso cotidiano y moderno con la música. *Communitas* se logra a través del fenómeno de las ondas sonoras. Consiste en un efecto físico, creado en un Humano-biológico, por la voz, o las manos sobre un instrumento. Por lo tanto, su efecto es directo, tan directo que el efecto físico desvía la mente y va directamente al alma y esto puede suceder incluso inconscientemente. La música, como dice el antropólogo Robert Desjarlais, despierta a una persona, altera los motivos sensoriales del cuerpo, y cambia la forma en que un cuerpo siente (Turner 1988, 45).

En los años ochenta se da inicio a una nueva corriente que tiene mucha fuerza que es la fusión del rock en sus distintos géneros con la música tradicional, esto caracteriza también al rock que se hace en el Ecuador. Para Rodríguez “la simple intención de fusionar no sirve por sí sola, hace falta hacerle entender al corazón cuáles son las razones por las que hay que alternar el sentir rockero con la esencia tradicional” (Rodríguez 2016, 122). Esto es posible por varias razones, una de ellas es el origen de quienes fusionan e intervienen en la escena musical rockera. La fusión entonces logra algo que el rock por sí sólo no lo consiguió que es recuperar símbolos y parámetros sonoros que se encontraban en la mentalidad de las personas como herencia de un origen andino, popular, serrano del Ecuador.

Desde ese entendido el rock es una música que, por su manera ritual, tiene un componente sanador en tanto que espacio catártico, espacio de derroche de energía, espacio de encuentro, socialización y dirigencia de conflictos. Para Turner la fuerza simbólica de la música proviene del origen arcaico de los seres humanos. “Los sonidos musicales fueron los precursores del habla en los seres humanos” (Turner 1988, 44) y cuanto más se acerquen a su realidad o refieran a su propia esencia originaria, son más fuertes las reacciones que generan en el ser humano, ya que la música entra dentro de lo simbólico porque refiere a los “signos del alma

profunda transmitiendo niveles de conciencia no directamente tecnológicos -de hecho, reconociblemente diferentes, produciendo efectos independientes sobre la existencia” (Turner 1988, 44). Todas las culturas tienen en la música una parte esencial de sus rituales, en especial aquellos de sanación como los rituales shamánicos, la música es el eje que acompaña, regula y genera los ritmos, los tiempos y la intensidad de lo que ocurre en el ritual.

Esto ocurre de la misma manera en Quito -en las décadas del setenta y ochenta- entre quienes se vuelven seguidores del rock y que asisten a diferentes casas de “amigos”, “panas”, “conocidos” a escuchar o grabar lo último que llegaba, ese ejercicio era una manera de mantener el ritual, repetirlo frecuentemente, perfeccionarlo y ampliarlo. Ese ritual era un ejercicio de circulación de esta música y también un ejercicio de ampliación de redes de amistad, niveles de complicidad solidaria y el origen de una identidad compartida. La música era el motivo, la razón y el origen de este ritual.

El no ser quiteño, es una característica que estos grupos saben aprovechar pues surgen por fuera de las identidades/disputas territoriales construidas por la ciudad entre norte o sur, de sentidos de pertenencia que la escena quiteña ya tenía, de estilos de interpretación, de formas de gestión arraigadas y de maneras de construir movimiento, así como de referentes musicales que marcaban la pauta de la escena musical en Quito. Esa también es su fortaleza acompañada del hecho de auto definirse como mestizos que caracteriza a la fusión en una mezcla de sonidos de la modernidad de occidente y de la riqueza de lo tradicional, esto según Rodríguez opera de la siguiente manera

El rock tiene una estructura definida en la que hay una base estándar para tocarla y componerlo, al contrario de la música tradicional, que en su gran mayoría responde a las vivencias como se las vive en su lugar de origen; estas diferencias hacen que el rock sea la parte formal, en términos musicales, mientras que lo tradicional responde a la parte flexible que en varios casos es el elemento que facilita esta fusión (Rodríguez 2016, 123).

La mayoría de las bandas que fusionan rock con ritmos tradicionales –la mayoría o parte de sus integrantes- son originarios de otras regiones del Ecuador (Latacunga, Cuenca, Ibarra, Tulcán) donde se acercan a la música de su localidad por motivación de sus padres o por el entorno en el que crecen, estos se trasladan a Quito en la adolescencia. Ahí es donde el rock les llega con la fuerza de la fantasía que genera. Así surge el movimiento del rock con ritmos

e instrumentación andina como lenguaje que convoca y aporta a la construcción de identidades en la escena musical del Ecuador. Se desarrolla un grupo de bandas referentes que se posicionan en los noventa y en la década del dos mil logran consolidarse y mantenerse.

Estos ritmos entran a disputar escenarios a otros ritmos como el pop y otros de carácter masivo que dejaban por fuera a la música de fusiones, es decir música creada y producida desde el Ecuador, es un rock mestizo. Las fusiones están desconectadas de los referentes musicales que impulsaron el rock en el Ecuador y por ello tiene gran impacto entre sectores juveniles, alejados de esos referentes que crearon identidad, eso hace posible la producción, circulación y consumo con otras líneas de acción, con otras motivaciones.

2. Los rituales y símbolos del rock

¿Pero cuáles son los rituales y los símbolos del rock? A continuación, en la tabla 1 se pone en evidencia los rituales y los símbolos. Esta es una recopilación de varios autores consultados para esta tesis.

Tabla 1. Rituales y símbolos del Rock.

Ritual	Símbolo
<p>Wall of death “El muro de la muerte” es, tal vez, el espectáculo más impactante generado entre el público. Consiste en que los asistentes se muevan hacia los lados, dejando un hueco al centro del lugar. En determinado momento, ya sea bajo la “dirección de la banda” o cuando la música así lo dicte, todo mundo corre hacia el centro chocando unos con otros, como si se tratara de una batalla de la antigüedad.</p>	<p>El cabello largo La imagen de un roquero se complementa con el cabello largo, ya que es un signo bastante evidente de rebeldía, especialmente en el caso de los hombres. Es parte de su estética y, por lo tanto, es una forma de definirse en la sociedad. Esto es una forma de expresión y también representa una postura que rechaza las normas de la sociedad.</p>
<p>Stage diving El escenario: ese lugar sagrado dentro de los conciertos es el lugar en el que se efectúa este ritual. Consiste en que los fans se suban al escenario para después lanzarse hacia la masa de gente, a veces son los mismos músicos quienes</p>	<p>Pentagrama invertido Éste es uno de los símbolos que tiene que ver con el ocultismo y representa un desafío a la moral cristiana. “El pentagrama es un símbolo femenino que está en relación a rituales paganos. Utilizan el pentagrama como una</p>

<p>lo realizan.</p>	<p>forma de oponerse a la hipocresía de la iglesia”.</p>
<p>Mosh Pit</p> <p>Es el bonito arte de empujarse todos contra todos, a veces incluso lanzando golpes de manera indiscriminada. Es una forma ideal para sacar el estrés, aunque, claro, puede resultar peligroso.</p>	<p>Cuernos</p> <p>El signo se realiza con las manos, alzando los dedos índice y meñique, que dan la apariencia de unos cuernos. Jácome explica que este símbolo se tomó del cantante Ronnie James Dio. “En un concierto, Dio hizo el gesto y la gente comenzó a repetirlo. Se cuenta que el vocalista aprendió a hacerlo de su abuela, quien le explicó que servía para alejar malos espíritus”.</p>
<p>Circle pit</p> <p>Es derivado del “Mosh Pit”, solo que aquí todos están en círculo danzando, empujando o tirando golpes. Puede ser sumamente festivo o un tanto violento.</p>	<p>Las calaveras</p> <p>Este símbolo suele relacionarse con ritos satánicos, pero los roqueros la utilizan como un emblema de la muerte en un sentido de renovación y cambio. La muerte nos atrae en el sentido de que es algo oculto y forma parte inevitable de la vida, por lo que no produce temor”.</p>
<p>Hogueras</p> <p>Un concierto de rock se vuelve una experiencia casi antropológica cuando, de repente, las asistentes del concierto comienzan a encenderle fuego a una montaña de camisetas, para después bailar alrededor del fuego.</p>	<p>El color negro</p> <p>Uno de los elementos más distintivos es el predominio del color negro en sus atuendos. Generalmente, se los reconoce porque utilizan jeans y camisetas de ese color, que pueden llevar la insignia de alguna banda. Este color tiene el simbolismo de luto, para algunas personas, pero se relaciona con una carga de tristeza, a manera de luto por una sociedad que tiene problemas”.</p>
<p>Nadar sobre el público</p> <p>Es parecido al “stage diving”, solo que aquí las personas no se posan sobre el resto de los asistentes luego de aventarse del escenario, sino que son subidos desde la misma zona del público</p>	<p>El cuero</p> <p>Los pantalones y chaquetas que llevan los roqueros se incorporaron a la indumentaria gracias al grupo ‘Judas Priest’. Carlos Narváz comenta que “este grupo impuso la moda para</p>

<p>y son llevados de un lado a otro, a veces hasta el frente del escenario.</p>	<p>el heavy metal cuando el cantante de Judas Priest se vistió con atuendos de cuero comprados en una tienda de artículos sexuales”. Su indumentaria agregaba accesorios de metal relacionados con prácticas fetichistas y masoquistas que eran propios de los grupos gay, pero que se adaptaron a la dureza del rock. Los accesorios de cuero les dieron una imagen más agresiva, acorde con el estilo de su música. A partir de esto, los seguidores del grupo también adoptaron el cuero como parte su estética.</p>
<p>Ser lanzado al aire Escena clásica en los conciertos de skam aunque se realiza también en otros géneros: se toma a una chica u hombre y es lanzado entre varios de manera vertical.</p>	
<p>Catapulta Tiene poco tiempo y aún no es tan común. Una persona va corriendo hacia otra que, con sus manos, le proyecta hacia “los aires” de manera no tan horizontal, tal como si fuera una catapulta.</p>	
<p>headbanging Consiste en mover la cabeza de manera violenta, preferentemente a través de giros, logrando con esto que la cabellera haga un efecto mágico de sacudida. Los doctores ven esta actividad como de alto riesgo, puesto que el cerebro choca repetidamente contra el cráneo.</p>	

Fuente: Rituales de los conciertos de rock, de Álvaro García.

Como se puede ver en el cuadro, tanto los rituales y símbolos que los acompañan tienen varias cosas en común, la primera que para que tengan sentido deben ser ejecutados en un escenario donde hay música y una banda que dirige el ritual, la variante musical de rock que toque no es determinante. Es decir, tanto rituales y símbolos, tienen sentido en el contexto de un concierto. En segundo lugar, se encuentra que todo –ritual y símbolo- atraviesa por el cuerpo de quienes acompañan el concierto, los movimientos, la vestimenta, los tatuajes, ser

lanzado al aire, dar vueltas la cabeza, contorsionarse o poguear, todo atraviesa por el cuerpo, que a la vez se vuelve escenario.

Por otro lado, el significado de la simbología y la manera como es adoptada e interpretada en el cuerpo es parte de la construcción del rockero que a su vez es su sello de identidad que marca y diferencia de otros. En el caso del sur de Quito esto es así, es un sello para diferenciarse de aquellos que vienen de otro lado de la ciudad. La apuesta a lo grotesco es evidencia de esa diferencia. Pero esto no es particular de Quito o el Ecuador.

Hasta mediados de los `80 aproximadamente, el rockero se definía principalmente en relación a cierta idea de marginalidad o exclusividad, en el sentido que se oponía a otros grupos que eran caracterizados en base a otras prácticas y símbolos más masivos. La cumbia o la música tropical. Hoy, en cambio, estas diferencias no son tan claras. La estética híbrida de los `90, si bien retoma ciertas tradiciones del rock en tanto movimiento transnacional, los resignifica incorporando elementos propios de nuestro contexto sociocultural, en especial los relacionados a las prácticas sociales y a las estéticas características de los sectores populares urbanos (Citro 2000, 18).

3. Jóvenes urbano-populares y sus experiencias con el rock auténtico: análisis etnográfico del rock auténtico en Quito

Los testimonios a continuación han sido seleccionados por el autor de esta tesis, que además en el primer testimonio habla en primera persona para dar cuenta de sus propias vivencias. Los segmentos de las entrevistas seleccionados dan cuenta paso a paso, del proceso de transformación de un individuo con búsquedas e inseguridades, a un ser con certezas al convertirse en un rockero auténtico.

A todos los entrevistados se les pidió relaten como fue el proceso para convertirse en rockeros auténticos, esto implica describir el primer concierto al que asistieron o fueron parte. Todos de alguna manera coinciden en relatar momentos previos a su participación, desde semanas antes, como se preparan (buscan vestimenta, arreglo de cabello, compra de boletos, etc.). De estas entrevistas, a manera analítica, es importante destacar que las descripciones hechas por los participantes, las etapas de la conversión, los escenarios dónde se realizan los rituales o se incorporan símbolos, los mecanismos ejecutados para cumplir con la meta, los lenguajes, entre otras cosas. De estas entrevistas se aprecia que el ritual es un proceso que toma tiempo y

que se concreta en el primer concierto y en ese concierto su culmen es el primer pogo. Los posteriores conciertos son de perfeccionamiento del ritual y de reforzamiento de la auténtica identidad asumida. Algunas partes de las entrevistas están subrayadas como manera de señalar aspectos importantes que serán recuperados posteriormente en el análisis.

3.1 Mi primer concierto

Después de haber compartido la música entre mis panas por algún tiempo creo que unos dos años atrás, habíamos oído mucho material de bandas ecuatorianas y extranjeras principalmente. En los años 90 salió una banda cuencana que en con el tiempo se convirtió en una de las mejores del país, los Basca. Durante esos años yo había estado en otros eventos caseros de rock, tocadas en garajes, conciertos en espacios públicos alejados como casas comunales de los barrios Carcelén, Turubamba, Solanda, etc., Uno de los eventos que más recuerdo fue el que se dio en el Sótano Records propiedad de José Luis Terán (uno de los primeros promotores y organizadores de conciertos en nuestro tiempo), iba a tocar Basca, banda nueva que me gustó mucho.

Fue algo especial, era mi primer concierto, nunca antes compré una entrada, recuerdo que ahorré semanas yo aún estaba en el colegio y no siempre me daban dinero, así que fue toda una hazaña haber podido comprar el boleto a mi primer concierto de rock.

Contaba los días, lo recuerdo claramente fue un sábado y yo me había preparado para eso, me vestí como nunca, yo era biker y mi tipo de vestuario era más bien en ese estilo, pero ese día me puse botas, pantalón negro jean, una camiseta de AC/DC, que me quedaba grande y estaba muy, pero muy vieja. Fue toda una preparación, ni mi madre se prepara tanto para ir a misa. Me bañé, tomé mi walkman con mis casetos, mi mochila, decorada con parches de bandas, y salí hacia el evento.

En el transcurso del camino me topé con uno de mis amigos, Christian S. Él ya había estado en más conciertos que yo, y ya tuvo el chance de conocer a “gente pesada del rock”, tenía más acceso a este mundo. Yo tenía el cabello largo, hasta la cintura, siempre me creí mal encarado y tenía una extraña afición por los problemas y las peleas callejeras, así que creo que tenía un aspecto rudo. De cualquier forma, Christian S fue quien me involucró de manera definitiva en el mundo del rock, yo tenía 16 años.

Tenía que encontrarme con Christian S en el barrio, en Solanda, en un lugar que llamábamos “la zona”, el parque El Laberinto. Nos encontramos más o menos al medio día, ahí estaban otros amigos a los que nosotros considerábamos “chamos y noveleros”; al vernos esbozamos sonrisas cómplices, estábamos disfrazados de rockeros, teníamos hasta cadenas, antes de ir a tomar el alimentador, bus que nos llevaría a la estación del Trolebús nos fumamos un porro.

Fuimos escuchando música cada uno tenía un audífono, al llegar a la estación del Trole vimos a otros rockeros, iban al mismo lugar. Christian y yo conversamos sobre lo fuerte que es el rock y cuanto nos representaba, de repente sonó una canción en nuestro cassette, se llama “los rockeros van al infierno” de Barón Rojo, la cantábamos muy fuerte, sentíamos la adrenalina en nuestros cuerpos, no nos importó la gente nos escuche y nos vea. Teníamos los ojos rojos, la marihuana hizo su efecto, anhelábamos ese infierno, todo era mejor que lo común de la sociedad.

En medio de la euforia Christian se calló de repente y con rostro serio me dijo: “en serio sabes que los rockeros van al infierno?, no es broma, al aceptar ser un rockero te estas condenando al infierno así que piénsalo bien antes de querer pertenecer a nuestro mundo”. Muchos recuerdos vinieron a mi mente en ese momento, recordé que, con mi abuelita, junto a quien crecí, iba a misa, ella me enseñó a rezar, mi familia era católica, siempre estuvo rodeado de la idea de que si no cumples con los mandatos de Dios te irá mal, hasta ese momento no pensé en el infierno. Sus palabras chocaron en mi cabeza y un escozor me recorrió, tuve algo de miedo, no entendí lo que Christian quiso decir, no sabía porque lo decía, estaba tan alucinado. Sin embargo, había algo en mi interior que me impulsaba a decidir por el infierno, algo me decía “déjame ser libre y salir”. Tenía una especie de taquicardia, trataba de calmarme, no podía quedar mal en frente de mi pana. Tratando de disimular un tono calmado dije: “viviré esperando el infierno entonces”.

En efecto la reputación del rockero era la que señalaba canción mencionada, no eran buenos, eran desalineados, drogados, mal encarados, en definitiva, mal vistos. Veinte y dos años después al recodar esto sigo emocionándome por mi decisión, el rock se convirtió en una forma de vida. Al llegar a la avenida Amazonas Christian saludó con otros de sus amigos. Todos hablaba de bandas desconocidas, entre más rebuscada era la banda más admirado era

quien poseía su música. Para mi eran personajes místicos hablaban de dioses griegos, música celta, noruega, bandas italianas, etc., no hablaban de Heavy Metal, de hecho, descubrí que ese estilo era hasta cierto punto menospreciado, ellos conversaban de bandas pesadas de Black Metal, Doom Metal, Thrash Metal, que hasta ese entonces yo desconocía. Esos personajes usaban apodos infernales como “Lord Belial”, “Sanheim”, “Necrobutter”. Yo estaba maravillado frente a este nuevo mundo, pero mi conflicto interno, la moral que me acompañó desde niño no me daba tregua, confieso que el infierno o la idea que construí de este me daba miedo.

Empezó a llover era algo más de las dos de la tarde, estábamos en las calles Carrión y 9 de Octubre, escampábamos en un parque, escuchábamos música, la música melódica y demoniaca de los nuevos personajes que acababa de conocer; de repente en medio de la lluvia uno de ellos salió a la lluvia, tenía la cabellera larga, vio hacia el cielo y recitó algo como un poema a la lluvia y la oscuridad, era algo así: “hermosa lluvia que oscureces la vida de los que aman el sol... eres tan hermosa porque espantas a todos los falsos...”. Christian me dijo que era un poeta oscuro, yo me quedé perplejo.

Trabado hasta más no poder empecé a caminar junto a los demás, eran como las cuatro de la tarde. Las bandas que abrían el concierto ya se habían presentado. Casi al llegar se veía a lo lejos unos cuantos rockeros que entraban corriendo al concierto, Basca ya estaba en el escenario y claramente se distinguía su acento cuencano, mientras saludaban al público quiteño, en la entrada grande del galpón Christian me para nuevamente y con su mirada de demonio me vuelve a decir mientras hacía un ademán con sus manos. Movié su mano derecha y dijo: “este es el cielo y la salvación” y mientras movió la mano izquierda mostrándome el escenario dijo: “al otro lado está la perdición y el infierno tú decides”. En ese lado todos estaban de negro, eran raros, eufóricos, había mujeres hermosas, místicas. También pensé en mi madre y en mi abuela y en lo terrible que les parecería mi decisión, que aún hoy a mis 37 años no la aceptan.

Se escuchaba la estridencia de las guitarras, los remates de batería, los gritos de la gente y la canción de Basca que decía: “Heavy Rock”.

Negro destino
A quien se ha perdido
En las calles del Heavy Rock
Vas por la noche
Estas que explotas
Escuchando el heavy rock
Y si algún día te sientes mal
La música lo curara
Heavy Rock (Basca)

Abracé a Christian haciéndole saber que escogía el lado izquierdo, corrimos hacia el pogo, contentos, eufóricos, ese momento me sentí tan seguro de mi decisión. En el pogo habían alrededor de 200 personas. Era mi primer pogo, mi iniciación, mi primer concierto de corazón, mientras bailaba golpeándome y rebotando entre los demás, boté los dogmas y moral religiosa que por años mi familia me enseñó. Sentí que la represión, al menos en ese momento, terminó nació otro ser, salió el demonio que había en mí. La música abrió mis ojos a otro mundo, a otra realidad.

Cada camino con mucho estilo
Gente que no te aceptara
No importa nada
De lo que hablen
Ellos no lo comprenderán
Que el heavy rock esta genial
Y que es algo inmortal.

Gritos de gloria tras la batalla
El dios de la inmortalidad
Corre en tus sangre de infierno
Cabalgarás hasta el final
Por las tierras del más allá
Y vida eterna alcanzarás (Basca)

Así empezó mi vida en el mundo del rock, me comprometí con la música, era lo más importante. El rock no muere ni morirá jamás en mí. A través del rock protesté, grité, estallé,

reivindicé mis derechos, no sabía cómo más hacerlo, la música fue el camino. Sentí la bienvenida como una fiesta, no llegué a mi casa y casi no recuerdo lo demás. Ahora no me asusta pensar en el infierno, a veces creo que ya lo conocí, da igual.

Otro concierto, Masacre en Ecuador. Era el final de los años 90, estaba más grande y ya era uno más de la escena rockera, conocía a los personajes más representativos del movimiento, muchos ya me conocían a mí. Me había definido en ese entonces en el estilo del Death Metal, para mí era una especie de culto a la muerte. Siempre me llamaron violento y así crecí y me asumí, y el Death con sus riffs desgarradores y violencia musical llamó mi atención y me sentí identificado. Tenía 21 años y ya llevaba 6 años de escuchar metal extremo todos los días, compartiendo con la “gente verdadera” música y espacios. Mis amigos y yo nos sentíamos distintos, casi exclusivos, a quienes se quedaron en Heavy les llamábamos “heavicillos”. Las bandas que más me gustaban eran Unleashed, Hypocrisy, Death (que dio el nombre al género), Napalm Death, Obituary, Deicide, Masacre de Colombia, Total Death de Ecuador que era una de las primeras bandas en fusionar este estilo con el Gótico y el Doom, estas bandas fueron referentes fuertes para mí. Me enteré que los dueños del Sótano Records traerían a Masacre y por supuesto me emocioné.

Este concierto fue toda una novedad en la ciudad, casi nunca venía una banda que se consideraba, al menos en mi círculo, underground. La entrada del concierto era de 30 mil sucres, era mucho dinero para nosotros, nuevamente empecé a ahorrar, vendíamos cosas de nuestras casas planchas, licuadoras, hasta joyas, todo con el fin de completar para la entrada. Sabíamos que a este concierto solo irían los “rockeros de verdad” los que sabían de esta banda no eran muchos, pues no era un rock comercial en la época.

Sin embargo, la promoción del concierto consiguió que no sea algo tan “underground” sino que vayan todos, aún quienes ni siquiera los habían escuchado antes, por supuesto que hoy entiendo que mi fanatismo musical no me permitía ver que el acceso a la música no es algo exclusivo. Lo que pasa es que para un grupo de jóvenes contruidos y asumidos como subalternos el único capital que pensamos que poseíamos era la música. En ese tiempo mucho lamenté el sentirme “real” y no poder acceder a discos o camisetas que los que yo consideraba posers o noveleros si tenían. La banda se berrió y el que menos poseía álbumes, parches y camisetas.

Al llegar al barrio nos encontramos en “la zona” con otros amigos que empezaban en la música, para ese entonces los jóvenes rockeros del barrio éramos nosotros y en algunos sentidos eso nos dio estatus, los panas a los que llamábamos “el muerto” y “el bobo” habían comprado sus entradas y algunos discos de Masacre, para ser sincero sentí amenazada esa posición del “más rockero” en el barrio, Christian y yo veíamos con mucho celo a quienes se iban involucrando en el que considerábamos “nuestro mundo”.

Finalmente entramos los cuatro al concierto, el aforo estaba diseñado para 500 personas, pero habíamos casi 2000, adentro el aire se sentía pesado, la humedad, el sudor, el humo de las drogas nos tenían casi asfixiados, era un horno y casi no podíamos movernos de nuestro lugar por la gran cantidad de la gente. El concierto abrió una banda local llamada Muscaria a quienes nosotros no estimábamos mucho, eran skaters de la pista del parque La Carolina, siempre nos despreciaron, nosotros también gustábamos de ese deporte, bueno en mi caso de la bike, yo era biker, pero muchos de mis amigos eran skaters y siempre que íbamos para allá nos veían mal o nos decían palabras despectivas en mi barrio a ese trato lo llamamos “montar la rara”. Entonces para nosotros eran unos aññados posers que no habían vivido lo que nosotros, es decir no les costó aprender, no les costó adquirir cada disco, cada entrada; ahora o veo como parte del resentimiento social que teníamos, pero en ese entonces ni siquiera lo analizaba.

Empezaron con su canción más conocida “Fuerza policial gorila”, esta hablaba de la represión que sufríamos los jóvenes por parte de los “chapas”, era una canción algo pegajosa, pero en mi círculo nadie se atrevía ni siquiera a mencionarlo, ya que eran por así decirlo “nuestros enemigos”. Cuando los Muscaria terminaron su presentación empezaron a dar autógrafos, lo cual fue muy mal visto, sobre todo por nosotros, quienes les gritábamos que parecen “maricas” al creerse los rock star.

Dos horas después se presentó Masacre, yo estaba casi muerto de la deshidratación, los riffs crudos y violentos al ritmo del Death Metal, me revivieron, fue una locura, los que nos sabíamos lo temas gritábamos en el centro de mosh y destruíamos a cualquiera que se nos acercaba, el trance y la transformación nos invadían en ese momento. Al salir todos los rockeros salían destrozados, como guerreros algunos con sangre o golpes. Creo que ese día nos vimos y nos reconocimos muchos que si bien éramos parte de la escena no nos dábamos

mucho crédito, ese día hubo algo que nos hizo respetarnos, en medio de los saltos y los gritos nos reconocimos como iguales. Fue un concierto memorable.

Fragmento de la entrevista a Christian Salguero. Christian califica a la siguiente experiencia como “genial”, fue en su época de adolescente, tenía 15 años y tenía un grupo de ocho amigos con quienes compartía casi todo su tiempo entre el colegio y luego la universidad, afirma que su nexa más fuerte era la música rock.

El grupo era genial ya que todos estaban siempre en la búsqueda de nuevas bandas y bueno existía mucha música, videos y revistas, así que para mí fue muy fácil acoplarme a mis nuevos amigos, yo era de los más jóvenes en esa época ya que algunos de los personajes estaban sobre los 22 años o más. Para mí la música ha sido y será lo más hermoso y gratificante que me ha podido pasar en la vida y lo que me unía a ellos es que tenían las mismas sensaciones y experiencias que yo, todo nuestro tiempo libre era para escuchar y apreciar la música.

Recuerdo que en las noches por lo general nos reuníamos en casa de cualquiera de nosotros para escuchar y discutir sobre música. El mayor del grupo se llama Víctor Jarrín, él era el personaje del rock underground en ese momento, nadie sabía de música como él y tampoco tenían la música que él tenía porque él se mandaba a traer de otros países. Él por lo general decidía e influía en casi todos nosotros, así que lo considerábamos el rocker de “élite” (risas), por el hecho de tener mucha más música que cualquier otro rocker en la ciudad, claro que también existían otros personajes de otros barrios que pretendían lo mismo, pero bueno cualquier pana no podía ser admitido en el grupo. Cuando escuchábamos música nueva primero había un silencio ¿cachas?; era como estar en una ceremonia, como la misa más o menos, recuerdo que una vez escuchando Inmortal, creo que era, es una banda de Black pesada, nos pintamos las caras tal como los músicos, sacudíamos nuestros cabellos, sentíamos una misma energía y eso nos hizo más panas y más cerrados con la música, era como que era algo solo nuestro y no cualquiera podía vacilarlo.

En los 95, 96, 97 la escena rocker era muy activa, los conciertos eran cada semana por lo menos y bueno también se daba en otras ciudades como Ambato, Latacunga, Guayaquil, Cuenca.

Recuerdo uno de esos conciertos como si fuera ayer, era un concierto con las bandas más representativas de la escena, tocaban los Total Death, Narcosis, Mutilated Christ y muchas más. Llegamos como siempre antes para estar afuera un rato con los panas, bebiendo vino barato y fumando hierba, eso era lo común entre el círculo de panas. Las bandas empezaron a tocar mientras nosotros “retacábamos”. Llegó el turno de las bandas famosas, yo tenía una fuerte inclinación por este el Doom, aunque el Death Metal estaba siempre presente y los “Total”

hacían música Death-Doom y bueno era la banda que cerraba el concierto, estábamos a la expectativa.

Cuando entramos al concierto estaban en escena los Narcosis, con su buen Thrash Speed Metal, nosotros movíamos las cabezas al ritmo del Heavy Metal, los cabellos iban de un lado a otro, mientras más largo tu cabello se veía, se sentía de lo mejor. Yo sabía mover mi cabeza con mucha fuerza y con los ojos siempre bien cerrados, todos sudábamos. Llegó la hora en que se armó el “mosh”, todos fuimos a bailar, corríamos como en un círculo en el medio del lugar. Me encantaban esos conciertos, me dejaba llevar entre la multitud sintiendo que era uno más, disfrutando al máximo ese momento.

Este concierto fue en una casa barrial, seguían en escena los Narcosis de Ambato y en el mosh los blackeros siempre eran agresivos, ponían rostros de terror hacia los demás, nosotros sabíamos que estaban actuando y tolerábamos esas acciones. En esas un tipo sacó una funda con sangre y empezó a lanzar a los espectadores, yo asumo que era sangre de gallina, pero fue asqueroso, por ahí salió alguien y le cayó encima por estúpido y bueno le sacaron de la casa. Ya era el turno de los Total Death y empezaron a tocar y nuevamente las cabezas se empezaron a mover y el concierto se tornaba cada vez más del putas. La gente gritaba y pedía algunos de los temas más conocidos que eran ovacionados por todos. De pronto empezaron a hablar con el público y dijeron que iban a hacer un cover de una de las mejores bandas de Death Metal de la época Unleashed, que es una banda sueca con gran representación en el mundo del metal, empezaron a tocar “Shadows in the deep”, una cancionzota. El bajista de la banda y el guitarra rítmica la tocaban excelente, en ese momento sentí que algo recorría mi ser, quería subirme al escenario, colarme y cantar la canción que tocaban; me acerqué de una al vocalista y empecé a cantar, el tipo en vez de molestarse me cedió el puesto y yo empecé a cantar, algo de la letra que conocía, igual lo de más la tarareaba bien. En ese momento me sentía el mejor, estaba tan concentrado cantando y al mismo tiempo sintiendo esa energía brutal de ver al público abajo y yo sobre las tablas, canté un poco más de media canción y estaba afónico, el vocalista retomó su lugar y yo me lancé en un al público desde la tarima, me recibieron tan bien, me llevaron entre sus manos por un momento en los aires y luego me bajaron, todos me felicitaban, todos decían “que arrecho ese man”, gritaban “buena guambra hijueputa”, me sentí tan del putas (Christian Salguero, en conversación con el autor, Quito, enero de 2017).

Fragmento de una de las entrevistas a Andrés Cisneros:

Su primer concierto fue cuando tenía 13 años en 1998 cuando vino la banda argentina Animal. Ese día desperté ilusionado por ser el primer concierto al que iba, lo primero fue escoger la vestimenta, creo que eso es parte de sentirse identificado, como llevar el uniforme para la

guerra, escuchar desde las primeras horas de la mañana la banda que se iba a presentar para calentar motores (aunque ese calentamiento duró una semana previa sin parar de escuchar Animal). Sentía el nerviosismo típico de una primera vez, el encuentro con mis amigos en el barrio todos listos para la acción. Al llegar al lugar del concierto y sentí ansias por estar dentro, la fila era enorme y eso hacía que me ponga más nervioso y ansioso, la primera impresión que tuve fue de sorpresa a ver gente muy parecida a mí, de hecho, con gente mucho más rayada con pintas extremas, con piercings, con tatuajes, cabellos largos, rastas, todo un “freak show”. Pero al contrario de lo que piensa la mayoría ese lugar se sentía como estar con tu propia gente casi como estar con tu familia, respirar ese aire de libertad donde todos son libres de expresarse a su manera, rodaban las cervezas, el alcohol incluso fue la primera vez que olía marihuana, pero a pesar de esto la camaradería era lo que primaba, pues todos sentíamos lo mismo.

Me acuerdo que yo me puse justo frente al escenario en primera fila, listo para ver a quienes eran para mí casi como dioses intocables que solo los había escuchado por mi radio de casete y visto en fotografías de sus discos y revistas.

La banda principal salió al escenario, mi pensamiento se quedó en cero, fue casi como un sueño verles salir al escenario como figuras gigantes, pero al mismo tiempo ver que eran como nosotros unos viles mortales. Empezó el sonido de sus primeras notas y la locura inició, sentí un golpe en mi espalda, luego en mi rostro, empujones por todos lados y yo luchando por no perder mi puesto en primera fila, cosa que fue imposible. Inmediatamente escuché el primer tema mi impulso fue empezar a saltar y también empujar y golpear, sin darme cuenta ya estaba en el mosh. El mosh, que es una especie de deporte extremo, complementó todo, acababa de graduarme como rocker. Descubrí la adrenalina que es estar dentro del moshpit, sacar toda esa energía que uno llevaba dentro, me sentí alimentado por la furia de la música, cantaba mientras me golpeaban y yo golpeaba, corría en círculos, me sentía como hipnotizado, en verdad saltaba hipnóticamente, gritaba cada letra de los temas hasta quedar afónico. No me importaba nada, estaba en trance, me quedé suspendido en el tiempo, parecía que todo hubiera transcurrido en un solo segundo...

Después de eso me quede con ganas de más, fue casi como una droga, necesitaba más música más conciertos, ver como todos se abrazaban de la satisfacción con golpes en todo el cuerpo, pero completamente satisfecho de lo que había vivido, una experiencia que cambió por completo mi vida. (Andrés Cisneros, en conversación con el autor, Quito, enero 2017).

Fragmento de una de las entrevistas a Raúl Cevallos.

Raúl tiene hoy 36 años es músico y tiene un taller en el sur de Quito donde fabrica motos y bicicletas, cuando tenía 14 años su madre era cristiana y según relata un día le dio un cassette

que contenía el discurso de un pastor evangélico que hablaba contra lo que la iglesia consideraba música satánica. En la cinta habían fragmentos de canciones como Paranoid de Black Sabbath, Starway to heaven de Led Zeppelin, Angeles del Infierno, Obus, Baron Rojo entre otros, que el pastor interpretaba como dañinas y nocivas para la juventud y la sociedad en general. Raúl afirma que escuchar esos fragmentos el efecto fue contrario al que deseaba su madre, las letras irreverentes y los sonidos estridentes dieron un vuelco completo a su mundo.

Estaba en primer curso del colegio, mi obsesión era conseguirme las canciones o álbumes completos de esos artistas tan fuera de lo común, pero era una tarea casi imposible ya que no era una música que se pudiera comprar en cualquier sitio, ni música que estuviera a la moda y menos aún música que las personas que la escuchaban la compartían así porque sí, con facilidad. Un compañero que se sentaba en los asientos del final del curso, que se vestía de negro y que tenía muy pocos amigos era mi opción, toda mi vida me había movido en círculos de amistades completamente diferentes a ese tipo de personas, pero me aventuré a hacerme su amigo y pedirle algo de música para escucharla y disfrutarla, su reacción fue la de total rechazo e inclusive burla al decirme “ ve guambra verga que chucha sabes vos de mi música, lárgate antes de que te saque la pucta” esas fueron sus palabras textuales, pero yo insistí y eso me dio una oportunidad. Recuerdo que él no entendía matemáticas y teníamos que presentar un trabajo muy importante, fuimos a su casa que estaba plagada de posters, dibujos artesanales de demonios y calaveras además de muchas cintas de varias bandas, quedamos en que si yo le hacia todo el trabajo él me prestaría una cinta, mi primera cinta de un trabajo completo de la banda Iron Maiden, de esa manera me gané su amistad y un poco de su confianza... yo vengo de una familia disfuncional que al principio era cristiana y yo había predicado la palabra de Dios a varios amigos del barrio y fue a ellos a quienes les mostré mi nueva música que a ellos también terminó por gustarles, ellos también se dieron a la tarea de ampliar el repertorio de música y bandas para compartirlas entre nosotros como un tesoro, y al final poco a poco íbamos consiguiendo cintas de rock clásico y heavy metal.

Osea como no estábamos en el mismo colegio, empezamos a reunirnos después de clases, para escuchar música e intercambiar las novedades. Creamos como un grupo selecto verás, nadie podía ingresar a todos los veíamos como giles, nosotros éramos rudos, hechos los malos (risas), y un día un pana, el mismo pana que me dio la primera cinta cayó a mi casa con otros rockeros, los manes ya eran duros, más grandes, estábamos chupando y claro como éramos chamos estos manes no nos paraban mucha bola, bueno a mí ni me miraban, mucho menos me hablaron, pero entre tragos vieron un teclado que tenía y me dijeron ¿y eso guambra? ¿tu viejo toca el piano o algo?, yo les dije que no, que mi viejo era músico, dueño de una orquesta, pero que el que

tocaba el piano era yo, a lo que ellos contestaron con carcajadas y burlas, a ver pues guambra si eres pianista toca algo, yo comencé a tocar algo de música clásica de Beethoven, Bach y cosas por el estilo, esos amigos de mi pana se quedaron seriamente sorprendidos y me dijeron ¿no eres disque rockero? toca algo de rock pues chamo y se volvieron a reír, entonces toqué una canción de Deep Purple, Highway Star y se quedaron completamente locos, luego toqué Child in time de la misma banda y esos rockeros de la vieja guardia cambiaron por completo su actitud conmigo, me dijeron guambra tocas del putas, ¿estás en alguna banda? a lo que contesté que no y acto seguido me dijeron mañana hay un ensayo en la casa de un pana, asoma y trae tu huevada (teclado) y vemos si los panas te colan en la banda.

Fui y conocí a otra gente que si no hubiera sido porque tocaba el piano nunca me hubieran parado bola, yo estaba en mis 14 primaveras, ellos eran gente que militaba en el rock hace mucho tiempo y todos rondaban los 20 para arriba, así comencé a ensayar con gente como el odiado guitarrista Cristian Quintana, el Diego Brito, el Wilo de los Mortal, al que decían tripas rock, pues su madre era la dueña de un conocido local de comidas típicas en la Michelena. Al estar codeándome con esta gente me comenzaron a pasar más bandas, mi repertorio de cintas aumentó considerablemente y me convertí en uno más de ellos, adoptando el mismo celo y hermetismo al no compartir mi música con nadie que no sea del mismo círculo. Cada reunión era como un culto, ya no el culto al que mi mamá me obligó a ir por años, ahora sí era uno que me gustaba (risas) (Raúl Cevallos (músico), en conversación con el autor, Quito, enero de 2017).

Fragmento de la entrevista a Omar Ruiz, músico de la extinguida banda de hardcore-punk “Estado de coma”. Un cuarto lleno de flyers en las paredes, botellas de cervezas y marihuana se convirtió en cuarto de ensayos para tres adolescentes que daban rienda suelta a su energía e ímpetu juvenil a través de los acordes disonantes del hardcore punk noventero. La escena rockera era joven en esos años y los conciertos de garaje eran su característica, bandas recién iniciadas querían saborear las mieles de la vida desenfrenada e intensa del rockstar.

Estado de coma nace del deseo de tres chamos que deseábamos el descontrol como forma de oponernos a las normas sociales, que definitivamente no nos representaban, ensayábamos en mi cuarto, canciones con letras ácidas que no tenían más de tres notas, fumábamos marihuana como parte del ritual de ensayar, después de cada ensayo íbamos al Muro que es un lugar emblemático para los rockeros noventeros del sur, cuando caíamos allá ya estaban los otros vagos bebiendo, esa era la rutina, ese día bebíamos porque ya habían sido cuatro meses desde que creamos Estado de Coma, al otro día nos presentábamos y esa era una buena excusa para festejar, ya que tocar en un interregional no se daba todos los días y menos con tremendo cartel,

venían desde el Guayas Notoken, Kaos e Incarnatus, por Quito estaban los Brutal Masacre, Mortal, Enemigo, Chancro Duro, desde Riobamba venían los Necrofobia y por Latacunga Tocata y Bulla.

Tocar en un interregional era entrar en las ligas mayores, esto se dio como todo en la vida, debes conocer a alguien que conozca a alguien más que te presente al dueño de la fiesta y así fue como en una noche en la zona, cuando la zona era en la Carrión y Amazonas y podías beber hasta el amanecer en la calle, entre un mar de gentes que se reunían con el único propósito de celebrar la llegada del sol a la mañana siguiente, el guitarrista de la banda que conocía a alguien, que conocía a alguien más, que le presentó al organizador de este magno evento y con quien pasó hablando de música y tocadas hasta que ya bien entrada la noche. Ya con la confianza ganada de dos borrachos que descubren que tienen otras cosas en común además de la cerveza, el uno le dice:

—Oye maricón tienes que hacerle tocar a mi banda en la tocada.

— No te ofrezco nada porque ya tengo el cartel listo.

— No seas turro, ya hagamos una cosa, nos haces tocar en el concierto, le llevo a la Paty y luego nos vamos de joda por ahí con otras vagas y unas chelas (Paty es una amiga que estaba esa noche acompañando al guitarrista de Estado de Coma en la zona, que para hacerle justicia y a la verdad estaba bien buena)

— Puede ser, pero no les voy a pagar nada y ustedes abren el concierto. Y así es como Estado de Coma consiguió su primera incursión en la escena under de la capital.

El concierto fue una verdadera fiesta de panas, el lugar estaba abarrotado de amigos, estaban los punkies con sus crestas aún de pie, las buenas amigas grupies luciendo sus mejores galas, estaban los panas que les gusta el metal, todos reunidos con un objetivo común, emborracharse hasta que salga el sol, escuchar música, las nuevas, últimas adquisiciones que se consiguieron los guambras sobre todo mediante intercambios, (tengo el Last One On Earth de Asphyx, te cambio por ese de Elisyan Fields), entre más raro el trabajo mejor cotizado era. Tocamos, lo hicimos con nervios, pero decididos, me acuerdo que tomamos trago para templar los nervios, nos hicimos unos cuantos pipazos y al ruedo (Omar Ruiz (músico), en conversación con el autor, Quito, enero de 2017).

Fragmento de la entrevista a Paul Rosero, concierto de Mórvid Ángel que tuvo lugar el en el estadio de Chaupicruz al norte de la ciudad.

Desde afuera ya se escuchaban la prueba de sonido de las bandas que abrirían el evento. Una vez en la cancha, cerca del escenario, se sentía la adrenalina, gritábamos extasiados el nombre de la banda por la que habíamos asistido. Las primeras bandas tocaron aproximadamente 45

minutos, alentando a seguir sacudiendo las cabezas porque se aproximaba el ritual. Una gran cantidad de policías empezó a ingresar para controlar.

Cuando finalizó la intervención la última banda invitada. Pete Sandoval, baterista de Morbid Angel, apareció para afinar su instrumento, la gente empezó a gritar era una locura, los asistentes empezaban a nombrar canciones, las que querían que suenen esa noche. De pronto la guitarra frenética de Trey Azagthoth emitió los primeros acordes de “Damnation”, las luces encendieron y apareció David Vincent con un bajo gigante quien luego del grito “Hola Quito” sacó los guturales que retumbaron a toda la cancha y comenzó a formarse el mosh. Un mosh brutal se apoderó de la cancha, muchos se caían, pero enseguida eran puestos de pie, otros volaban por los aires en el slam, una combinación de gritos puso a todos los asistentes en un éxtasis total, parecía algo irreal.

Cuando David Vincent, bajista y vocalista se percató de que había más público en las localidades de atrás incitó a que se pasen adelante, los de las gradas empezaron trepar las mallas y a saltar en dirección a la cancha, esto causó un revuelo entre los policías y asistentes, quienes no podían controlar a la masa de rockeros locos por llegar adelante y como siempre los cerdos botaron gas lacrimógeno. Esta acción solo revolvió más la ira de la gente y una vez adelante toda la gente se formó un mosh gigante, donde los cuerpos danzantes, todos libres se dejaban llevar por la música y la energía. Todos los problemas desaparecieron, solo era un vínculo entre la banda y yo, y otro con la banda y los demás... Días después empezó el dolor del cuerpo y del cuello (risas) pero valió mil veces la pena dos horas y media de Death Metal (Paul Rosero, en conversación con la autora, Quito enero de 2017).

4. La adolescencia/juventud como etapa liminal

La adolescencia se representa como la etapa liminal del ser humano, pues en ella, como se dijo, se manifiesta la posibilidad de transgredir el poder, sobretodo el del mundo adulto. Los espectáculos rockeros se erigieron como un lenguaje de contrapoder político

Desde la antropología social —y ya en el trabajo pionero Margaret Mead (1993 [1939])— ha sido extensamente demostrado que la adolescencia no puede pensarse como una etapa "natural" en la evolución de la persona, experimentada de forma similar en las diferentes culturas. En muchas sociedades no occidentales, más que una etapa como la adolescencia, lo que existe es una instancia precisa, marcada por el advenimiento del desarrollo sexual, en la cual, a través de la celebración de un ritual de iniciación o pasaje, el individuo abandona su condición de niño y pasa a integrar el mundo adulto: accede a la sexualidad activa y adquiere responsabilidades y derechos. Las tres fases que generalmente conforman estos rituales operan la transformación: la “separación” del iniciado de su vida social normal, el período “liminar o de margen” en el que

prevalece cierta invisibilidad estructural y ambigüedad (pérdida del estado de niñez y gestación del nuevo estado de adultez que aún no se ha concretado) y, por último, la fase de reagregación social, con la adquisición del nuevo estatus (Citro 2008, 2)

Como se explicó en el marco teórico, para Turner (1989) el estado liminal se caracteriza por estar alejado de los procesos de acción social legítimos, es un estado que se ubica en los márgenes de la estructura social. Silvia Citro (2008) al citar algunos autores (Dolto 1990), (Obiols 1993) recuerda que la adolescencia era explicada como una “crisis subjetiva”, posteriormente como un estado en el que el sujeto no puede bastarse a sí mismo y necesita la guía de alguien que presume mayor conocimiento, en este caso de un adulto. Los medios de comunicación consolidaron la idea de “rebeldía” y “pasión” en esta etapa, legitimando así un campo de enfrentamiento y confrontación con el mundo adulto. “Ello explicaba también la atracción de los jóvenes por las grandes ideologías, sobre todo cuando éstas se oponían a las de sus familias” (Citro 2008). Se ve así a la juventud como una etapa aislada del sujeto, como una formación un tanto patológica que legitima procesos de diferenciación, en este sentido las asociaciones juveniles son mal vistas, son llamadas de manera exótica “tribus urbanas” o “subculturas” y en un contexto más cercanos “pandillas”.

El rock permitía radicalizar la posición de transgresión de los jóvenes, para nosotros fue la mejor opción, pues este suponía, y aún supone, una forma distinta de vivir. Sin embargo, para autores como Grossberg, citado por Citro (2008) esta forma de vivir no sobrepasaba el plano utópico, la diferencia radicaba en el uso del cuerpo como herramienta de acción política.

Pero yo apuesto por las utopías y creo que el rock como utopía nos permitió transgredir lo real, sobrepasar los límites de lo permitido, más de una posición maniquea que pretenda asegurar que tal cosa es buena o mala, yo aseguro a través de mi experiencia expuesta y la de mis informantes que en aquellas épocas rompimos estructuras externas e internas a través de prácticas que involucraron el cuerpo, el consumo de sustancias ilícitas, nos liberamos del miedo y la desilusión que constituía nuestras condiciones, no solo por ser “los estigmatizados”, sobre todo por nuestra condición de clase y nuestras limitaciones socio-económicas. Nos reímos del poder, colindamos con la muerte con aquella euforia y decisión que caracteriza a la juventud.

5. Conclusiones del capítulo

Está claro que el cuerpo de las personas, para el ejercicio del rock, según la información etnográfica, se convierte en territorio, es decir no es el espacio vital solamente, sino lugar de expresión de todos los símbolos. Es también frontera y aquello que cobija y envuelve.

Adriana Hernández, sostiene que

El cuerpo debe ser el primer lugar de superación de la colonización occidental porque el cuerpo ha sido pensado en occidente como un simple aparato físico sujeto a la enfermedad, lugar del pecado y la destrucción. El cuerpo es un sucedáneo del alma, una cárcel donde está encerrada. Entonces el cuerpo es el problema (Hernández 2009)

Es por ello que, desde el inicio el cuerpo fue el elemento fundamental desde donde ponerse en evidencia, de ahí que era necesario trascender de cuerpo a territorio como espacio más amplio y definitorio de expresión.

La canción y sobre todo quien la interpreta desde el escenario marca la estética del rockero. El rockero de alguna manera en su vestimenta, en su actuar y sentir la canción o cantarla, se convierte en la proyección del artista. En algún momento se generan conexiones desde el escenario con el público que convierten al concierto en ceremonia. Para llegar a ese momento deben ocurrir muchas cosas previas, es así que el ritual inicia por concentrarse días, horas o semanas antes y por parte de los asistentes. Todo inicia en el cerebro: pensar en lo que viene como un acontecimiento que atravesará o marcará la vida, luego continúa con el cuerpo como territorio que implica escoger la indumentaria adecuada, peinado, y cuidados específicos del cuerpo o tatuajes. Se extiende el ritual en la reunión con otros en igual condición en un territorio físico, el barrio o la calle donde viven. Continúa con el consumo de estupefacientes que adquieren una importancia en las emociones y en las ideas previas y las que vendrán. A esto se sigue el uso del lenguaje, las palabras, los discursos respecto a bandas y aspectos que lo definen como alguien respetable dentro del grupo, alguien de los auténticos. Todo esto previo al concierto al lugar donde se generan conexiones con la banda hasta sentirse uno solo. De los testimonios de los entrevistados se desprende que el ritual de iniciación está construido con parámetros masculinos, para esta tesis no se conoce de testimonios de rockeras auténticas, porque los auténticos sólo acceden los hombres escogidos.

Los rituales relatados, son también rituales de ubicación, de toma efectiva de posesión en un territorio que es la casa o el barrio, la esquina, el lugar del concierto. No se puede vivir un proceso de iniciación, de vida, sin contar con un espacio de referencia, de ubicación al cual se pertenece y en el cual se ejerce. Por ello, estudiando el rock en Quito se puede afirmar que hay una geografía ritual de los rokeros auténticos, que ubica lugares donde se vende buena música, bares dónde coinciden amigos y conocidos, lugares donde tocar o ir a ver tocar, etc. Entonces hay dos territorios del rock auténtico: el cuerpo como lugar de ejercicio personal y de conexión colectiva, y el territorio que no es el concierto y no es el cuerpo, como el espacio de socialización y encuentro cotidiano dónde se comparte y se hace la vida. Es en estos espacios dónde se construye identidad.

El punto más importante de los rituales, parafraseando a Turner (1988), es la mezcla entre lo homogéneo, lo sagrado y el compañerismo que cubre el ambiente grupal. Para eso el cuerpo debió sufrir los rigores del ritual, el cansancio, el vuelo de los alucinógenos, los golpes del pogo y la inserción de imágenes en el propio cuerpo que es el tatuaje. Todo esto en el marco de transformación de lo grotesco. Compañerismo que genera un estado de comunión, de comunidad o como ya se dijo, de *communitas*, donde las relaciones son horizontales, homogéneas; donde la estructura se desvanece, temporal o ilusoriamente y donde todos se someten solo a quien guía el ritual.

Las manifestaciones de la *communitas* son para la estructura acontecimientos que representan cierto peligro, lo que no encaja dentro del orden de lo normal “o que cae dentro del espacio existente entre los límites clasificatorios, es considerado por regla casi general como contaminante y peligroso (Turner 1988, 115). La *communitas* es algo que sucede en el presente, se da en el ahora, por eso es contraria a la estructura que responde a fuerzas del pasado, al poder de la costumbre. La naturaleza de la *communitas* es “espontánea, concreta e inmediata, en oposición a la naturaleza regida por la norma, institucionalizada y abstracta de la estructura social” (Turner 1988, 133). Sin embargo, es inevitable que la estructura social esté presente en los momentos en que la *communitas* surge. Es decir que la estructura posibilita el apareamiento de la *communitas*.

La *communitas* se introduce por los intersticios en el caso de la liminalidad; por los márgenes, en el de la marginalidad; y por debajo suyo, si se trata de inferioridad. Transgrede o elimina las

normas que rigen las relaciones estructuradas e institucionalizadas, al tiempo que va acompañada de experiencias de una fuerza sin precedentes (Turner 1988, 134).

La *communitas* da cuenta de que en los intersticios o en los márgenes de la estructura es posible otro tipo de relación social, donde priman sensibilidades que son invisibles en el campo donde la norma y la institucionalidad es la que rige. Si bien los individuos no se despojan de su bagaje cultural y social histórico, sus roles y determinaciones sociales no impiden una relación horizontal con el otro. Sin embargo, la consumación del ritual ubica al sujeto individual o colectivo en un lugar “estable” en el que nuevamente deberá hacerse cargo de las obligaciones que la norma le impone, pues la *communitas*, como se dijo es un estado espontáneo, no es algo permanente; a su término se vuelve a formar una especie de estructura donde las relaciones que en ese momento eran “libres” vuelven a regirse por la ley o la costumbre. En este sentido cabe señalar que existen distintos tipos de *communitas*.

Communitas existencial o espontánea, más o menos lo que los hippies llamarían hoy un happening, y William Blake podría haber denominado “ el instante fugaz en su decurso” o más tarde “el perdón mutuo de toda culpa”; 2 *communitas* normativa, en la que, bajo la influencia del tiempo, la necesidad y movilizar y organizar los recursos y el imperativo de ejercer un control social entre los miembros del grupo para asegurar la consecución de los fines propuestos, y *communitas* ideológica, una etiqueta que puede aplicarse a diversos modelos utópicos de sociedades basadas en la *communitas* existencial (Turner 1988, 138).

Sobre lo grotesco en los noventa destaca la banda Chancro Duro, esta banda fue catalogada por un fanzine (revista especializada) japonés como la mejor banda de Grind Noise del mundo, sus letras fuertes y sonidos desgarradores lograban que la gente se destruya en el “mosh”. Mientras Chanco Duro tocaba y la gente se golpeaba de manera inevitable, los asistentes empezaron a romper los vidrios del local, los organizadores decidieron abrir las puertas y entraron más, a la gente extasiada no le importaba nada. Todos gritábamos y coreábamos, los sucios y putrefactos temas de esta banda de culto ecuatoriana, canciones como: pelo de vagina, Xuxa brasileña hijueputa, máximo, el tren, los versos que se le olvidaron a chancrantes.

De los testimonios se desprende la identificación con lo grotesco como manera de ser rockero auténtico. Usar y ser parte de esa estética era el centro de esa visión que para el resto de la

sociedad era grotesca. Para el rockero auténtico marcaba la diferencia. Lo grotesco se pone en evidencia desde varios lugares en el ejercicio del rock; el primero en la selección del lugar para realizar conciertos en lugares considerados no apropiados para conciertos –casas destruidas por ejemplo la vieja fábrica de cerveza que se encuentra en el río Machangara- y por esa misma condición con paredes sucias, destruidas y poco asépticas. Grotesco también el territorio del cuerpo que es vestido, pintado, decorado y puesto en escena, eso de por si se vuelve una frontera que los diferencia.

Capítulo 3

Los rituales del rock en los noventa y la construcción de rockeros auténticos

Nace entonces el ritual del rock, entendiéndolo como la adoración de la libertad, del rompimiento de las normas, de la separación de lo mortal y lo divino, de ser parte de una esfera en donde al parecer todo es claro para quien lo vive y confuso para quien lo observa, algo que contenía una libertad nunca antes vista, y con los sub géneros nacen también nuevos rituales que se adaptan a cada tribu urbana (Felipe Szarruk 2017).

Este capítulo aborda la historia de los rituales del rock desde una perspectiva histórica, además desde la evidencia etnográfica recogida en el capítulo anterior, discute la construcción del rockero como auténtico, poniendo en evidencia las etapas que los involucrados deben superar hasta convertirse en tales. Se analiza además teórica y etnográficamente el proceso de transformación del individuo del sur de Quito en rockero auténtico.

1. Historia de los rituales del rock

Felipe Szarruk (2017) en el juego oscuro: prácticas rituales del cuerpo en el rock, hace un recuento histórico del origen de los rituales y sus implicaciones en la construcción de esta como contra cultura, por su fuerte posición contraria al sistema socio cultural global. Pero sobre todo recalca en su estudio el rol que juega el cuerpo como escenario desde donde se ejerce y entra el ritual del rock. Citro (2000) analiza los bailes y rituales del rock en la Argentina de Menem y encuentra que a través del ritual se comprenden muchas otras cosas de la vida y el entorno del cual provienen los seguidores de determinadas bandas. Para el caso de esta tesis se encuentra que el cuerpo transmuta de ser espacio a territorio. Mientras se da el tránsito a territorio, el individuo se encuentra en un estado controlado por la magia lograda por la música, el baile, los alucinógenos y el entorno.

A continuación, un resumen de los principales aportes respecto a la historia del rock. Metodológicamente en algunas partes del resumen se analizan y contrastan aspectos – redactados por el autor de esta tesis- que permiten profundizar el conocimiento de estos rituales en nuestro contexto, a partir de la información etnográfica referida en el capítulo anterior. Referente al origen de los rituales del rock Szarruk plantea que.

1. El rock nace como el lenguaje de los parias, de los diferentes y se instala rápidamente en el mundo para convertirse en la voz universal de la contracultura, “aparecen también rituales corporales que rompen esquemas morales y que se convierten rápidamente en parte de la cultura popular”. El cuerpo, la apariencia física y la moda han jugado desde el nacimiento del rock un papel casi tan importante como la misma música.
2. El Rock and Roll les abrió la posibilidad a los jóvenes de gritar lo que pensaban y de ser ellos mismos. En los años sesenta, el movimiento Hippie coloca en escena uno de los despliegues más coloridos en la historia de la música y con eso, la llegada del sexo libre, los viajes en ácidos, la libertad de movimiento tanto en el escenario como en el público y un sinnúmero de nuevas expresiones corporales y visuales que el rock ha aportado al espectro de las artes (Szarruk 2017).

Desde sus inicios el rock estuvo rodeado de diversos aspectos que contribuían a sus seguidores a trascender en la búsqueda de espacios de auto representación, identificación y cultura y en los noventa como refiere Citro (2000), de mantener una postura contra el sistema imperante, pues a los que les pertenecían eran limitados. Es así que el consumo de alucinógenos se convirtió en fundamental. Todos los entrevistados para esta tesis, testimonian el uso de drogas de diverso tipo como parte importante de su identidad. Esta cultura normaliza y naturaliza el uso de estupefacientes, al punto que es casi imposible pensarse sin ellos. Respecto a los primeros rituales que se conoce, Szarruk plantea que iniciaron con Elvis Presley, quien puso al cuerpo como eje de su performance y rompió las convenciones de aquel entonces. Más adelante plantea

3. En Woodstock casi todos los exponentes tenían definida una corporalidad específica, los artistas crearon rituales personales para marcar sus territorios, desde las caras ultra dramáticas de *Janis Joplin* al cantar que expresaban el dolor interno que la artista sentía con sus mensajes, hasta las contorsiones de Carlos Santana quien clamaba que su guitarra se había convertido en serpiente y no lo dejaba tocar. Todas estas expresiones se convirtieron en rituales del rock que han sido adaptados por cientos de otros artistas hasta el día de hoy.
4. El Metal, es uno de los que más ha aportado a los símbolos físicos del rock, el cuerpo se convierte en un instrumento más para participar de los rituales (Szarruk 2017).

Villena en *Heterodoxias y Contracultura* encuentra, referido al metal como ritmo que se impone en capas sociales marginales, que

los cuerpos se arrastran a un éxtasis que suprime el devenir del tiempo –y por eso se parece a la muerte- y la potenciación de cuerpo y sexo, crea una sensación de plenitud y totalidad, que de alguna manera (por vía mística) también tiene que ver con la muerte, en cuanto que ésta es entendida como sinónimo de plenitud, de orgasmo, de intensidad suma, de quietud, de éxtasis nuevamente (Villena 2015, 46).

El rock entonces es la posibilidad de llegar a otras formas de éxtasis como espacio liminal, espacio a la vez desde dónde se puede visualizar otro mundo, otra condición social, otra sociedad. Es un espacio que sólo es ejercido en el cuerpo del individuo y cuando se lo ejerce, nada importa pues se ha trascendido. Eso explica la importancia del ritual para construir ese mundo liminal y transformador. Por ello es importante acercarse a los otros rituales para comprender su rol dentro del ritual principal que es el concierto, Szarruk plantea.

5. *Air Guitar* es el nombre con el que se conoce la actividad de tocar una guitarra imaginaria. El ritual de emular a los guitarristas permite al espectador jugar a ser parte de la banda, a emitir el sonido que está escuchando, personificar por un instante a su ídolo (Szarruk 2017).

Quienes se encuentran en el escenario, son para quienes van a ver el espectáculo, una especie de oficiantes/sacerdotes, que ordenan y organizan el ritual con suficiente autoridad como para simbólicamente imponer una estética, una corporeidad o una manera de relacionarse unos con otros. Esa manera de relacionarse marca límites y amplía formas de contacto, construye al cuerpo como un territorio de lo posible y del contra sentido. Es tan fuerte el poder simbólico de esta persona – oficiante de la ceremonia, que llega a determinar la vida presente y futura de sus seguidores. Es por ello que el concierto se vuelve una ceremonia casi religiosa, o al menos es entendida en esa dimensión. En Ecuador el principal exponente que desarrolló una forma de comportarse, de ser rockero fue el “Negro Acosta” personaje símbolo y de mucho respeto en la escena de la ciudad que inició con los conciertos en Quito, pero que a la vez él construyó un personaje de sí mismo que se volvió pionero.

Szarruk plantea

6. La mano cornuda se mantiene como el símbolo de la aceptación del público hacia lo que está escuchando. La mano cornuda ha sido relacionada con los masones o los Illuminati

por su naturaleza de ritual mágico, se supone se usa para destruir hechizos o encantamientos. Para otros este símbolo se relaciona con el satanismo y es conocida como *El símbolo de Voor*, una poderosa invocación que adora al demonio imitando su cara y sus cuernos con la mano (Szarruk 2017).

El uso de la mano cornuda, como símbolo e identidad, en diferentes momentos y sin necesidad de ser rockero, es ahora una reacción casi instintiva de muchas personas. Se ha vuelto una forma de saludo o auto identificación, que caracteriza a quienes pertenecen a un colectivo mayor. Pero también este símbolo se ha extendido, siendo usado por personas distintas en contextos distintos. De esta manera, el símbolo se expande, pero a la vez pierde su contenido profundo e incorpora otros ajenos a su origen. De ahí que quienes se consideran a sí mismo como auténticos usan el símbolo con las connotaciones que el rock le dio a este símbolo.

Otro aspecto que Szarruk recupera tiene que ver con la personificación. Al parecer sólo en el concierto y bajo la tutela del oficiante, el símbolo de la mano cornuda cobra la fuerza con la que nació.

7. Uno de los rituales más fascinantes del rock es la personificación, el juego de impersonar personajes míticos o sobrenaturales. Sin duda fue KISS la banda que marcó este camino. La personificación es un arma poderosa en el rock y un pasaje casi seguro al éxito, la personificación de demonios, deidades o monstruos alejan a los rockeros de los simples mortales y les permiten crear mundos alternativos y fascinantes, transportar a las audiencias ser inmersos en historias y filosofías creadas por cada banda, es común ver al público disfrazado como ellos, usando sus atuendos y sus accesorios (Szarruk 2017).

En la cita anterior, Szarruk señala “impersonar personajes” como la acción de personificar. Esto no es extraño en la cultura andina del Ecuador y en especial de Quito. Se personifica de varias maneras en varios momentos durante el año. Los años viejos en el fin de año, las viudas, y los inocentes, los carnavales, así como los eventos por el Inti Raymi, son los momentos en los que la personificación es evidente y sobre todo cotidiana. De ahí que, en el rock, personificar no es extraño ni alejado de la cotidianidad de los personajes estudiados en esta tesis. Por ello este ritual es aceptado con mucha apertura y además –representar otro, parecerse a otro, en este caso al personaje de la banda favorita, usar sus tatuajes, camisetas o

cortes de pelo - es parte del ritual. Son símbolos que el oficiante debe incorporar en su cuerpo en búsqueda de su propia e inequívoca identidad.

2. De cuerpo a territorio: el pogo, el mosh y la communitas como rituales de trascendencia

Omicron (2013), Szarruk (2017) Citro (2000) coinciden en señalar la capacidad liberadora del Pogo en tanto baile, danza que sirve para desfogar energía, mientras se recibe y se da golpes. En los testimonios de los entrevistados además se encuentran aspectos que denotan solidaridad al momento de su ejecución. Algunos mencionan la necesidad de ejecutar este baile desde el punto de vista de lo grotesco como una manera de responder al sistema que no entiende esta manera de expresión y por ello lo hacen frente a la policía o a pesar de la policía, como una manera de provocación.

El pogo puede parecer violento e incluso presentar signos de violencia física pero no es así, generalmente se siente dentro del pogo una sensación de fraternidad liberadora. No se golpean como en una pelea, realmente es un tipo de baile. Este baile tiene muchos nombres. El principio que sigue este tipo de baile es dejarse llevar por la música y mover todo el cuerpo con libertad, aunque sea chocando con los de tu alrededor. Realmente el mosh y el pogo no son idénticos, el pogo se basa en saltar, ya sea en el mismo sitio o al rededor; mientras que en el mosh se agitan más los brazos y piernas. Hay un gran compañerismo interno, por ejemplo, es habitual disminuir la intensidad del baile si hay un compañero caído y se le ayuda a levantarse rápidamente. Es muy fácil salir algo contusionado, pero con una gran liberación de estrés (Omicron 2013).

En el baile del rock, el mosh o el pogo, se desarrollan a través del cuerpo; cuerpo que ha adquirido un habitus, tal como lo describe Bourdieu, es decir como un espacio compuesto de estructuras dispuestas a funcionar de determinado modo, generando representaciones y prácticas sociales específicas. El cuerpo se construye desde muchas aristas como por ejemplo desde la condición social, la edad, el sexo, la cultura, etc., es así que, a pesar de estar determinado desde alguna estructura social, a través del proceso dialéctico que la constituye se transforma en un dispositivo de creación y re-significación de las cotidianidades.

En este sentido Citro trabaja el concepto de “facultad mimética” como proceso de comportamientos kinésicos y dónde los cuerpos comunican sin comunicar, es decir los movimientos que se despliegan no necesariamente son formas codificadas de manera

específica, lo fundamental es “entender la relación música-cuerpo que el pogo crea” (Citro 2000, 11).

Lo que los informantes plantean es que la música te llega de repente, en lenguaje coloquial: el pogo se arma cuando te contagias de esa energía que se genera en el lugar. En el capítulo anterior se comentaban las sensaciones que estos encuentros desencadenaban, comentarios como que los asistentes bailaban sin importar los golpes, saltar y cantar sin parar como que fueran actos que escaparan a la voluntad.

Este es un género que por su fuerza y potencia musical permite o predispone a que sus seguidores experimenten sensaciones de descarga emocional, principalmente a través del baile extremo, los informantes decían en los testimonios “salíamos cansados del concierto, pero a la vez llenos de energía”; esa forma de sacar lo reprimido fue lo que a muchos nos identificó, pues no teníamos otros espacios para hacerlo.

Esos procesos o prácticas corporales si bien frente al sentido común carecerían de importancia, tienen una gran influencia en la constitución de las subjetividades. Estas experiencias inciden en la producción de sentidos, de los cuales todos los acontecimientos sociales están hechos, las prácticas del cuerpo no siempre pueden entenderse a través de las representaciones que rigen el pensamiento social, pues como diría Citro “poseen su propia intencionalidad perceptual y motriz” (2000, 14). “Con la música, la muchedumbre de gente y ciertos estimulantes que se consumen, generan una potenciación de las sensaciones corporales que contribuye a crear lo que llamo un “estado psicosocial festivo-ritual” (Citro 2000, 16).

Es así que el rock a través del mosh o el pogo como formas de manifestación de este campo se construye a través de experiencias compartidas, la sociabilidad es la clave en estos escenarios, las identidades se construyen solo partir de la colectividad y la diferencia así que las subjetividades son socializadas, teniendo influencia por supuesto en la vida individual de cada sujeto. Las prácticas que se manifiestan como oposición alternativa a las formas hegemónicas del comportamiento social consolidan las representaciones del concierto como espacio de transgresión.

El significante “sentir” con el que los seguidores definen al recital, sintetiza este particular estado de intensas inscripciones sensorio-emocionales que allí vivencian. De hecho, este “sentimiento” se constituye en uno de los principales motivos que lleva a estos adolescentes a, como suelen decir, “seguir a la banda a todas partes”. En muchos casos, esta “adhesión” del público adquiere rasgos similares a las creencias y obligatoriedad que implican los rituales (Citro 2000, 16).

Este sentimiento colectivo de fiesta que se vive tanto en el concierto como al momento de compartir música de manera “íntima”. En estos lugares los individuos se acercan y generan sentimientos comunes, esa fiesta la viven todos. Esto nos remite al concepto de *communitas* de Turner (1989), el cual tiene relevancia a nivel simbólico pero que surge desde el contacto físico con otros cuerpos, en el pogo es inevitable sentir al otro y en el tema de compartir música de la misma manera hay un contacto directo con el otro, que deja de ser otro para ser un igual. Esta interacción es una franca, pero inconsciente oposición a la vida cotidiana que está dirigida por el poder, representado en los adultos. Los elementos del pogo/mosh se caracterizan por el desenfreno, por el exceso, la intensidad del contacto de los cuerpos, esto significa un alejamiento a las formas moderadas de dicta la sociedad, podría considerarse.

como una práctica contrahegemónica en relación con las técnicas de disciplinamiento de los cuerpos (Foucault, 1987) que se intentan imponer en ciertas instituciones, para el caso de estos jóvenes, especialmente en las escuelas. Así, para sus ejecutantes, el pogo involucra una peculiar transgresión de los hábitos cotidianos con efectos liberadores: (Citro 2008).

A través de los discursos de los informantes se evidencia que estos espacios de transgresión no solo se constituyen de discursos, sino que implican el involucramiento de la corporalidad del sujeto, la descarga o la represión que el sujeto libera depende sus movimientos, de sus gestos, de sus gritos o voces, en definitiva, de acciones que el diario vivir serían mal vistas.

Estos grupos musicales ofrecen a los jóvenes visiones y discursos transgresores y críticos del mundo y sus reglas, existe un deseo que reclama un tiempo mejor, que no se halla ni en el pasado ni en el presente o que a veces es una especie de nihilismo ideológico tampoco en el futuro y frente a eso estos espacios se convirtieron en momentos claves para canalizar la exacerbación de violencia que aquejó a la sociedad de la época, la misma que cuestionó y desaprobó el rock y todo lo que esta forma de vida implica. Teníamos la necesidad de ser

escuchados y fuimos anulados y en estos espacios encontramos aquella aceptación, aquel derecho de gritar y no ser silenciado.

La realización de lo prohibido nos generó la satisfacción que sentimos negada a nivel social en una etapa dónde el placer y el descubrir es primordial para construirse y definirse como individuos. En aquellos estados no importaba gritar, quitarse la camiseta, sangrar incluso, gritar palabras obscenas, el punto del ritual era la transgresión. Ese deseo de salirse de la norma social, legitimó aquella liminalidad de los jóvenes, esa posición ambigua donde “el pecado” es posible. A través de esta posición se confrontó además de manera abierta al gobierno, específicamente el de Bucaram.

Según Grossberg, citado por Citro (2008) “la juventud celebró su imposibilidad en el rock”; si bien a través de estas prácticas los jóvenes no cambiaban las estructuras sociales, las letras obscenas y la transgresión en general sí producía una alteración imaginaria en las figuras del dominante y el dominado, aquella alteración se afirmaba en lo real del cuerpo, en la experiencia de la propia carne.

La alteración de las posiciones de poder da cuenta de una juventud resignificada y revalorizada desde su espacio liminal, una especie de empoderamiento que, aunque momentáneo sí excedió los espacios donde se realizó el ritual de manera concreta, pues como lo afirma Turner los rituales moldean la vida de los sujetos, los transforman haciendo de sus subjetividades lugares de procesos constantes y dialécticos.

Las experiencias que son de tipo colectivo, pero también intersubjetivo se viven a partir de la fiesta que genera el concierto y las emociones que este provoca, Citro cita a Durkheim (1968) y Freud (1992) como autores que plantearon "estados de efervescencia" "liberación instintiva" como elementos necesarios para acceder a una satisfacción que va más allá de lo prohibido. En este sentido las transgresiones pueden ser consideradas como “actos de resistencia” como acciones políticas concretas.

Así los conciertos más que un espectáculo, se convirtieron en verdaderas fiestas dónde “la tarea” principal era transgredir el mundo adulto, la autoridad y la política carente de representación Schechner (2000), en Citro (2008) examina el performance y sostiene que “en

cada performance, los rasgos asociados al ritual y al espectáculo pueden combinarse de maneras específicas”. Para este autor el ritual está atravesado por alusiones a fuerzas místicas y simbólicas que invitan al sujeto social o individual a entrar en trance, lo cual se diferencia de un simple espectáculo de entretenimiento donde el espectador no se vuelve parte principal de la obra.

el público no está allí sólo escuchando y mirando, sino más bien cantando y bailando “con” los que están en el escenario, y como vimos, algunas veces también subían allí a actuar y poner en escena su cuerpo semidesnudo. El público crea su propia performance con una estética distintiva —desde el pogo hasta las dramatizaciones, los cánticos, las banderas— que transcurre paralelamente y en conexión con la performance del escenario (Citro 2008).

De cualquier forma los conciertos pueden considerarse espectáculos y rituales contemporáneos que no solo incorpora elementos artísticos, sino finalidades y significaciones de transgresión y libertad.

3. Ser un rockero auténtico en varios jóvenes urbanos de Quito: rituales de iniciación en el rock en el sur de Quito

En el caso del rock el ritual se expresa en los primeros momentos cuando la poca variedad de música que circulaba en ese entonces la poseían pocos, y la mayoría debía ir a escucharla y grabarla para luego reproducirla. En ambos casos hay un lugar de encuentro desde donde se difunde, ese lugar difiere para cada ritmo, pero es desde ahí, desde dónde se construye identidad.

El ritual del rock consistía en ser invitado por quién poseía el último álbum —traído directamente del exterior- de la banda de moda. Sólo los invitados podían acceder a este espacio que generalmente era la sala de la casa, el anfitrión hacía de maestro de ceremonias y dirigía todo el proceso, el ritual consistía en mantener silencio y escuchar todo el álbum, cada canción y sólo después se comentaba, se reía o se repetía el álbum completo o parcialmente. No se podía oír sólo una parte, era necesario escucharlo completo, canción por canción para aprender sus particularidades y de esta manera tener autoridad para hablar de rock y de las bandas que lo interpretan, esto marcaba la diferencia entre un aficionado y alguien que era parte de esta cultura. Al final del ritual entonces se creaba una atmósfera especial entre quienes escuchaban, existía un *comunitas* (Turner 1988) que hacía de cada participante un

cómplice y a la vez un compañero. De las entrevistas realizadas y la información revisada se encuentra que este era un ritual fundamentalmente masculino, en ese entonces no participaban mujeres. Tema que será analizado más adelante.

Para contar qué era ser un rockero auténtico en Quito me basaré en los relatos de varios entrevistados y en mi experiencia personal. Para aquella época el internet si bien ya estaba revolucionando el mundo, en Quito y especialmente en el sur, era una tecnología a la que muy pocos teníamos acceso. En mi barrio por ejemplo la lucha de la gente permitió que se pongan apenas seis teléfonos monederos públicos, aún los recuerdo eran de color rojo. En todo caso el acceso a la música era limitado y lo que hacíamos para conseguir música era intercambiar entre quienes ya nos conocíamos. Sin embargo, el movimiento del rock era tan grande que su heterogeneidad marcó grupos y a la vez fronteras. Entre los rockeros que en general luchábamos por la no discriminación a la vez existían grupos sectarios donde unos se creían más rockeros que otros.

Sí verás ósea por ejemplo ser un riff off⁴ era peor que ser un poser, ósea para un rocker era el peor de los insultos cachas. Lo más convencional era el heavy metal para la época y aunque había bandotas en ese vuelo como Maiden, Obus, Barón Rojo, que al menos a mí si me gustaban, otra nota era tener bandas que nadie había escuchado, bandas de Black Metal por ejemplo que eran una belleza Celestial Season, Paradise Lost, Elisean Fields, etc... eso ponte no tenía nadie cacha, y nosotros que éramos chamines⁵ nos quedábamos locos escuchando eso y la gente que tenía eso no compartía, no le gustaba compartir a los manes les costaba full y uno tenía que ganarse la confianza para que te crucen. Y si tu querías intercambiar cassette por cassette como se hacía tenías que dar uno del mismo nivel, ósea no podías dar uno de heavy por uno de Tiamat, por ejemplo (Christian Salguero, en conversación con el autor, Quito, diciembre de 2016).

En efecto si alguien conseguía la música nos reuníamos a escuchar solo entre los amigos que considerábamos que sí eran rockeros, era una especie de ritual que consistía en ser invitado por quién poseía algún grupo novedoso o algo diferente. Sólo los invitados podían acceder a este espacio, nos manteníamos en silencio hasta escuchar todo el álbum, cada canción y sólo después se comentaba, se reía o se repetía el álbum completo o parcialmente. No se podía oír

⁴ Falso o novelero.

⁵ Joven sin experiencia.

sólo una parte, era necesario escucharlo completo, canción por canción para aprender sus particularidades y de esta manera tener autoridad para hablar de rock y de las bandas que lo interpretan, esto marcaba la diferencia entre un aficionado y alguien que era parte de esta cultura.

Para estos individuos, el rock es una ventana que abre posibilidades de encuentro, más allá de la familia, del círculo profesional o de clase. Compartir música sea en conciertos o en reuniones entre amigos, según relatan los entrevistados (Brito 2016, Acosta 2016, Rodríguez 2016, Ullauri 2016) era una sensación única que era tan fuerte que creaba lealtades e identidades entre unos y otros. En la misma lógica de Turner, el ritual terminaba con la fase de agregación, es decir cuando los individuos que vivieron la fantasía, vuelven al entorno en condición diferente a la que iniciaron el ritual. Hay algo que los atravesó durante el proceso, ese algo es tan potente que genera niveles de complicidad y conexión entre quienes participaron del ritual que los hace sentirse diferentes, únicos, privilegiados.

La manera de consumo de las novedades del rock pasaba por este ritual, quienes asistían al ritual no podían divulgar la música a “cualquiera”. De hecho, según mis registros mentales y las entrevistas realizadas existían apenas dos lugares donde se podía adquirir música, al uno iba la “gente real” y al otro los “posers”. El primero era del conocido “viejo Napo” y se llamaba el 100% rock, este local quedaba en la plaza Arenas, en el centro de Quito, ahí no se podía comprar si no eras conocido del “viejo Napo”; el otro se llamaba “Punk más metal” y quedaba en la plaza 24 de Mayo, ahí compraban quienes no tenían acceso al otro local.

El rock para esa época tenía dos versiones, el heavy metal liderada por quienes fueron (algunos aún son) parte de Al Sur del Cielo y lo que los entrevistados de este estudio llaman la parte “underground”. Así lo recuerda Omar Ruiz:

O sea claro habían los “heavisillos”⁶ y los rockeros duros digamos que eran sobretodo Black Metal, habían grupos como los... Claro que también habían punkis, trasher, así y bueno no nos mezclábamos mucho al principio también había pica entre grupos. Entonces la música pesada y desconocida la conseguíamos a través de cartas que enviábamos por correo a los mismos grupos y casi nadie hacía eso, entonces claro que no queríamos que eso se berreé,

⁶ Que solo les gusta el heavy metal romántico.

escribíamos cartas a grupos griegos y a veces esperábamos un año la respuesta, entonces imagínate como nos poníamos cuando llegaba la respuesta de la banda, nos reuníamos con los panas, chelas... ósea a veces era en alguna casa pero si no en el parque o nos íbamos a los bosques a las quebradas. Cuando era de Black era más denso porque había quienes hacían rituales, una vez nos llegó el cd de... Y nos fuimos a un bosque y llevamos un tetragramatón⁷ que es una tabla como la de la Guija, pero para llamar demonios y nos pintamos las caras y fue loco porque yo sí sentía energías fuertes, hasta sentíamos que éramos nórdicos o guerreros de tierras lejanas, llevábamos espadas, ósea nos metíamos en el personaje... paramos porque un pana empezó vomitar... esos tiempos era muy loco extremos (Omar Ruíz, en conversación con el autor, Quito, diciembre de 2016).

Las vías más adecuadas para que el movimiento creciera fueron silenciosas, a ratos inesperadas y clandestinas se dieron por la circulación clandestina, Antony Lozada recuerda así esa época

íbamos con nuestros casetes a que los panas nos dejen grabar la canción que ellos consiguieron y ahí se conversaba, se hablaba de camisetas, de otros como uno que estaban en otros barrios, y después se iba a donde otro pana para grabar y así seguía el cuento. Buscarse y encontrarse se convirtió en un ritual permanente y necesario porque desde que “uno decidía hacerse rockero ya no había vuelta atrás porque sabía que sería cuestionado por todo el mundo, incluso la misma familia. Y era permanente por que el encontrar a otros con las mismas preocupaciones generaba complicidad y pertenencia. Esa creatividad nos permitió mantenernos, era como un desafío contra quienes no nos aceptaban. Se mandaban a importar discos y cosas así, entonces nos juntábamos en la casa de los vecinos a grabar estos *tapes*, así nos juntamos y nos hicimos amigos, entonces el Diego hacia el concierto del *Sur del cielo* en la Concha Acústica, nosotros como banda obviamente siempre queríamos formar parte del cartel, de estar incluidos en esos conciertos. Nosotros conmigo tocamos en el 2002, en el concierto, bueno de a poco fue creciendo la amistad y fue creciendo la relación (Antony Lozada, en conversación con el autor, Quito, enero de 2017).

Esa práctica se puede considerar hoy en día como una forma de mantener la memoria sonora del rock del sur de Quito, puesto que los entrevistados afirmaron mantener los casettes pese a que ya no funcione el ritual entre los amigos, ya que las nuevas tecnologías han transformado las formas de consumo, hay quienes afirman aún tener su colección de música.

⁷ Juego parecido a la Oija pero esta sirve para llamar demonios.

Todavía tengo mi colección de cassettes bien guardadita que en ese tiempo se difundía a través de los cassettes, fanzines, todavía no había revistas especializadas en el género rock si no fanzines, flyers y los demos...que se podían conseguir y se podían regrabar, porque a veces no había el suficiente dinero para comprar el LPs (Danilo Vallejo, en conversación con el autor, Quito, enero de 2017).

Tal y como lo manifiesta Vallejo, la copia de cassette también derivaba la producción de otros sustratos de comunicación, más de carácter visual: fotografías, flyers y fanzines, lo que consolidaba una circulación no sólo sonora, así pues, se legitimaba una estética y una identidad del ser rockero. Era una construcción colectiva que servía para aglutinar jóvenes. El cassette como se mencionó anteriormente, sirvió a los grupos de rockeros para grabar sus propias canciones; y así poner a circular sus propuestas en esos entre los que los jóvenes. En las primeras décadas de difusión del rock, las emisoras no programaban muchas horas de este género, lo que hace nuevamente el LP como un instrumento importante para tal fin.

En ese tiempo la circulación la difusión de información de música era muy limitada por la radio, nosotros estábamos atentos a grabar nuestros cassetes a veces de 30 minutos de 45 y los cassetes así más económicos por que había ya cassetes de metal, los cromados que costaban... que eran carísimos (Danilo Vallejo, en conversación con el autor, Quito, enero de 2017).

Luego, las emisoras se percataron de su papel fundamental para posicionar bandas rockeras en la escena local, y así surgieron iniciativas de grabar en cassettes recopilaciones de varios grupos con el fin de generar una cultura del rock en Quito y así lo describe Diego Brito:

los referentes más importantes en cuanto a comunicación, y que han tratado de hacer grabaciones de discos. El Carlos Sánchez (locutor de 88.1) hizo el primer cassette de Ecuador Subterráneo, luego también el pana José Luis Terán que movió la nota en conciertos y de la producciones más, digamos, extremas, el pana llegó con una nota ya...súper extrema...y el man hizo el Ecuador underground, esas dos ediciones del Ecuador underground, donde salieron bandas como Ente, como Mortal Decision, Chancro duro y todas esas bandas (Diego Brito, en conversación con el autor, Quito, enero de 2017).

La práctica del uso y copia del cassette fue constructora de un ritual, del intercambio de ideas, pero también de la circulación para el consumo de grupos extranjeros que permitieron la

apertura de esa cultura del rock en los barrios de Quito. La creatividad de los jóvenes tiene que ver con la acción política que ejercían aún, a veces, sin ser conscientes de ello y sin pertenecer a algún partido político. Las acciones de los jóvenes no se generan necesariamente desde grupos políticamente organizados, de hecho, la mayoría de grupos juveniles existen como formas de agrupación independientes.

El espacio que crearon (creamos) los jóvenes rockeros para reafirmar sus (nuestras) identidades no solo era un ejercicio político, era además la posibilidad de una fantasía colectiva, al estilo de Turner, el reunirnos y compartir ideales y hasta tristezas, necesidades comunes, como no poder acceder a ciertos consumos culturales hacia que la unión y el compartir nos den la sensación de trascendencia. Aun cuando nos enfrentábamos a los momentos de exclusión contra “los del norte” por ejemplo, recuerdo claramente como muchos de los amigos de la música, del barrio y del deporte nos enfrentábamos a quienes nos “consideraban menos”; recuerdo que en la pista de bikers y skaters del parque La Carolina no nos admitían y muchas veces peleamos a puño por nuestros espacios. Realmente nos sentíamos subalternos, nos apropiamos de esa categoría, pero eso nos daba una especie de fortaleza y nos creíamos inmortales, mejores que cualquiera, claro siempre pensamos que como nada nos vino fácil, nuestra vida era más válida, y compartir esas sensaciones nos convocó a sentirnos “reales”, la fantasía de la juventud es definitivamente irremplazable y a veces infinita.

Daniel González coincide en que muchos de los espacios que los rockeros comparten tienen tintes rituales, la unión da paso a la “communitas”, un estado utópico donde todos los miembros se ven como iguales.

Así como en los conciertos, la identificación en la protesta denotaba un sentimiento de igualdad y hermandad entre los miembros del grupo, pero en una actitud de lucha y de oposición frente las instituciones represoras y estigmatizadoras, es decir, frente a la policía, la iglesia e incluso el gobierno (González 2004, 38).

Buscarse y encontrarse se convirtió en un ritual permanente y necesario porque desde que “uno decidía hacerse rockero ya no había vuelta atrás porque sabía que sería cuestionado por todo el mundo, incluso la misma familia” Diego Brito (gestor cultural) en conversación con el autor diciembre 2016). Y era permanente por que el encontrar a otros con las mismas

preocupaciones generaba complicidad y pertenencia. Esa creatividad que les permitía mantenerse, por otro lado, se vuelve un desafío a la exclusión y a quienes la fomentan, es una reivindicación que les fortalece.

3. El género y el rock

La historia del rock, casi está únicamente contada por hombres que practican esta estética, en esa historia hay pocas mujeres ya que en esos momentos el rock era sobre todo un ritual masculino en el que no era claro el rol que jugaba la mujer. En casi la totalidad de documentos revisados para esta tesis, la mujer está ausente. No así en las fotografías o videos, dónde la mujer está en los escenarios, en el público y en la familia producto de esta estética. La del rock es una historia donde la mujer no es visible desde el inicio en la escena cultural y musical. Quienes cuentan la historia, escriben sobre ella, producen imágenes sobre el rock, son principalmente varones. Hay escasos trabajos realizados por mujeres y eso disminuye la comprensión de otros procesos, de otras miradas y prácticas que están presentes en la escena rock del Ecuador.

En los dos documentales sobre la historia del rock que se analizan en el capítulo tres de esta tesis, hay una ausencia de la acción de la mujer rockera en la construcción de esta cultura. Al preguntar a los entrevistados respecto al tema, coinciden en que en los inicios esta actividad era casi exclusiva de hombres – hombres rebeldes contra la familia o el sistema – y las mujeres en esas décadas aún tenían un papel más introvertido en la familia o la casa.

Sin embargo, hay mucha presencia definitoria de la mujer en la cultura rock de Quito y el país (integrantes de ciertas bandas, vocalistas, productoras, gestoras culturales), al punto que, en la actualidad, no se puede pensar el rock sin los aportes e incorporaciones que hacen las mujeres a la cultura y escena en su conjunto. Esta presencia ha sido resultado de la acción de las mismas mujeres que han disputado espacios en iguales condiciones a los hombres y generando trabajos de altísimo nivel, todo esto ha servido para ser respetadas. Es importante señalar aquí la perspectiva femenina de la época que, a pesar de ser fuerte, era opacada por una sociedad machista que también estaba en el entramado simbólico del mundo rockero. La historia del rock ha sido contada generalmente por hombres, se habla de nosotros “los rockeros” no se incluye a las mujeres, que, aunque no eran pocas, fueron invisibilizadas, haciendo de este un mundo netamente masculino.

Así lo recuerda Patricia Muela, conocida como Paty Punk entre sus amigos:

A los conciertos íbamos dos o tres mujeres que éramos consideradas más hombres que mujeres mismo, si ser rockero de por sí ya era ser lo peor, imagínate ser una mujer rockera, en mi caso punkera, peor pues el punk siempre ha sido rebeldía al tope, detestábamos todo tipo de autoridad... había hombres que nos querían y nos cuidaban, pero nunca faltaron los babosos que te agarraban el culo en el pogo o que se querían proparar... mi vida era la plena “sexo, drogas y rock and roll” a tal punto que mi mamá me sacó del país porque me decía que así cualquier día me voy a morir. De eso han pasado 20 años casi y recuerdo esos excesos con cariño y lo más bacán es que conservo a mis panas, hombres por supuesto, de esa época (Patricia Muela, en conversación con el autor, Quito, diciembre de 2016).

Empero para que la organización del movimiento rockero sea reconocida y llegue a consolidarse tuvo que soportar un proceso sistemático de represión y aunque el rechazo hoy se da de formas cada vez más “sutiles”, la violencia sigue teniendo la misma efectividad. No todos los casos de represión han salido a la luz, pues muchos de los que hemos militado en este movimiento hemos sufrido silenciosa y sistemáticamente la censura y a veces el rechazo en nuestras propias familias, escuelas, trabajos, etc.

4. Redes sociales y nuevas formas de identidad

Como se dijo anteriormente la difusión musical consistía en un trabajo colaborativo, pegar afiches, el denominado “boca a boca” que no era otra cosa que dialogar cara a cara con otras personas. El desarrollo de los mecanismos digitales a finales de los noventa y principios del 2000 da paso al protagonismo del cyber espacio dónde no hay límites aparentes para la interacción. Si bien el rock siempre fue parte de la industria cultural, el internet consolida la perspectiva capitalista de este campo, pues el fácil acceso al consumo del rock permite que las productoras y las bandas en sí mismas vendan y den a conocer su material de manera más efectiva.

En el cyber espacio se puede crear la lista de reproducción con las bandas, autores, ritmos y sentidos que se quiera, al parecer ya no es necesario ese espacio físico colectivo para escuchar la novedad, ahora se puede ser seguidor de una canción y no de la banda en su totalidad.

Ahora para autoidentificarse como rockero no es necesario que “te tomen la lección”, es decir

los testimonios recogidos dan cuenta de que quien quería ser parte de este movimiento tenía que tener al menos un conocimiento básico de las bandas clásicas de rock, hoy el acceso a esa información está al alcance de un solo click. Las necesidades son otras y definitivamente cambian con los tiempos.

El cyber espacio sin embargo no ha sustituido la fantasía que creó el ritual de compartir música, de sentir libertad e igualdad en los conciertos, el rock sigue teniendo la ilusión del contra poder, de ser anti sistema. El cyber-espacio es una forma más de expresión de la cultura rockera, es a la vez un escenario más de circulación y difusión de sentidos.

El cyber-espacio es un lugar donde las significaciones, lenguajes, convenciones, representaciones, etc., están dadas por una arquitectura específica que se instala en lo virtual. Tomando en cuenta lo dicho por Joan Mayans: “pese a no tener una materialidad física presenta una estructura de presencia de un modo socio-significativo en donde suceden prácticas” (Mayans, 2002, 76), que demandan de conocimientos específicos y que dan cuenta de una sociedad determinada.

Actualmente hay cierto entusiasmo por las posibilidades que brindan las tecnologías digitales y el espacio virtual para la producción y difusión de música. El MP3 y el libre flujo de información por Internet han dinamizado la difusión de diversos estilos en distintas locaciones geográficas. Sin embargo, esta libre circulación es problemática pues la música deja de ser una mercancía, y la sustentación tanto de escenas musicales independientes como de grandes industrias discográficas se pone en riesgo. Esto obliga a que se generen estrategias emergentes para su sustentación. Muchos músicos independientes como *Descomunal* ahora optan por difundir gratuitamente su música por Internet y obtener ganancias de la venta de mercadería o conciertos en vivo (Viteri 2011, 170).

La llegada del internet causó lo que varios de los entrevistados denominan una “despersonalización” de lo que es ser un rockero auténtico, el cambio de época chocó con aquel esfuerzo por conseguir música de calidad que antes caracterizó el ser “real”, las nuevas formas de consumo, democratizan los accesos y crean nuevas formas de identificarse entre quienes gustan del mismo género. Aunque el rock mantiene una ideología de rebeldía muchos de los entrevistados aún creen que su esfuerzo les dio un toque de autenticidad del que hoy carecen las nuevas generaciones del rock.

Para Ramiro, el Negro, Acosta, el internet influye positivamente en la medida que lo hace todo más rápido

la facilidad en internet es comunicación rápida y el acceso a la cultura además porque hay cosas que no necesariamente se mueven por dinero, sino que yo quiero tal cosa, y al libro tal, otra vaina y no lo puedo comprar, pero está ahí en el internet, entonces ese acceso ha favorecido a las sociedades actuales (Ramiro Acosta, en conversación con el autor, Quito, enero de 2017).

El cambio de sustrato, es decir del DVD a la plataforma virtual, también ha sido una transición que ha dejado consecuencias para el realizador o productor, así como para el consumo y circulación del rock y de esta manera lo relata Antony Lozada, quien adaptó el fanzine impreso a una versión digital.

Pues veras de hecho el *Telón* (Telón de Acero) no nace en la época digital...el telón nació como un DVD magazín o sea el DVD era una revista audiovisual, entonces el formato era el de una revista pero podías ver y escuchar, entonces las primeras ediciones fueron un DVD, pero en el 2008 cuando ya empiezan las redes sociales y el Facebook. Entonces ahí fue donde una plataforma gratuita como de web y cosas así y luego fue el tema este del Facebook que igual yo no le manejé al principio, solo tenía que abrir por abrir una cuenta, pero mi enfoque estaba en el DVD porque el DVD luego salía a la venta, pero más bien las redes sociales cortaron ese tipo de negocio porque ya no fue hacer el DVD, ahora había que subir las cosa a tiempo (Antony Lozada, en conversación con el autor, Quito, enero de 2017).

También la periodicidad de la circulación debió ser reprogramada, puesto que internet no daba espera, esta característica es considerada por Lozada como una manifestación de la transición, puesto que notó que si se demoraba en subir contenidos a las redes era una oportunidad desperdiciada en términos de circulación. Esta adaptación de ritmo es considerada por Lozada como un aspecto positivo, que lo hizo crecer.

Antes el DVD salía cada tres meses, entonces vos te enterabas de lo que sucedía en ese lapso de tiempo, ya con las redes sociales al siguiente día tenías que estar como mostrando las fotos de todo, y de a poco todo eso se fue acelerando, acelerando, acelerando...y yo le cogí ese ritmo, el mismo ritmo de las redes sociales, antes yo igual subía un video y después esperaba que pase un mes, subía otro video y después esperaba que pase otro mes... igual había que subirle en baja calidad porque en esos tiempos no es que podías subir en HD, y porque no es que teníamos un

ancho de banda tampoco bueno, entonces todos los videos iniciales están subidos en baja calidad, pero yo le seguía el paso, o sea yo le veía cosas en otros lados y decía ahí que seguir el paso, entonces notaba que había que acelerar el paso y subía contenidos más rápido, y así iba así a la par, para mí fue un beneficio y tal vez eso es lo que posicionó chévere a *Telón de Acero* porque fui creciendo con la transición; o sea cuando hubo que dar el paso di el paso, pero estuve justo en ese momento ahí y ahí le he continuado y he mantenido (Antony Lozada, en conversación con el autor, Quito, enero de 2017).

Sin embargo, una de las cosas que cambió para Lozada fue la afectación en las ventas de sus DVDS, debido a que las nuevas plataformas liberaban el contenido, que al ser gratuito no había manera de competir y tampoco se podía establecer cifras en ventas, aunque no fuese la intención principal.

Las personas entrevistadas son consideradas transmisores de identidad, por tanto, la llegada de internet podía resultar una afectación a esa condición, puesto que ya no estaban literalmente al frente de sus propuestas, sino que una virtualidad iba apropiándose de sus construcciones de sentido. El boca a boca pasa al plano virtual.

Por un lado muy bueno porque se dan a conocer bandas no solo aquí a nivel nacional sino internacional y malo por el hecho de que la tecnología mismo ha surgido como para opacar ya el consumo de música nacional, el hecho mismo de que si antes el público apoyaba a muchas bandas y pagaba su boleto por ver esas bandas ahora con la tecnología con lo que te puedes bajar del internet, con lo que puedes conseguir fácilmente la música que antes no era así (Danilo Vallejo, en conversación con el autor, Quito, enero de 2017).

La desventaja de las ventas que habla Lozada, también la comparte Vallejo que ha visto una reducción significativa en las ventas de los CDs de los grupos musicales, ese apoyo económico que las bandas necesitan para subsistir ya no existe.

La gente como que ha obviado comprar los discos originales de las bandas, entonces dices ya me baje del internet ya tengo para que voy a comprar. Entonces por un lado ha sido buen y por otros lados ha sido malo, de que vengán a coartar bandas no muy intensivas porque ya no se consume mucho; mucha gente espera que suban tal o cual canción o tal cual foto para poderse bajarse y tener y ya no comprar y por el otro lado ha sido muy bueno porque se han difundido

trabajos, se han difundido música, se ha difundido la cultura (Danilo Vallejo, en conversación con el autor, Quito, enero de 2017).

Y aunque la virtualidad no sirva para vender más, si es un medio de comunicación que es efectivo, inmediato y más democrático, puesto que las nuevas bandas de rock, que aún son desconocidas pueden utilizar el internet para dar a conocer su trabajo. Es decir que esta virtualidad ayuda a que exista en la escena musical las nuevas propuestas, pues hoy quien no está en internet no existe. Con nostalgia Diego Brito recuerda los tiempos de truke musical:

Loco antes cogías unos dos cassetes para que te haga grabar un tema, en un canción , le dabas al pana y el otro te daba grabando el tema de ahí ibas y te tocaba gastarte una caja de cassetes para grabarte un cassette de temas y si es que vos tenías algo raro te guardabas para hacerte más, así seguías creciendo y creo que esa nota de compartir; y a veces cuando suponte te grabaste un álbum de alguna banda que no venía acá, que no sabías que te encontrabas con los panas, te pegabas los guarapos ahí a lo bestia, tres días oyendo de tema en tema, ahora no (Diego Brito,, en conversación con el autor, Quito enero de 2017).

Por otro lado, el ciberespacio es un lugar de auto organización, que gira en torno a lo que Pierre Levy señala como la “desterritorialización del conocimiento” (Levy 1997) que para el caso del rock en el sur de Quito y en la ciudad en su conjunto es la expresión de múltiples sentidos que no se ubican en un solo lugar o que no se identifican con un único símbolo, y que de hecho no le pertenecen a un sector específico. El ciberespacio, se presenta como el lugar en donde convergen un sinnúmero de prácticas que aun sin territorio físico logran estructurar comunidades que participan activamente de los procesos de circulación de los productos y bienes culturales.

De acuerdo a German Muñoz González, en el texto *El consumo juvenil de la sociedad mediática*, el contexto actual dada la inserción del ciberespacio como el lugar desde donde se construye una materialidad simbólica, se presenta en “una expansión del consumo simbólico y la restricción del consumo material” (Muñoz 2008, 62).

De forma que los circuitos culturales se ven en la necesidad de insertar al ciberespacio como un agente de la cultura en cuanto a producción, comercialización y consumo.

Para ello es preciso tomar en cuenta que la capacidad de simbolizar los objetos y sus prácticas pasa por el hecho de las significaciones que surgen en los intercambios e interactividad generada por la capacidad universal de conectividad. En este sentido, también se entiende que el consumo cultural pasa por la conformación de identidades colectivas y universos simbólicos que se mueven en el plano de las representaciones.

5. Rock y juventud, la utópica posibilidad de inversión del poder

El estudio, como se mencionó anteriormente, se realizó a través de los testimonios de jóvenes, adolescentes pertenecientes a estratos populares, que en los años noventa experimentaron el rock como una nueva forma de vida. Los jóvenes-adultos expuestos tienen una historia común que nace en el barrio de Solanda donde la mayoría de estos se conoce y entabla una amistad que se basa en varias identificaciones, barrial, musical, de clase, etc. Como se dijo en parte del testimonio biográfico este barrio fue un lugar precario que inicio con pocas familias, lo que facilitó la interacción entre las distintas generaciones. Nos juntamos un grupo de jóvenes que compartíamos espacios cotidianos, inquietudes y necesidades comunes. Si bien los barrios no son unidades homogéneas, sí funcionan como lugares de una construcción socio-cultural común donde se expresan diferencias de toda índole, pero dónde las interacciones sociales están marcadas por cierta cercanía, sobretodo en aquella época donde “la unión” nos acercó incluso de manera obligatoria.

Los jóvenes que tempranamente fuimos deslumbrados por el rock hicimos del barrio nuestro lugar de encuentro, de uno de los parques del sector “la zona” donde siempre nos encontrábamos sin la necesidad de citarnos de manera previa, ese era el lugar de todos, generalmente ahí intercambiábamos música o conversábamos de los conciertos a los queríamos asistir o habíamos asistido ya. Todos éramos estudiantes de colegio, algunos ya trabajaban, portábamos el estigma de ser “sureños” y con mucho orgullo el desprestigio de ser “rockeros”, la identificación que sentimos por la música permitió que se generen lazos de sociabilidad que hasta hoy subsisten. Si bien había quienes se identificaban más con el punk, otros con el trash, el heavy, el death e incluso el black metal, la década del 90 nos unió en espacios de lucha y de protesta, en ideales y sueños. Ir a un concierto no era solo ir a escuchar a la banda que tocaba, era hacer contrapeso social, apoyar de alguna manera a la escena rock de la época e ir a encontrarse con los panas, acceder a esos espacios de descontrol donde todo era camaradería o festejo.

El rock simpatiza con los jóvenes justamente por su discurso contestatario contra el poder ya sea el del mundo adulto o del sistema social imperante, sin embargo, para Pablo Alabarces (2008), este discurso es una retórica que, si bien instaló un mito y una utopía de rebelión en la juventud, no dejó de ser una mercancía de comercio y consumo. Pero a pesar de esto el mundo del rock sigue considerándose como un espacio alternativo y de resistencia; sobre todo para jóvenes que atravesaban una época gobernada por la intolerancia, la ignorancia y el prejuicio, pues varios de los testimonios expuestos dan cuenta por ejemplo de la represión vivida en el periodo de Abdalá Bucaram, presidente que mandó a perseguir a los rockeros.

Además, que los contenidos de la música rock por considerarse “fuera de lugar” o al margen de lo común, simpatizó con la idea que teníamos de autenticidad por pertenecer en aquel entonces a un lugar que nos obligó a organizarnos a fin de que nuestros derechos sean garantizados. Entonces la idea de ser un chico rockero y de barrio consolidó el imaginario de “originalidad” y “autenticidad” a través del cual nos miramos y construimos.

El rock en este sentido permitió construir una representación de lo joven como la posibilidad de transgresión de la norma, la etapa de la adolescencia se entendía, así como un periodo contrario al mundo adulto, atravesado por lo conflictivo. La posibilidad de romper con la ley, de salirse de la sociedad era asociada con el mundo de la juventud, y de hecho así era vivido como bien lo señalan los entrevistados; ellos recuerdan este momento como el ideal para haberse rebelado contra todo aquello que no los representaba. Los sentidos de transgresión que el rock generó adoptó ciertas estéticas dependiendo de los contextos, en el caso de este estudio el rock sirvió para expresar las insatisfacciones que como jóvenes sentíamos en ese momento. A través del cuerpo y su “estética rockera” disgustamos a la moral de la época, los cabellos largos, la vestimenta de negro, a veces los rostros pintados consolidamos una identidad basada en ideales de transgresión y rebeldía.

Conclusiones

Los conciertos como espacios rituales se analizan desde los trances que provocan en el público como se evidenció en los relatos de los anteriores capítulos. En el performance del concierto se ponen en escena estéticas, prácticas, lenguajes que legitiman las creencias y los valores de los grupos. En el caso de este estudio, el concierto reafirma la identidad de ese ser rockero, de ese sujeto que se reivindica desde los márgenes y desde esos márgenes se diferencia y construye su propia identidad.

De allí que la ritualidad festiva se constituya históricamente en una de las estrategias claves que permite a los grupos reafirmar el sentimiento de sí mismo y de su unidad, así como generar y mantener los límites que marcan la diferenciación con los otros (Citro 2008).

Es así que se construye al otro a partir de lo que los rockeros afirman ser o decir. El otro que no es marginal, sino *heavisillos*. El otro que no comparte ni conoce el mismo territorio, que no maneja ni entiende la geografía del rock de la ciudad, el otro que no debe esforzarse mucho por conseguir una entrada a un concierto. Ese otro, es un espejo ante el cual el auténtico rockero se mira para diferenciarse. En esa búsqueda de diferencia, condiciones como lo grotesco tienen sentido, en tanto que marca una frontera con lo refinado y limpio.

El performance no es desarrollado solamente por los artistas del concierto, sino y sobre todo por los asistentes, los rockeros que dan rienda suelta a sus instintos desarrollan una serie de actos que se contraponen a su cotidianidad, que no podrían realizarlos en otros espacios donde rige la norma social. Según Singer citado en el trabajo de Silvia Citro (2008) las performances culturales corresponden a lugares y ocasiones determinadas constituyéndose en unidades complejas de expresión de una cultura específica.

Para entrar en un estado de transición es necesario vivir el ritual como proceso obligatorio, en el caso de los conciertos relatados se evidencia que el ritual está compuesto por el consumo de sustancias como la marihuana, el alcohol, expresiones eufóricas y violentas contra el poder y sus representaciones, todos quienes realizan estas prácticas comparten un mismo sentimiento y están en una misma sintonía. Quienes están en el concierto no solo asisten a este, sino que lo viven, de hecho, son quienes lo hacen posible. En el caso del rock el pogo o el mosh son los

artífices del espectáculo, la fiesta del rock se activa a través de esta práctica, la euforia desatada es la que lleva a las trasgresiones y los excesos.

La tesis describe cómo los conciertos a la vez que las reuniones para escuchar música de manera exclusiva en los años noventa se convirtieron en rituales que consolidaron la identidad de lo que cierto sector de este campo consideraba ser un rockero auténtico y underground. Sus prácticas daban cuenta de una vida al límite y al margen, lo cual hizo que experimenten “sensaciones únicas” que desembocaron en estados de una resistencia utópica frente al poder. Esto tuvo efectos reales en el sentir y en el diario vivir de aquellos jóvenes de sectores populares entre los que me incluyo ahora como investigador y profesional que analiza este estado de una parte de mi juventud que marcó la vida de quienes fuimos parte.

Si bien queda claro que aquellos “momentos de resistencia” no produjeron cambios en las estructuras sociales, más allá de momentos imaginarios donde a través del ritual sentíamos que logramos invertir el poder, todas aquellas experiencias construyeron nuestras subjetividades como capaces de empoderarse de los sueños, de las utopías, finalmente es en esos momentos que el ser humano se atreve a intentar cambios y a veces los logra.

Como parte del análisis de esta tesis encuentro que los significados desplegados en los rituales, en los performances musicales generan sentidos y valores que determinan las prácticas identitarias de los sujetos que los viven, parafraseando a Frith, la música no es solo una forma de expresión de identidades, sino que esta contribuye a formarlas y a moldearlas y – lo que hemos recogido para esta tesis a partir de los testimonios de los entrevistados - dichas identidades alcanzan su máximo poder de manifestación en los sujetos en los momentos ritualizados, la emoción y el sentimiento – en resumen la magia - dan cuenta de la eficacia transformadora del ritual. No se trata de concebir estos espacios como momentos de definición absoluta del individuo, pero como se dijo la importancia que en ellos radica es la influencia en la construcción subjetiva del sujeto, en este caso del joven-adolescente.

El trabajo realizado en esta tesis, ha girado en torno al ritual como elemento central de la construcción de identidad, pero sobre todo como elemento necesario para legitimar la transformación de los individuos en rockeros auténticos. Esa transformación que se expresa físicamente cuando el cuerpo se construye como territorio donde se ejerce toda la identidad

que se adopta. La estética del rock se expresa en el cuerpo que se vuelve territorio, en la toma de posturas frente a la vida, a sí mismo, los valores sociales y los convencionales, postura que se demuestra en el lenguaje.

Pero el ritual, no sólo que construye subjetivamente sujetos y fortalece su identidad, sino que además crea los aspectos que lo diferencia de otros sujetos que, aun compartiendo la misma estética musical, no son como él. Esa diferencia que se construye en el ritual performático del concierto es tan profunda y marcada que incluso puede ser una diferencia de sangre, irreductible y transgresora. La diferencia se defiende de muchas maneras.

El ritual es, ha sido y sigue siendo entonces, un poderoso artilugio humano creador de cultura y poderoso socializador. Aun en sociedad desarrolladas y otras en proceso de ello, el estudio del ritual es un poderoso aliado para entender la complejidad de sociedades que aparentemente han dejado – o superado – formas arcaicas de expresión social. El ritual como instrumento de análisis es entonces de importancia suprema en ese cometido.

Por otro lado, es importante destacar la acción colectiva como elemento determinante de este movimiento y sus formas de manifestación. Las historias desarrolladas en este estudio dan cuenta de una forma particular de expresión de este campo, es decir las formas de concebirse rockero en el sector sur de la ciudad, en aquella época caracterizada por la precariedad, tiene que ver con la marginalidad, la violencia y la pobreza; elementos que detonaron en el rock, espacio que permitió generar alianzas y nuevas formas de significar los procesos sociales e individuales que cada uno de los protagonistas de esta investigación atravesamos. El rock como lo afirmó Christian Salguero para muchos fue padre y madre, el lugar de donde salió la fuerza para batallar el diario vivir y aunque la música no ha dejado de ser parte del sistema capitalista y mercantil, el rock siempre será la utopía que permite caminar, soñar y recordar.

Hoy las formas de consumo del rock con la tecnología evidentemente han cambiado, su acceso es mucho más democrático. Conseguir música era una hazaña, la sensación de jugársela por lo que más amas, en nuestro caso el rock, nos dio la sensación de poder y libertad. Por supuesto hoy también hay quienes sienten lo que nosotros en aquella época, pero las formas de acceso a esos “placeres y sentires” son distintos.

Lista de referencias

- Alabarces. 2008. "Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)". *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 12, julio, 2008. Sociedad de Etnomusicología. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201207>.
- Albornoz, María Belén. 2013. *Cambio social y nuevas tecnologías: el caso de la educación. Culturas y Política cultural en el DMQ: Una colección de ensayos*. 105 – 116. Quito: DMQ.
- Anderson, Benedict. 1993. *Comunidades Imaginadas*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Auge, Marc. 2009. *Ficciones del fin de siglo*. Madrid: Gedisa.
- Barbero, Jesús Martín. 2005. Comunicación en los tiempos de gestión y cooperación cultural. *Cuadernos de Patrimonio Cultural y Turismo*. 13: 166 – 176. México: Conaculta.
- Benjamin, Walter. 1971. *Facultad Mimética*. Angelus Novus, Edit, Edhasa.
- Bonacci, Juan Martín. 2008. Tejiendo el rock en la Red: usos y prácticas de webmasters roqueros. *Ciberculturas Juveniles: los jóvenes, sus prácticas y sus representaciones en la era internet*. 143 – 160. Buenos Aires: Editorial La Crujía.
- Bourdieu, Pierre. 2002. *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. México: Taurus.
- Blanco, Mercedes. 2012. "Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos". *Revista Andamios*, vol.9 no.19. 49-74.
- Celi, Carlos. 2013. Culturas urbanas populares: patasucias y gogoteros, una deuda pendiente. *Culturas y Política cultural en el DMQ: Una colección de ensayos*. 131 – 154. Quito: DMQ.
- Citro, Silvia. 1997. *Cuerpos festivo-rituales: un abordaje desde el rock*. Tesis de Licenciatura, Departamento de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras. Buenos Aires: UBA.
- _____. 2008. El Rock como un ritual adolescente. Trasgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit. Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201203>.
- _____. 2000. "El análisis del cuerpo en contextos festivos rituales. El caso del pogo. *Cuadernos de Antropología Social*. Instituto de Ciencias Antropológicas, Fac.de Filosofía y Letras, UBA.
- Del Val, Fernán. 2013. "Bourdieu y el rock: un romance in crescendo". Federación Española de Sociología. <http://fes-sociologia.com/bourdieu-y-el-rock-un-romance-in-crescendo/congress-papers/1252/>

- Escalante, Eduardo. 2011. Metodología y métodos. En Aproximación al análisis de los datos cualitativos, compilado por, Escalante Eduardo y María de los Ángeles Páramo. http://bibliotecadigital.uda.edu.ar/objetos_digitales/177/aproximacion-al-analisis-de-datos-cualitativos-t1-y-2.pdf
- Ferrándiz, Francisco. 2011. Etnografías contemporáneas: *anclajes, métodos y claves para el futuro*. Anthropos.
- González, Daniel. 2004. “Rock, identidad e interculturalidad. Breves reflexiones en torno al movimiento rockero ecuatoriano”. *ÍCONOS* No. 18. 33-42. Flacso-Ecuador, Quito.
- Guber, Rosana. 2004. *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento del trabajo de campo*. Editorial Paidós.
- Frith, Simón. 1996. *Música e identidad. Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Faura i Homedes, Ricard. 1999. *La cultura local en ciberespacio. El papel de las Freenets en Antropología del Ciberespacio*. 207 – 216.
- Ford, Aníbal. 2005. El contexto público: Transformaciones comunicacionales y socioculturales. *Por otra comunicación, los media, globalización cultural y poder*. 15 – 27. Barcelona: Icaria.
- Grossberg, Lawrenc. 1996. Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso? Cuestiones de identidad cultural. Stuart Hall y Paul du Gay compiladores. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hall, Stuart. (ed.). 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage Publications. Traducido por Elías Sevilla Casas
- Hernández, Adriana. 2009. “Headbanger: ¿qué significa sacudir la cabeza?”. En *Antroposmoderno*. http://antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=1240.
- Hobsbawm, Erick, 2012. *La invención de la tradición* Editorial: Crítica _____ . 2003. Revolucionarios Editorial Libros de Historia.
- Ibarra, Hernán. 1999. “Que me perdonen la dos: el mundo de la canción rockolera”. En: *Antigua Modernidad y Memoria del presente*. FLACSO – Ecuador.
- Lévy, Pierre.1997. *Cibercultura. Informe al Consejo de Europa*. México: Anthopos/Universidad Autónoma Metropolitana.
- Mayans I Planells, Joan. 2002. *Género Chat o cómo la etnografía puso un pie en el ciberespacio*. Madrid: Gedisa.

- Maffesoli, Michel. 1990. *El tiempo de las tribus. El declive del individualismo en las sociedades de masas*. Barcelona: Icaria.
- Melgar, Ricardo. 2001. “El universo simbólico del ritual en el pensamiento de Víctor Turner”. *Revista Investigaciones sociales*. Año V, número 7. 7-21.
- Mena, Orlando. 2014. *La Concha Acústica de la Villaflora, un ícono del Rock Ecuatoriano*. *Concha Acústica. Cuatro décadas de historia*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatorina. Quito.
- Muñoz González, Germán. 2008. “El consumo juvenil en la sociedad mediática” *Comunicação, mídia e consumo São Paulo*. 5 n12 p.57 – 75.
- Muratorio, Blanca. 2005. “Historia de vida de una mujer amazónica: intersección de autobiografía, etnografía e historia”. *Revista Íconos*. 21:129 – 143. Quito: Flacso.
- Omicron 2013. *La física de los conciertos de Heavy Metal*.
<http://omicron.espanol.com/2013/02/bailemos-el-pogo-la-fisica-de-los-conciertos-de-heavy-metal/>
- Picciuolo, José Luis. (s/f). *Dentro y fuera de la pantalla. Apuntes para una etnografía del Ciberespacio*. *Antropología del Ciberespacio*. 9 – 22. Quito: Abya Yala.
- Robles, Bernardo. 2011. “La entrevista en profundidad: una técnica útil dentro del campo antropológico”. *Cuicuilco, México*, v. 18, n. 52. 39-49, Disponible en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592011000300004&lng=es&nrm=iso.
- Rodríguez Pablo. 2014. *Concha Acústica. Cuatro décadas de historia*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatorina.
- _____. 2015. “Encuentro de ritmos tradicionales con Distorsiones del Mundo”. *Traversari. Revista de investigación Sonora*. Nº 2. Quito. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Turner, Victor. 1988. *El Proceso Ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Editorial Taurus Alfaguara.
- Santillán, Alfredo. 2015. *Materialidad y Ficción de una ciudad segregada. Un balance de la bibliografía disponible*. *Revista Cuestiones Urbanas*, Instituto de la Ciudad, Vol 3.
- Szarruk, Felipe. 2017. *El juego oscuro: prácticas rituales del cuerpo en el rock*. Últimas Noticias. <http://www.szarruk.com/2016/05/el-juego-oscuro-esteticas-y.html>

- Unda Lara, René. 2010. Jóvenes y subjetividad política: entre continuidades y rupturas. *Jóvenes y juventudes: acción, representaciones y expectativas sociales de jóvenes en Quito*. 73 – 80. Quito: Universidad Politécnica Salesiana.
- Ullauri, Nelson. 2014. Aportes a la revalorización de la memoria del movimiento rockero y de la movida cultural del sur de Quito. *Concha Acústica. Cuatro décadas de historia*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatorina.
- Vercelli, Ariel. 2004. *La conquista silenciosa del ciberespacio*. Acceso: <http://www.arielvecelli.org/lcsdc.html>
- Vidal, Oviedo. 1978. Schopenhauer y la música: un caso de «romanticismo formausta» musical.
- Vigliotta, Marisa. 2015. A la carga mi rocanrol: repensando algunos conceptos en el análisis de los conciertos de rock. *La revista del CCC*. n° 17. <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/389/>. ISSN 1851-3263.
- Villena Antonio, Savater Fernando. 2015. Heterodoxias y Contra Cultura. Antropología de Brasil.
- Vizuet Carlos W. 2014. “¿Qué pasa por la Concha Acústica de la Villaflora?” *Concha Acústica. Cuatro décadas de historia*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatorina.
- Viteri Morejón Juan Pablo 2011. Hardcore y metal en el Quito del siglo XXI. Quito: Abya-Yala.
- Vizer, Eduardo. 2003. *Trama invisible de la vida social*. Barcelona: Catapulta.
- White, Hayden.1992. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.
- Neil L. Whitehead.2009. Antropología post-humana. En: *Identidades: Estudios Globales en Cultura y Poder*. Taylor & Francis Group, LLC.

Revistas

- Antropología del Rock. <https://sites.google.com/site/atropologiadelrock/rock-n-roll>
- Rocker Magazine N° 4 Mayo 2010. Mujeres de negro. Un especial con las damas duras del rock.
- Rocker Magazine N° 5. Especial rocker 2010. Los mejores conciertos, las mejores fotos.
- Rocker Magazine N° 6 todo sobre el rey oscuro del Metal
- Rocker Magazine N° 7 Adios Mamoncete.

Monterrey Rock. Rituales de los conciertos de Rock. Por Alvaro García 2017.

<http://monterreyrock.com/rituales-los-conciertos-rock/>

Tesis

Picech, María Cecilia. 2016. Tesis de maestría: Prácticas culturales disputadas: los sentidos del hip –hop en la ciudad de Quito en el período 2005 – 2015. Departamento de Antropología. Flacso Ecuador.

Dammert Guardia, Manuel 2014. Tesis de maestría: Rockeando Quito: juventud, cultura y campos en disputa. Departamento de Antropología. Flacso Ecuador.

González Guzmán Daniel. 2012. Tesis de maestría: Entre cultura, contracultura y movimiento cultural: la identificación de los jóvenes rockeros en la ciudad de Quito. Departamento de Antropología. Flacso Ecuador.

Periódicos versión digital

El metal sonará en la Villaflora, al sur de Quito, el último día del 2016. 30 de diciembre de 2016. Diario El Telégrafo. <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/espectaculos/22/el-metal-sonara-con-13-bandas-en-el-concierto-de-rock-en-la-villaflora-al-sur-de-quito>

El Quitofest con poco público. 12 de agosto de 2016. Tendencias. Diario El Comercio. Acceso febrero de 2017. <http://www.elcomercio.com/tendencias/concierto-quitofest-publico-musica.html>

El Quitofest nació como una respuesta a la falta de espacios adecuados para las posibilidades culturales marginales. 15 de julio de 2012. Agencia Pública de Noticias del Ecuador y Suramérica. Acceso febrero de 2017. <http://www.andes.info.ec/en/node/4184>

Quitofest, 10 años de música independiente. Official Website Ecuador.com. Ecuador/ videos. Acceso: febrero de 2017. <http://www.ecuador.com/videos/quitofest+10+a%C3%91os+de+m%C3%9Asica+independiente/376363/>

El Quituraymi. Walter Fernández. Acceso febrero de 2017. <https://walterfernandezulloa.wordpress.com/festival-quito-raymi-e-identidad-juvenil-en-una-sociedad-en-transformacion/>

Quituraymi. Página oficial. Acceso: febrero de 2017. <http://www.QUITU.NET/2015/08/19/manifiesto/>

La semana del rock en Quito va, pese a las limitaciones. 25 de agosto de 2014. Tendencias, Diario El Comercio. Acceso: febrero de 2017.

<http://www.elcomercio.com/tendencias/inicia-semana-rock-quito-limitaciones.html>

48 bandas participaron en la Semana del rock en Quito. 24 de julio de 2013. Diario El Telégrafo. Acceso: febrero de 2017.

<http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/espectaculos/22/48-bandas-son-parte-de-la-semana-del-rock>