

Juan Pablo Viteri Morejón

# Hardcore y metal en el Quito del siglo XXI

# Hardcore y metal en el Quito del siglo XXI

## HARDCORE Y METAL EN EL QUITO DEL SIGLO XXI

Juan Pablo Viteri Morejón

1era. edición: Ediciones Abya-Yala  
Av. 12 de Octubre 14-30 y Wilson  
Casilla: 17-12-719  
Teléfonos: 2506-247 / 2506-251  
Fax: (593-2) 2506-255 / 2506-267  
e-mail: [editorial@abyayala.org](mailto:editorial@abyayala.org)  
[www.abyayala.com](http://www.abyayala.com)  
Quito-Ecuador

FLACSO, Sede Ecuador  
La Pradera E7-174 y Diego de Almagro  
Quito-Ecuador  
Telf.: (593-2) 2328-888  
Fax: (593-2) 3237-960  
[www.flacso.org.ec](http://www.flacso.org.ec)

Diseño y

Diagramación: Siammes Estudio

ISBN FLACSO: 978-9978-67-306-5

ISBN Abya Yala: 978-9942-09-045-4

Impresión: Abya Yala  
Quito-Ecuador

Impreso en Quito Ecuador, noviembre 2011

---

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales - sede Ecuador  
Programa Antropología Visual y Documental Antropológico  
Convocatoria 2008-2010.

Tesis para obtener en título de maestría en Antropología Visual  
y documental antropológico

Autor: Juan Pablo Viteri Morejón

Tutor: Xavier Andrade

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco a todos quienes hicieron posible esta investigación. Especialmente a mis tutores Hugo y X., quienes a lo largo de los dos últimos años han guiado mis estudios y la realización de este documento. A Francisca, por su compañía y sus valiosos aportes y comentarios. A Willy, Miguel, Pablo, Víctor, Gustavo, Diego, Carlos, Zteph y Gabriel de *Alarma*, a quienes considero un ejemplo de disciplina, dedicación y compromiso. A mis compañeros de maestría: Manuel, Jaime, Mayra, Miguel, Frantz, Samuel, Juan Carlos, Sonia, Patricio, Fredy, Dan, Pablo, David, Juan, Alejandro, Violeta y Santiago, por tantas horas de ocio compartidas. Finalmente, a Anita, Margarita, Susana, Antonio y Cristóbal, quienes con su dignidad y sencillez me enseñaron los límites y contradicciones de la academia.

# INDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	9
Sobre la música como objeto de estudio: aclaraciones y perspectivas .....	10
¿Por qué Alarma?, ¿por qué metal y hardcore?.....	12
Metodología y acercamiento etnográfico .....	14
<b>Música popular, movimiento y lugar</b> .....	19
La importancia de la música popular .....	20
Lo “popular” y la música .....	22
Entendiendo las escenas musicales: lo subcultural, lo intercultural y lo supercultural .....	27
Música: estabilidad y fluidez .....	32
Música y lugar .....	35
La música como mercancía .....	37
Música y tecnología .....	39
El sujeto como el centro de la etnografía musical .....	40
<b>II Música, lugar y flujos: antecedentes e inicios del metal y el hardcore en Quito</b> .....	45
Retos para una etnografía de la música en contextos globales .....	46
Metal y hardcore: comienzos y significados .....	51
Fricciones y contradicciones en los orígenes del rock en Quito .....	59
Orígenes del hardcore en Quito .....	65
Sur versus norte: una disputa entre “auténticos” y “alternativos” .....	70
Alarma: metalcore desde Quito .....	76
Hacia una expansión del concepto de “escena musical” .....	82

<b>III “Esto es para hombres”: música pesada y masculinidad</b>	85
Género y música popular	86
Resistencia, violencia y misoginia en los principios del hardcore y del metal	90
Hardcore y metal: masculinidad y performance	98
Las mujeres y el rock en Quito	104
Alarma: hardcore, clase media y género al norte de Quito	109
Música pesada, resistencias y contradicciones	129
<b>IV Industria musical versus tecnología: el caso de Alarma</b>	131
Un acercamiento etnográfico para entender la relación entre música y tecnología	132
De la música como objeto a la música como información	134
Tecnologías de difusión y reproducción de música: de las partituras a los discos compactos	135
El advenimiento de la tecnología digital: oportunidades y limitaciones	143
DIY en la era digital: ¿Podemos sostener nuestra escena?	148
¿Lo local es global?	162
<b>Conclusiones</b>	165
Bibliografía	177
Anexos	185

## INTRODUCCIÓN

Hoy más que nunca existe una relación entre música y movilidad. Medios y tecnologías de comunicación, relaciones comerciales y políticas multinacionales, diásporas y flujos migratorios definen la globalidad del mundo contemporáneo. Entrado el siglo XXI, casi cualquier estilo popular –sea *pop*, *hip-hop*, electrónica o *rock*– ha multiplicado sus lugares de producción original. En este proceso, a la música se han adherido elementos de identidad propios de las nuevas locaciones a las que ha llegado y en las que se ha producido. Esta investigación propone un diálogo entre lo local y global, partiendo de la producción musical de *metal* y *hardcore* gestionada por la red de actores sociales que desde Quito conforman la productora musical independiente *Alarma*.

Problematizar las conexiones que establece la música, entre lo global y lo local, implica sortear a las posiciones universalistas y a las culturalmente específicas, con el fin de abordarlas críticamente. Esto complejiza la aplicación de metodologías tradicionales, pues las dinámicas de flujo y movimiento desdibujan las concepciones del espacio-tiempo concebidas tradicionalmente. Por esto, se apunta hacia un tratamiento metodológico que permite entender las distintas formas en que se interpreta lo global desde el espacio local a través de la música, en este caso, *hardcore* y *metal* en el Quito del siglo XXI.

## Sobre la música como objeto de estudio: aclaraciones y perspectivas

Asumir la música como objeto de estudio exige tomar algunas consideraciones. Un abordaje académico implica elaborar un producto textual sobre la misma. En este sentido, podría generarse cierta tensión entre música y palabras. Si bien es innegable que las palabras forman parte imprescindible de muchos estilos musicales populares, los significados de la música no se pueden definir únicamente por medio de interpretaciones textuales:

Punto menos que imposible resulta hablar de música, cuando ésta dice lo mismo y más que la palabra. Su lenguaje es articulado, autocoherente, expresivo, aunque su código jamás admite una interpretación unívoca. La música es, entre las artes temporales, la más abstracta en un sistema y la más concreta en cuanto a medios de expresión se refiere (Olivera Mijares, 2007: 70).

En consecuencia, no se puede negar que las palabras tienen poder sobre la música, sin embargo, la música es más que sólo palabras. Cuando hablamos y escribimos sobre ella, definimos las maneras en que la concebimos, interpretamos, juzgamos o escuchamos (Horner y Swiss, 1999: 1). Considerando esto, el presente estudio busca entender los procesos culturales que dan forma a un estilo particular de música en un contexto específico.

Desde la academia, tradicionalmente se han estudiado los procesos culturales en torno a la música popular contemporánea a partir de los estudios de juventud. El origen de estos enfoques comienza en la década de los años cincuenta, con los estudios de las *subculturas* británicas de la Birmingham School. Posteriormente conceptos como *habitus* y *distinción* de Bourdieu (1990), el *tribalismo* de Maffesoli (1996), o las *subculturas espectaculares* de Hebdige (2004) [1979] han sido acusados de generar una noción idealizante de “heroicas subculturas resistentes” (Nilan y Feixa, 2006).



Por este motivo, actualmente los estudios sobre juventud se han movido hacia enfoques teóricos más específicos y críticos, por ejemplo: “clubcultures” (Thorton, 1995), “neotribus” (Bennett, 1999), “lifestyles” [estilos de vida] (Miles, 2000), “post-subculturas” (Muggleton 2000 y Weinzierl, 2003), “escenas” (Hesmondhalgh, 2005), “redes” (Juris, 2006) o “cyberculturas” por mencionar algunos. Muchos de estos trabajos, además de iluminar tendencias específicas asociadas con las juventudes, ayudan a entender los procesos de interacción entre lo local y global, lo hegemónico y lo subalterno, el centro y la periferia, que las atraviesan (Nilan y Feixa, 2006: 2).

En el Ecuador, los estudios sobre *rock* o cualquiera de las “formas asociativas musicales” locales se han manejado desde el enfoque de los estudios de juventud (Unda, 2009). Estos trabajos, aunque pocos, demuestran un interés académico en este tipo de formaciones culturales articuladas con la música de producción local. Así tenemos: “El *rock*: ¿movimiento social o nuevo espacio público?” (Acosta, 1997); “Punkeros” (Cartagena, 2001); “Identidades metaleras al sur de Quito” (Gallegos, 2001); “*Rock*, identidad e interculturalidad: breves reflexiones en torno al movimiento rockero ecuatoriano” (González Guzmán, 2004); y “El mundo del *rock* en Quito” (Ayala, 2008). Sin embargo, y con el fin de implementar un estudio más específico, esta investigación se aleja de los enfoques de los estudios de juventud e incorpora un abordaje multidisciplinario que toma como campamentos teóricos y metodológicos a la antropología de la música, la etnomusicología, la geografía social y los estudios culturales de música popular. Se trata de mantener a la música como eje articulador de prácticas culturales específicas, en las que interactúan no sólo actores sociales identificados como jóvenes, sino que se evidencia, además, la presencia de otros actores como la industria musical multicultural, los medios de comunicación y la tecnología.

Se busca, por lo tanto, trascender versiones idealizadoras y románticas asociadas con la juventud y la música popular.

Se asume también que el *rock* es, en los actuales contextos, un fenómeno cultural diverso que reúne estilos musicales específicos como *metal*, *hardcore*, *punk*, *ska*, *gótico* o *alternativo*. Incluso el *metal* se divide en varios subgéneros como *thrash*, *glam*, *gore*, *metalcore*, *death metal* o *black metal*. Cada uno estos géneros y subgéneros pueden definir distintos espacios sociales con sus particularidades propias, muchas veces antagónicas entre sí. En este sentido, *Alarma* conforma un espacio particular dentro de la escena local de *rock* que se articula alrededor del *hardcore* y el *metal*.

### ¿Por qué Alarma?, ¿por qué metal y hardcore?

Condiciones étnicas, marginalidad y violencia son temas recurrentes en muchos estudios de juventud. No es coincidencia que grupos que en determinado momento tuvieron un gran impacto mediático pasaron a ser el centro de trabajos académicos, como lo demuestran los casos de *Latin Kings* (Cerbino, 2009) y *Skinheads* (Petrova, 2006).

Esta investigación no está motivada por la espectacularidad del espacio, sino que se fija en los procesos cotidianos que caracterizan la producción y consumo local de estos estilos musicales globales. *Alarma*, autodefinida como una productora musical independiente de *metal* y *hardcore*, actúa como una gestora cultural que busca generar espacios de difusión para músicos locales, a la vez que brinda escenario a bandas internacionales. El *metal* y el *hardcore* son los elementos que articulan a este colectivo que, de manera independiente, en los últimos seis años ha luchado por fomentar una escena local con proyección internacional.

Por otro lado, el *rock* en Quito ha sido asociado con el sur de la ciudad y con una juventud de clase obrera; sin embargo, desde finales de los años noventa, juventudes de las clases medias del norte de Quito han desarrollado espacios de producción musical propios, generando una tensión de clase entre el *rock* del norte y el del sur de ciudad.

Actualmente la escena quiteña rockera está compuesta por varios subestilos entre los que resaltan *metal*, *ska*, *reggae*, *punk*, *pop-rock* y *hardcore*. En el estudio sociológico “El mundo del *rock* en Quito”, Ayala Román (2008) destaca que la mayoría de bandas locales son de *metal*, estilo que tradicionalmente se ha promovido desde el sur de la ciudad. En este sentido, *Alarma* constituye un espacio minoritario dentro de la escena local, pues se maneja desde el norte de la ciudad y es asociado con una clase más bien media, lo que contrasta con los orígenes de clase obrera del *metal* y del *hardcore* en los Estados Unidos, matriz cultural de donde provienen estos géneros. Probablemente por este motivo la mayor parte de las investigaciones locales se han fijado en las escenas de *rock* y *metal* del sur de la ciudad; solamente en el estudio de Ayala Román (2008) se evidencian las tensiones mediadas por la música entre estos dos espacios.

Finalmente, siguiendo al trabajo basado en la etnomusicología de Timothy Rice, se considera que la música juega un rol de espejo-agente en las sociedades del mundo contemporáneo (Rice, 2003: 151)<sup>1</sup>. En esta línea, la presente investigación busca evidenciar cómo el *metal* y el *hardcore* producidos en Quito son por un lado el reflejo de imaginarios locales y globales de clase, género y lugar, a la vez que son la manifestación de un deseo por subvertirlos,

---

1 A menudo, términos atribuidos al marxista Gramsci, como agencia (agente), resistencia o hegemonía han sido utilizados en algunos estudios antropológicos y culturales de forma acrítica. Cuando estos hablan de hegemonía, generalmente se refieren a una forma particular de poder: por el contrario, un uso adecuado de este tipo de términos implica abordar el problema de cómo el poder se produce y se reproduce (Crehan, 2002).

rechazarlos o modificarlos. No se asume al *rock* como sinónimo de resistencia, sino que se plantea un análisis que problematiza al *hardcore* y al *metal* en su capacidad de reproducir y subvertir patrones sociales locales. La tradición masculinista global del *rock* y el machismo en muchas sociedades de Latinoamérica son un claro ejemplo de esto. Así, la importancia de las escenas musicales locales no se expresa en su magnitud –pues generalmente son espacios sociales reducidos antes que masivos– sino en su capacidad de representar posiciones particulares frente a su contexto social inmediato, es decir, Quito y su relación con el mundo.

## Metodología y acercamiento etnográfico

Mi acercamiento a este espacio se dio hace aproximadamente cinco años por intereses personales antes que académicos. Desde ese entonces, he concurrido a los espacios que *Alarma* promueve, colaborando muchas veces con sus procesos de gestión: organización de eventos, producción de discos y, principalmente, en la realización de documentaciones audiovisuales. Mantengo una relación de amistad con muchos de los integrantes de las bandas y con quienes se encargan de sus labores logísticas. Esta fue, sin lugar a dudas, una ventaja, pues la ejecución de mi observación participante necesaria para esta investigación partió de un vasto conocimiento previo de esta red social, sus actores representativos y los géneros musicales en torno a los que se articula. Sin embargo, como antropólogo, estudiar un espacio que no me resulta ajeno, en un sentido cultural, geográfico y emotivo, me obligó a realizar un esfuerzo constante por generar distancia en beneficio del carácter crítico de la investigación y su enfoque etnográfico.

Los informantes, cuyos testimonios están integrados a esta investigación, son en su mayoría músicos y gestores que han sido parte del colectivo desde el principio y que, por su experiencia, conocen bien la escena local e internacional de *metal* y

*hardcore*. Otros informantes fueron seleccionados por su dedicación y compromiso con la música y la escena, a pesar de que, por ser menores en edad, no han sido parte de ella desde sus inicios. Trabajé directamente con estos grupos, pues los considero parte importante del núcleo de más o menos 35 personas que actualmente gestionan y hacen *Alarma*.

Por otro lado, un acercamiento etnográfico a la música en los actuales contextos de movilidad, desterritorialización y cambios tecnológicos requiere pensar en el campo no como un espacio particular y espacialmente aislado, sino como un espacio que continuamente se encuentra atravesado por flujos globales de ideas, personas y mercancías relacionadas con la música. Tomando esto en consideración, y siguiendo a la antropóloga Anna Tsing (2005), se busca realizar una “etnografía de las conexiones globales”; es decir, entender cómo la música genera procesos de interacción social a través de una relación conflictiva entre lo global y lo local<sup>2</sup>. En esta misma línea y siguiendo lo planteado por Abu-Lughod en: “Writting against culture” (1991) e “Interpretando la(s) cultura(s) después de la televisión: sobre método” (2006), se espera superar la noción de una antropología sobre “aisladas” comunidades “no occidentales”, y se plantea un trabajo etnográfico basado en las conexiones globales que atraviesan espacios particulares; conexiones, para este caso, entabladas por la música. Este tipo de análisis, al proponerse etnográfico y trabajar desde lo particular, no pierde de vista los procesos macroestructurales que afectan el espacio local, más bien obtiene de la investigación etnográfica con actores específicos los insumos necesarios para entender estos procesos globales.

Partiendo de esto, se aplica el análisis propuesto por el etnomusicólogo Mark Slobin (2000) [1993], que considera tres nive-

---

<sup>2</sup> El estudio en el que Anna Tsing propone la aplicación de una etnografía de conexiones globales trata las problemáticas que giran alrededor de la selva indonesia. Sin embargo, su propuesta metodológica es efectiva para abordar cualquier tema vinculado con globalización.

les que atraviesan la música: el *subcultural*<sup>33</sup>, entendido como el nivel más localizado, es decir, la escena musical local, el barrio, el grupo de afinidad, el sujeto; el nivel *intercultural*, que se refiere a los procesos y a los actores que hacen posible que el nivel subcultural entre en contacto con el nivel *supercultural*, el mismo que se interpreta como el nivel global de la música y que se compone principalmente por la industria musical multinacional y las grandes industrias mediáticas del entretenimiento (Slobin, 2000).

Este estudio se divide en cuatro capítulos. En el capítulo I se establece el marco conceptual del que parte la investigación, esto implica definir conceptos clave como “música”, “popular”, “movilidad”, “lugar” y “escena”, además de plantear las discusiones teóricas y metodológicas que intervienen a la hora de realizar un estudio etnográfico de la música en los actuales contextos de movilidad global y cambios tecnológicos.

El capítulo II recorre el desarrollo del *hardcore* y el *metal*, desde sus inicios hasta la época actual. Se parte de entender a estos géneros musicales en sus contextos geográficos originales, para luego analizar los flujos de personas, ideas y mercancías que permitieron que estos géneros aparecieran en el contexto local, dando paso a la formación de *Alarma*.

En un estudio sobre música popular no se puede omitir las nociones de género y clase que lo atraviesan. En el capítulo III, se tratan problemáticas de género que giran en torno al *metal* y al *hardcore*, se aborda la relación global entre *rock* y masculinidad – la misma que se agudiza en espacios alrededor de estilos pesados como *hardcore* y *metal*– hasta llegar al análisis de la escena local y particularmente de *Alarma*.

---

3 Cuando se plantea al nivel subcultural, no se hace referencia al concepto de subcultura que se ha aplicado en los estudios sobre juventud y estilo como en el trabajo de Hebdige (2004), sino que se utiliza el término para hacer referencia al nivel microestructural de interacciones relacionados con la música.

Finalmente en el capítulo IV se abordan las relaciones entre industria y tecnología que atraviesan la producción musical. Actualmente la tecnología ha hecho que la música se distribuya libre y ampliamente como información digital en el espacio virtual. Esto ha llevado a que se pierda su estatus como mercancía, facilitando su difusión alrededor del mundo pero complejizando la sustentación de microescenas y de los sistemas industriales de producción musical. Desde las propuestas de *Alarma*, se analizan estas complejidades y se plantean estrategias para afrontarlas.

## CAPÍTULO I

### Música popular, movimiento y lugar

En el verano de 2005 asistí a un concierto gratuito en la plaza 24 de Mayo por motivo de las fiestas de Independencia. Había escuchado buenas referencias de una banda de *metal* y *hardcore* llamada *Descomunal* y ésta era la oportunidad para verlos tocar en vivo. Lo primero que me llamó la atención fue su apariencia –ropa holgada de camuflaje militar, cabelleras enredadas y camisetitas negras– estilo que en ese momento me costó asociar con mi idea del *metal*. Pero eso en realidad importó poco cuando el performance comenzó. Reconocí una mezcla entre patrones musicales tanto de *metal* y de *hardcore*; potentes frases de guitarra y bajo que seguían un ritmo frenético generado por el doble bombo de la batería, acompañados por una interpretación vocal que más se asemejaba a gritos que a una forma tradicional de canto. Pero lo que más llamó mi atención fue lo familiar que se me hizo la letra de una de las canciones. Al principio no la logré identificar, pero después me di cuenta de que se trataba de algunas de las estrofas que no se cantan del Himno Nacional del Ecuador. El título de esta versión era “Prevén tú la muerte” haciendo eco de la sexta y última estrofa del Himno, la que apocalípticamente anuncia: “Y si nuevas cadenas prepara / la injusticia de bárbara suerte / ¡gran Pichincha! / Prevé tú la muerte / de la patria y sus hijos al fin” (León Mera, 1865).

Durante los últimos cinco años he compartido con muchas de las personas que asistieron a ese concierto el proceso de construir y sostener una escena musical alrededor de una productora musical en el Quito del siglo XXI. Recordar cómo *Descomunal*



se apropió de un estilo musical de orígenes extranjeros para interpretar las estrofas omisas de una pieza musical, símbolo de patriotismo nacional, me genera el día de hoy una serie de inquietudes sobre cómo entender la relación de la música con lo global y lo local. Debemos entender la producción musical como parte de un flujo de personas, ideas, mercancías, imágenes y sonidos que viajan alrededor del mundo, por efecto de nuevas tecnologías, diásporas migratorias y la mercantilización de la música. Pero, ¿qué implicaciones hay en este movimiento?, ¿cómo el *metal* y el *hardcore* hacen que se establezcan diálogos entre lo local y lo global?, ¿cómo las personas que conforman esta escena entienden y manejan esta relación?, ¿qué significados y prácticas culturales genera la relación entre la música y el contexto social, político y cultural del lugar y tiempo en el que ésta se produce? Todas estas preguntas se engloban en una más grande: ¿qué significados giran alrededor de una escena musical de *metal* y *hardcore* en el Quito del siglo XXI?

Esta investigación parte de la antropología, la etnomusicología y la geografía social como campamentos teóricos y metodológicos para enfrentar la complejidad de entender a la música popular en los actuales contextos.

## La importancia de la música popular

Para hablar de música popular hoy en día hay que partir de una pregunta: ¿cómo ésta se relaciona con otros dominios de la cultura para la sustentación o cambio de sistemas sociales? Considerando que la experiencia musical en los actuales contextos es mucho más compleja de lo que solía ser, nuestro entendimiento del mundo debe dejar las estructuras estables e inmutables y empezar a analizar sistemas complejos de flujos y movimientos. No podemos perder de vista dos factores fundamentales: que la música está inherentemente relacionada con el lugar donde se

produce y que a su vez cataliza la difusión de sonidos alrededor del mundo, por medio de flujos de personas, ideas y mercancías (Rice, 2003: 151).

La intención es trazar los vínculos entre música, lugar e identidad, partiendo de los espacios microsociales que constituyen escenas urbanas, hasta los niveles macrosociales en donde intervienen la economía, la política y la tecnología en la cambiante estructura de geografía de la música. Realizar un estudio de una microescena musical que se forma en Quito es a la vez una cuestión de “lugar, identidad y movimiento” (Connell y Gibson, 2003: xi).

En muchos aspectos, el mundo académico se ha desplazado hacia enfoques que han posibilitado tomarse a la música en serio. Al alejarse de teorías rígidas de la sociedad y de la economía, y al apuntar hacia estudios de diversidad social y heterogeneidad, se ha logrado iluminar las complejidades que implican entender cómo los miembros de comunidades articuladas por la música crean y sostienen significados por ellos mismos.

La centralidad de la música dentro de subculturas alrededor del mundo, como en los casos del *punk*, del *metal* y del *hip-hop* (Hebdige, 2004 [1979]; Dunn, 2008; Marín y Muñoz, 2004); sus usos comerciales en publicidad e industrias de entretenimiento (Adorno y Horkheimer, 1997; Kassabian, 1999); la relación entre música y movimientos sociales como el caso del *blues* y los afroamericanos, el *folk* y el movimiento por los derechos civiles o el *punk* y las jóvenes de clase obrera inglesa; y, por último, su mercantilización y difusión global a manera de mercancía (Attali, 1985; Théberge, 1997) son sólo algunos ejemplos que afirman la necesidad de un estudio crítico y localizado para analizar la música popular actualmente (Connell y Gibson, 2003: 2). Comencemos entonces por entender la relación entre popular y música.

## Lo “popular” y la música

La infinidad de prácticas musicales alrededor del mundo representan constelaciones enteras de usos y significados sociales, a menudo acompañados de rituales complejos, reglas, jerarquías y sistemas de credibilidad que pueden ser interpretados a muchos niveles (Connell y Gibson, 2003: 3). Pero ¿qué implica anteponer el término “popular” a la música?

Durante la Ilustración, el arte se validaba bajo los cánones modernos de verdad y belleza universal. Esta noción de arte que veneraba obras maestras y a sus genios creadores —entendidos como seres místicos, individuales e incomprensidos, únicos capaces de traer “belleza” y “verdad”— generaba una forma rígida de entender el arte. Es así que el uso del término “popular” mantenía connotaciones negativas como: “bajo”, “vulgar” o “propio de la gente común”.

Para finales del siglo XVIII, se dio un giro que hizo que el término pasara a interpretarse como “amplio” o “extenso”. De un uso peyorativo por parte de las élites para referirse a los gustos de la gente común, el uso del término pasó a celebrar y resaltar lo que la gente común valoraba (Williams, en: Kassabian, 1999: 114).

Entrando al siglo XX, el advenimiento de la Revolución Industrial trajo nuevas formas de entender la obra de arte y a lo popular. El teórico Walter Benjamin (1989) planteó que este período representa el paso a una “reproducción mecánica” de imágenes y sonidos, que genera un desprendimiento del valor “aura” de la obra de arte original<sup>4</sup>. Las tecnologías de reproducción de sonido y los formatos de difusión como la radio y los discos de vinilo, permitieron que la música alcanzara una difusión cada vez más amplia, ganándose el atributo de popular.

---

4 El valor “aura” se refiere al valor de autenticidad de una obra que la hace única y no reproducible.

Según teóricos de la Escuela de Frankfurt como Adorno y Horkheimer (1977), esta reproducción mecánica también dio lugar a que se generaran las llamadas “industrias culturales”. Bajo esta visión, la música, al volverse popular, dejó de ser arte para convertirse en una mercancía producida en masa, mientras que la figura mística y elevada del genio creador empezó a desvanecerse (Connell y Gibson, 2003: 4). Aquí lo popular se comprende como una práctica mercantil auspiciada por una élite que genera productos seriales para una masa inconsciente y acrítica.

Es innegable que la producción musical en el siglo XX ha estado relacionada con corporaciones multinacionales con intenciones lucrativas (Kassabian, 1999: 115). Sin embargo, esta noción de lo popular como opuesto al arte que sostiene Adorno resulta extremadamente monolítica y es el continuo de una dicotomía que presenta una distinción jerárquica de una alta y baja cultura. Por este motivo, esta investigación ve a la música popular como un objeto cultural sobre el que no se pretende realizar juicios valorativos, sino que se trata más bien de entenderlo en sus contextos, es decir, entender los significados que la música alcanza en los procesos sociales que giran alrededor de la misma y no en el objeto en sí (Frith, 1996: 13).

Muchos de los estudios culturales ingleses que se realizaron a partir de la década de los sesenta y hasta los ochenta se alejaron de las perspectivas frankfurtianas, y prefirieron realizar estudios desde el consumo y las prácticas culturales locales; estudios que resuenan incluso hoy. Tal es el caso de Dick Hebdige (2004) [1979] en *Subcultura: el significado del estilo*, donde se acerca a grupos como *punks*, *skinheads* o *rudeboys* para realizar una lectura de su estilo y de sus producciones culturales particulares, y así entenderlas como formas de resistencia a una cultura dominante, a sus padres, al mercado y otras subculturas. De esta manera, el autor saca de su posición de víctimas inconscientes a las audien-

cias y los postula como consumidores activos, capaces de crear significados propios desde la cultura popular.

Realizar estudios sobre música popular constituye una respuesta a la postura totalizadora y descalificativa de los estudios sobre cultura de masas (Kassabian, 1999: 113). Sin embargo, esto no implica pasar de un enfoque que ve en el capitalismo una fuerza homogeneizadora, a uno que visibiliza grupos subordinados netamente autogestionados.

En este sentido, Jhon Fiske (1987: 310) sostiene que una variedad de identidades obligan al sistema capitalista a generar una equivalente variedad de mercancías. La popularidad pasa a ser una forma cultural que funciona como una medida que esconde conflictos entre los intereses de sus productores y consumidores. Simon Firth advierte de los riesgos de este tipo de enfoques a los que califica como “populistas” planteando que “[l]o que alguna vez fue un argumento de conflicto cultural, clase, género, y raza, pasó a ser traducido en una especie de pluralismo político celebratorio” (Frith, 1996: 15). Afirma, además, que el problema con estos estudios culturales populistas es que definen a la popularidad únicamente tomando como base el mercado y equiparando al consumo con resistencia. Así, lo único significativo dentro de lo popular sería lo que más ventas tuviera. Bajo esta perspectiva, los estudios sobre música popular deberían enfocarse en artistas comercialmente exitosos como Madonna, Britney Spears o Ricardo Arjona, y estarían vetados para abordar a escenas musicales alternativas o a bandas como *The Velvet Underground*, *Joy Division* o *Sepultura*. Asimismo, sería incongruente hablar de microescenas musicales en países como el nuestro. Las personas que conforman *Alarma*, entre músicos y organizadores, no son más de 60 y los conciertos que se organizan en promedio convocan a 250 personas, con un máximo de 700. Por este motivo, se resalta la relación y las formas de interacción que mantienen estos microespacios

sociales con estructuras más amplias; la escena local del *metal* y *hardcore* no está aislada de la escena global de estos mismos estilos, por el contrario, se define en relación a la misma.

No se trata tampoco de sostener un orden binario que ratifique una diferenciación entre alta y baja cultura, que su vez reivindique de forma acrítica a la segunda sobre la primera. La propuesta es realizar un estudio mucho más complejo y localizado de música popular. Si hablamos de resistencia, deberíamos localizar esta resistencia y comprobarla en dinámicas de clase, género, raza, sin temor a enfrentar una serie de ambigüedades.

En este punto es imposible sostener una idea concisa de lo que se entiende como popular. Incluso hoy en día la noción de lo popular como opuesto a lo que es de la élite sigue muy presente en varios contextos. La música “seria”, la música como “arte” o la música “experimental”, consideradas por Adorno como la música que se distingue de la popular, puede ser vista y estudiada en sus propios contextos sociales e históricos como popular. Por ejemplo, la ópera en Italia fue realmente popular para todas las clases sociales en determinado momento, no obstante, actualmente en muchos contextos puede ser vista como refinada y propia de una élite educada (Connell y Gibson, 2003: 4). Por otro lado, la opción de considerar como popular a la música que llega a una gran cantidad de públicos, que vende y que tiene presencia mediática es también, como hemos visto, problemática.

Considero, entonces, que cualquier estilo o género musical puede llegar a convertirse en popular en determinado momento. Esto implica enfrentar una serie de complejidades. Por ejemplo, el *rock* puede ser entendido como un producto que ha sido mercantilizado masivamente al punto que se lo utiliza en campañas publicitarias televisivas, a la vez que ha generado microespacios de respuesta política desde donde se generan prácticas contraculturales.

En 1969, Jimi Hendrix interpretó el Himno Nacional de los Estados Unidos frente a 400 mil personas en el festival Woostock realizado en White Lake, New York. En 2005 y en Quito, *Descomunal* interpretó a gritos y con guitarras distorsionadas las estrofas omisas del Himno Nacional del Ecuador, frente a no más de 40 personas, en su mayoría hombres. A pesar de ser eventos en contextos históricos y sociales distintos, ambos podrían ser considerados actos de resistencia desde distintas perspectivas, sin embargo, es indudable que esto traiga distintas ambigüedades. ¿Era en realidad la interpretación de Hendrix un acto simbólico contracultural, ícono de una juventud que se reveló a los convencionalismos de la generación pasada o, por el contrario, fue su interpretación parte de una gran orgía patrocinada por traficantes de drogas y compañías discográficas? De igual manera, sin una industria discográfica que ha mercantilizado la música llevándola a recorrer el mundo como un bien de consumo, o sin acceso a televisión por cable o Internet, ¿pudieron los miembros que conforman *Descomunal* siquiera haber conocido las bandas de *grunge*, *metal*, *punk* y *hardcore* que consideran influencias para producir su música?

Para enfrentar estas contradicciones, es necesario comprender que la música popular es la música que por efecto de la industria, los medios de comunicación, la tecnología y el flujo de personas se escucha y se produce. La inquietud es cómo entender por qué ciertos estilos musicales populares se escuchan en determinados niveles y contextos. De ahí que lo importante es ubicar los procesos que hacen posible que ciertos estilos musicales alcancen una escala global, al mismo tiempo que se les da significados particulares en los distintos contextos geográficos a los que llegan y en los que se producen.

## Entendiendo las escenas musicales: lo subcultural, lo intercultural y lo supercultural

Como mencioné al inicio, durante los últimos cinco años en los que me he acercado al grupo de personas que asistieron al concierto aquel día, he visto cómo se ha trabajado constantemente para lograr una “escena” en esta ciudad. La misión desde el principio fue generar un espacio local vitrina para bandas nacionales e internacionales de *metal* y *hardcore*. Prueba de esto son los más de 30 conciertos en los que bandas nacionales han compartido el escenario con bandas provenientes de Colombia, Brasil, México, Estados Unidos y Europa. Pero ¿qué entendemos por escena? y ¿cuál es la relación que se establece entre lo global y lo local?

Sarah Cohen (1999: 239) plantea que el término “escena” es común y libremente usado por músicos, fanáticos de ciertos estilos, y por investigadores y escritores de temas relacionados con la música popular para referirse a un grupo de personas que tienen algo en común, como una actividad o gusto musical compartido. Su uso más recurrente ha sido aplicado a grupos de personas, organizaciones, situaciones y eventos que implican la producción y consumo de géneros y estilos musicales particulares. La autora resalta que el término funciona también como una forma de referirse a una actividad musical específica de algún área geográfica en particular, como por ejemplo, la escena de *hardcore* de Nueva York, la de California y, por qué no, la de Quito. La asociación de la música con lo local que permite el término “escena”, en lo que respecta a los estudios más recientes de música popular, es actualmente una metodología común. Sin embargo, el uso del término muchas veces ha sido manejado de forma poco crítica o indistintamente con términos como “subcultura”, “tribus urbanas” o “comunidad”. El uso de estos últimos muchas veces implica hablar de grupos relacionados con la música que están enraizados en una locación geográfica determinada. Por el contrario, el uso



del término “escena” por parte de autores como Cohen enfatiza la dinámica cambiante y la naturaleza interconectada de la actividad musical en niveles globales que no dejan de lado su relación con el espacio local.

Desde esta perspectiva, los estudios sobre música popular que toman estas consideraciones han apuntado a realizar investigaciones más atomizadas de individuos y de grupos pequeños de individuos que, además de compartir un tiempo y espacio determinado, comparten creencias, estatus social, género, gustos y experiencias en el mundo las cuales no dependen solamente de una condición étnica en particular. Un acercamiento a estas creencias y acciones individuales enmarcadas en un sistema global, reta y en algunos casos parece eliminar las formas tradicionales de entender a culturas y sociedades, como si estas fueran espacios aislados del mundo (Rice, 2003: 153). Esta investigación pretende responder a una pregunta general: ¿cómo los individuos de la escena musical de *hardcore* y *metal* experimentan la música en este sistema global, desde qué espacios y a través de qué medios?

Actualmente, desde la antropología y la etnomusicología, se ha pasado a asumir una posición autocrítica del concepto cultura. En *Writing against culture*, Abu-Lughod (1991) sigue la línea de las críticas poscoloniales y feministas para argumentar una etnografía de lo particular como mecanismo que rompe con la tradición de una antropología de construcciones homogeneizadoras y culturas idealizadas, cuyos miembros se muestran indiferenciados y en donde no se evidencian conflictos entre distintas “posiciones subjetivas” (Abu-Lughod, 1991). Asimismo, James Clifford critica aquellos viejos paradigmas antropológicos que se enfocaron en la búsqueda de culturas exóticas, de tradiciones puras y diferencias culturales difusas, que además ignoraron la condición viajante y desterritorializada que generan distintos niveles de conexiones interculturales (Clifford, 1997: 5). Haciendo eco de esto, Timothy

Rice (2003) propone que mientras muchos aspectos de la experiencia musical sean compartidos por un mismo grupo sociocultural o étnico, importantes diferencias podrán ser observadas y podrán ser entendidas a través de un análisis fino de la condición temporal, social y cultural cambiante de los sujetos (Rice, 2003: 153).

Partiendo de estos aportes, ningún trabajo sobre música popular podría omitir discusiones sobre globalización. Esto implica discutir el papel de la música como metáfora de cambio social y cultural global, y como proceso a través del cual la gente interactúa en y a través de distintas culturas (Stokes, 2004: 47). Si lo que se busca es contextualizar géneros, estilos y prácticas musicales que atraviesan barreras culturales e institucionales, hay que definir entonces la forma de acercarse y de interpretar estos movimientos.

Arjun Appadurai argumenta que se trata de un mundo nuevo y complejo cada vez más desterritorializado, en donde hay un creciente flujo de personas que atraviesan barreras culturales y fronteras geográficas. En este mundo de trabajadores migrantes, exiliados políticos, refugiados de guerra, hombres de negocios y turistas se generan procesos “translocales” e “interculturales” dinamizados por las nuevas tecnologías de documentación, que dan paso a nuevas condiciones de vecindad, “desraizamiento” y alienación (Appadurai, 1996). Tomando esto como punto de partida, muchos de los estudios que se han realizado sobre música popular se enfocan en las formas en las que las industrias musicales y/u otros individuos han explotado, apropiado o reinventado la música en los procesos de circulación global (Feld, 1990, 1994, 1996 y 2000; Frith, 2000).

Los estudios de Veit Erlmann (1994, 1996, 1999) y de Mark Slobin (1993) se enfocan en la relación que existe entre globalización musical y capitalismo global. El primero, en sus estudios sobre *world music* o microescenas musicales del sur de África, se

sustenta en los estudios del capitalismo tardío de Jameson (1991) que apuntan hacia la producción y el consumo de la otredad y diferencia; una crítica poscolonial en la que el imaginario global reconoce simbólicamente el aparataje político y multicultural de Occidente, pero que sin embargo ignora la relación violenta entre ambos. Por el contrario, Slobin (1991) no ve un capitalismo totalizador ni un sentido universalizador del sistema, más bien se enfoca en microescenas musicales occidentales y diásporas migratorias. Se vale del concepto “paisajes” de Appadurai para plantear que, tanto productores como oyentes renegocian, reinterpretan y dan significado a nuevas escenas musicales a nivel local. Por un lado, Erlmann critica a Slobin por su visión de lo local como un sitio de resistencia y Slobin cuestiona a Erlmann por su visión de la globalización como un proceso totalizador. De ahí que esta investigación buscará ubicarse entre estas dos posiciones, siempre teniendo en cuenta la advertencia de Erlmann de no caer en la romantización de la experiencia y la agencia individual en forma de una diversidad que subvierte la homogeneidad, pero que sí recupera los esfuerzos de Slobin (1991) por entender las complejidades de las pequeñas escenas musicales. Esto implica entender las relaciones entre los niveles más particulares y locales, en términos de Slobin niveles *subculturales*, hasta los macroniveles a los que llamados niveles *interculturales* y *superculturales*. Desde esta perspectiva, el sujeto, en su experiencia musical se encuentra atravesado por un diálogo entre estos niveles.

Slobin (1991) construye una narrativa que se enmarca dentro de las dinámicas e interacciones de la escena en su micronivel llamado *subcultura*, tomando como base la experiencia individual, pues sostiene que “todos somos culturas musicales distintas” [*we are all individual music cultures*] (Slobin, 1991: xi). Los niveles *subculturales* están delimitados por espacios como la familia, el vecindario, el grupo étnico, el género y la clase (Slobin, 1991: 36-60). El nivel *intercultural* se refiere a redes de in-

teracción que atraviesan barreras culturales y estatales como la industria musical a la que se debe la mercantilización y difusión de la música; las diásporas migratorias que establecen relaciones entre subculturas de distintas nacionalidades, y por último, los grupos de afinidad, entendidos como aquellas relaciones que se dan directamente entre individuos a través de fronteras estatales por medio del uso de tecnologías de comunicación. Finalmente, el nivel *supercultural* reconoce una hegemonía manejada por una industria musical multicultural, la cual traza alianzas con paisajes mediáticos, tecnológicos y financieros<sup>5</sup>. Este nivel *supercultural* se consume en la ceremonia del anuncio publicitario y se organiza alrededor de los estados, las reglas y convenciones institucionalizadas que legitiman o invisibilizan prácticas musicales según la conveniencia del proyecto nacional o sus fines mercantiles privados. Asimismo se toma en cuenta a los actores cotidianos que, a través de la reproducción de nociones estereotipadas, hacen efectiva la hegemonía.

La visión de Slobin (1991: 77) de la música como una actividad cotidiana, “un producto industrial”, “una bandera de resistencia”, “un mundo personal” y un terreno profundamente emocional y simbólico para la gente de cualquier clase social y grieta que la *supercultura* ofrece, se complejiza cada vez más con los flujos acelerados de imágenes, sonidos, tecnologías, personas, ideas y mercancías. Desde bandas de *metal* cristianas a figuras *pop* de-

---

5 La noción de hegemonía que Slobin (1991: 27) utiliza, se basa en la versión ampliada que Raymond Williams (1977) hace del término gramsciano. Bajo esta perspectiva, el autor hace las siguientes aclaraciones:

- a. Las sociedades (los estados nacionales como regiones delimitadas) tienen una noción general de una cultura dominante que está internalizada en la conciencia de los gobernantes, la industria, las subculturas y de los individuos como ideología.
- b. La hegemonía no es monolítica. No existe un comité que monitorea diariamente la ejecución de la hegemonía. Esta puede ser formal o informal, explícita o implícita, consciente o inconsciente, burocrática o industrial, central y local, histórica o contemporánea.
- c. La hegemonía no es uniforme. Es compleja, a menudo contradictoria y paradójica. No es univocal.
- d. La hegemonía es contrapuntual; existen voces alternativas y opositoras. Los puntos c. y d. indican que la hegemonía será a veces disonante y a veces armónica.

cadentes; de Ricky Martin apoyando la campaña de G. Bush Jr. para la Presidencia de los Estados Unidos, a Juanes organizando su “Concierto Paz Sin Fronteras” en la en La Habana; del *punk* de los *Sex Pistols* al *punk pop* de Avril Lavine; del afroamericano *50 Cent* proclamando “Get rich or die tryn” a escenas independientes de *hip-hop* por todo África. De la primera versión de la cadena norteamericana por cable MTV (*Music Television*) en la década de los ochenta a más de 40 versiones de MTV alrededor del mundo en la primera década del milenio; de la industria discográfica al Mp3; de *Metallica* en una batalla legal en contra de la libre circulación de música por la Internet a Trent Reznor de *Nine Inch Nails* subiendo sus últimos discos completamente gratis en su portal web. La música es un fenómeno complejo cuyos significados y materialidad están en un constante movimiento. Esto hace que se generen distintas nociones de estabilidad y fluidez en los diferentes contextos geográficos y sociales en los que aparece.

## Música: estabilidad y fluidez

Partiendo de pensar a la música como un objeto que puede ser usado e interpretado a la vez como una mercancía y como una actividad cultural (Negus, 2005) [1999], debemos asumir que ésta mantiene relaciones y tensiones entre su capacidad de convertirse en un fenómeno efímero o trascendente, estático o fluido. Según Connell y Gibson (2003: 9), fijeza y fluidez son términos que operan como un espejo que refleja una variedad de prácticas espaciales, decisiones y objetos físicos. Cuando *Descomunal* hace una selección de las estrofas omisas del Himno Nacional del Ecuador está reinterpretando un elemento que ha sido parte del imaginario nacional del Ecuador por casi 150 años. Este acto representa un cruce entre lo estático (el Himno) y lo fluido (el *hardcore* y el *metal* como estilos musicales que alcanzan el espacio local producto de un flujo de personas, ideas y mercancías).

La música desde siempre se ha caracterizado por entrelazar un set particular de redes, tecnologías e instituciones que delimitan conexiones culturales a distintas escalas geográficas. Esta movilidad puede tomarse como evidencia de una economía desarrollada por el deseo de compañías de entretenimiento en busca de mercados dispersos y nuevos insumos para sus propias producciones. Pero, al mismo tiempo, esta movilidad hace que la música se transforme y alcance nuevos significados en las distintas locaciones geográficas a las que llega. Este proceso ha influenciado la manera en que el mayor cambio global económico y cultural ha ocurrido, sirviendo a campañas para expandir el comercio global del entretenimiento, y ha servido para cuestionarlas. Podemos decir, entonces, que la música popular alrededor del mundo se ha sometido a un proceso de convergencia donde, en términos económicos, diferentes medios como la Internet, el cine, los medios impresos y sonoros son propiedad de un número reducido de corporaciones. Los textos que son recibidos por medio de los mismos canales han hecho que se maneje un repertorio estandarizado de sonidos, estilos e imágenes, al tiempo que nuevos lugares se han incorporado a la “matriz cultural global”. Muchos dirán que el imperialismo cultural ha modificado completamente el panorama global eliminando lentamente tradiciones musicales e imponiendo sonidos determinados por corporaciones globales. Sin embargo, cada vez se pueden ver más producciones musicales híbridas, fusiones entre músicas locales indígenas y aquellas que vienen de los centros de producción musical como los Estados Unidos y el Reino Unido, tal es el caso del *world music*. De esta manera, se cuestionan y se transforman identidades culturales: “La movilidad y las nuevas formas de diversidad interna no son inconsistentes” (Connell y Gibson, 2003: 10-11).

Prueba de esto es el documental *Global Metal*, dirigido por el antropólogo y cineasta Sam Dunn (2008) quien nos lleva en un viaje por distintas escenas de *metal* alrededor del mundo, con

la intensión de demostrarnos cómo este estilo musical adquiere distintos significados en culturas fuera de los Estados Unidos y Europa. Desde Indonesia a China, de Irán a Brasil, Dunn demuestra que el *metal* es más que un simple estilo musical, el *metal* es una práctica cultural que se transforma y adquiere significados específicos en las distintas locaciones en las que se produce.

Asumir que las grandes corporaciones son el único lugar de agencia en el proceso de flujo y circulación de un estilo musical sería un error. Al plantear que los análisis de la música deben ser cada vez más localizados y contextualizados, estamos sugiriendo que proyectos específicos globales se han enmarcado dentro de contextos institucionales locales y, de esta forma, se han modificado en el proceso (Stokes, 2004: 50).

Anna Tsing en *Friction: an ethnography of global connection* (2005) cuestiona los análisis marxistas que omiten la agencia humana en los procesos de globalización y resistencia. Según la autora, la postura de la mayoría de los críticos neoliberales y marxistas pretende explicar al mundo únicamente a través de relaciones económicas. Por el contrario, plantea que la globalización no es únicamente un proceso institucional con intenciones específicas, sino un proceso en el que diversas formas actúan en determinadas situaciones. Lo que nos lleva a preguntarnos los tipos de relaciones que se generan entre la música y el lugar a la que ésta llega y desde el cual se produce. Partiendo de esto, me pregunto ¿cómo el *hardcore* y el *metal* que se producen en la escena local negocian con significados que vienen dados por el contexto social de Quito, y cómo esto es el producto de un diálogo con un contexto global más amplio?

## Música y lugar

Un nuevo interés en las ideas del espacio y el lugar se ha manifestado en la teoría crítica y los estudios sobre música popular. Esto se debe a que el entendimiento tradicional del espacio parece no ser más el adecuado, como se menciona al inicio del presente capítulo. Los estudios antropológicos de sociedades en locaciones geográficas fijas y aisladas han sido reemplazados por estudios que se enfocan en entender el movimiento de las mismas. Los geógrafos, por ejemplo, han remodelado su disciplina concibiendo al espacio ya no como “natural”, “inmutable” y “fijo”, sino como una construcción en la que lo social se proyecta (May y Thrif, 2001, en: Rice, 2003: 159).

Por ejemplo John Connell y Chris Gibson (2003) en “Soundtracks: popular music, identity and place” hacen uso del concepto de “paisajes” de Appadurai (1990) para explicar los procesos de “fragmentación” y “diversificación” musicales que han ocurrido entre países.

Mientras las corporaciones mediáticas distribuyen sonidos populares más allá de sus orígenes, nichos e indicios sutiles de diferencias musicales se han esparcido por lugares inesperados, desde escenas aficionadas locales, comunidades musicales, y subculturas a nuevos sonidos transcontinentales<sup>6</sup> (Connell y Gibson, 2003: 11).

Esto ha generado distintas e inesperadas reacciones a la globalización, tales como casos de músicos que a la vista de nuevos sonidos regresan a sus “raíces” o subculturas que, aunque de forma momentánea, evaden la lógica mercantil de las corporaciones mediáticas. En este sentido, Cohen (1999) sostiene que las escenas musicales locales deben ser entendidas en relación con

6 Traducción de JP Viteri. Texto original: “As media corporations distribute popular sounds beyond their origins, niches and more subtle markers of musical difference have sprung up in unexpected places, from amateur local scenes, community musics and sub-cultures to new transcontinental sounds”.



procesos más amplios, los mismos que dan paso a la existencia a escenas “transnacionales” y “translocales” sin perder de vista que en distintas escalas y en una vasta gama de locaciones, la música siempre guarda una relación entre el lugar en el que se produce y en el que se consume. Desde los clubes de *punk* y música electrónica en Nueva York y Liverpool, hasta la música étnica en la selva amazónica (Connell y Gibson, 2003).

Por otro lado, músicos y fanáticos provenientes de distintas escenas, viajan y performan en lugares distintos a sus lugares natales, estableciendo vínculos con fanáticos de distintas nacionalidades. De igual forma, se realizan contactos entre músicos y fanáticos provenientes de distintas partes del globo a través de medios tecnológicos y paisajes mediáticos como cadenas de televisión por cable (MTV), blogs, servicios web 2.0 (Facebook, Hi5, Myspace) y distintos formatos de publicaciones virtuales y no virtuales (revistas especializadas, programas de radio, podcasts, servicios de video en línea, entre otros).

Independientemente de la forma en que se generen las conexiones entre músicos y audiencias de distintas procedencias, casi siempre hay un intercambio de distintas mercancías relacionadas con la música, las cuales, a su vez, vienen cargadas de significados, sonidos, imágenes e ideologías de los músicos y de sus escenas (Cohen, 1999: 244). En este sentido, el lugar donde se produce la música todavía puede ser un determinante para su difusión. Quienes organizan la escena local de *hardcore* y *metal*, por ejemplo, han hecho posible que bandas de los Estados Unidos, Europa o Latinoamérica se presenten en el escenario local; sin embargo, todavía no han tenido mucho éxito en lograr que bandas locales performen y lleven sus mercaderías fuera del espacio local.

## La música como mercancía

Según Jaques Attali (1996), la música desde siempre ha dependido del sistema de producción de la sociedad en la que se ubica. En la era del capitalismo tardío, la música no puede dejar de ser una mercancía.

Actualmente existe una tensión latente entre entender la música como un objeto mercantilizado por parte de una industria con fines mercantiles versus un entendimiento de la misma como una práctica cultural cargada de significados (Cohen y Gibson, 2003). La música parte de un proceso creativo que sin embargo está atravesado por cuestiones económicas tales como pagar por un estudio de grabación o tener acceso a los instrumentos musicales. De ahí que, producto de este proceso, se entra en una trayectoria compleja de producción, distribución y consumo. Esto puede implicar que se den tensiones entre las formas en las que el sonido circula cargado de valores culturales, dados por los contenidos discursivos y simbólicos de la música, y valores económicos determinados por su estatus de producto, su valor de cambio y su valor de uso. Muchas prácticas contradictorias se pueden encontrar en este sentido, especialmente por parte de subculturas que manejan un discurso contracultural y que se definen como sitios de resistencia, pero que al mismo tiempo su sustentación depende de la mercantilización de la música que producen; evidencia de esto fue el movimiento *hippie* en los años setenta en los Estados Unidos. Actualmente es inevitable pensar que la música pueda carecer de algún valor comercial, incluso la libre circulación de música por la Internet depende de mercancías como computadoras o reproductores digitales. Jackson (1998) advierte que no se debe condenar a la mercantilización y acusarla de amenazar directamente a la “autenticidad”, sino que en la relación entre personas y mercancías existe la necesidad de un entendimiento complejo. El problema yace en mantener esa tendencia que nivela

lo económico con lo productivo y lo cultural con el consumo, por lo que la propuesta es invertir la ecuación y de esta forma romper con la tendencia anterior de ver en la mercantilización un proceso que pone en riesgo su validez y autenticidad. “Cualquier música, de alta o baja cultura, es comercial de alguna manera, mientras que todos los materiales culturales, incluso aquellos de consumo masivo, brindan oportunidades y alternativas a las audiencias” (Connell y Gibson, 2003: 7).

Para muchos de los miembros de la escena local de *hardcore* y *metal*, el éxito comercial y masivo del *pop* lo desvalida como arte. No obstante, reconocen que la falta de una industria pone en riesgo la subsistencia de su escena. Esto hace que parte de lo que los identifica y caracteriza como escena sea la autogestión; es decir, el que sus mismos miembros sean quienes se encarguen de los procesos de producción y circulación de las producciones musicales, así como de la organización de los conciertos y presentaciones en vivo. Esto no ha representado, sin embargo, ningún beneficio económico, por lo que pone al límite su existencia y sustentación.

Existe también una relación determinada por la tensión entre los medios tecnológicos por los que la música circula y se produce, y el valor mercantil que ésta obtiene como objeto físico. Por ejemplo, la música en partituras permitió la rápida difusión de música pero también hizo que las compañías editoriales se establecieran como los principales agentes en la industria musical emergente. Posteriormente las tecnologías de grabación y reproducción de sonido hicieron que las compañías disqueras asumieran el rol que jugaban las compañías editoriales. Esto nos lleva al siguiente punto que trata la relación entre música y tecnología.

## Música y tecnología

El computador en el que escribo tiene en su disco duro casi 120 gigabytes de música, lo que equivale aproximadamente 36 días seguidos de reproducción continua. Esta biblioteca musical no me ha costado prácticamente nada más que el valor de mi conexión a Internet y no ocupa más espacio que el espacio virtual de mi disco duro. Al parecer quedaron atrás los días en que invertía parte de mi dinero en discos compactos, aunque no puedo evitar sentir cierta nostalgia al no poder tener en mis manos un objeto que materialice el valor que esa música tiene para mí.

Indudablemente los cambios y avances tecnológicos determinan las formas en que la música es distribuida, consumida, producida y valorada. Lysloff y Gay (2003) abogan por una etnomusicología de la *tecnocultura*, lo que implica un estudio etnográfico de la música y su relación con las tecnologías de producción y difusión que la sustentan. Estos autores enfatizan la aparición de comunidades y prácticas culturales que dependen de las nuevas tecnologías de la información como la Internet, además de los procesos de rechazo, subversión o resistencia a las mismas. Declaran, además, la importancia de entender a la tecnología no como imposición mecánica en nuestras vidas, sino como un proceso cultural, cargado de significados sociales que sólo adquieren sentido en un contexto de comportamientos familiares (Lysloff y Gay, 2003: 2). Por tales motivos, parte de esta investigación se centra en entender cómo es que los cambios tecnológicos han beneficiado o han complicado las dinámicas de producción, circulación y consumo de música para los miembros de la escena local de *hardcore* y *metal*.

La tecnología, al igual que la música, adquiere significados en los distintos contextos en los que aparece. Su uso puede servir a fines opresivos o subversivos; puede generar relaciones comuna-

les o puede alienar personas; puede ser utilizada para mantener el orden en el sistema económico, a la vez que puede subvertirlo. Por esto a menudo se adjuntan ideologías sobre sus distintas aplicaciones (Lysloff y Gay, 2003: 11-12). Las nuevas tecnologías de registro y reproducción de sonido cimentaron las industrias discográficas y permitieron que la música se pudiera reproducir en distintos espacios sin la necesidad de la presencia de sus intérpretes, haciendo que su reproducción dependa netamente de tecnologías electrónicas como el fonógrafo, el tocadiscos, el toca cintas o el CD player. El casete y los formatos digitales de música como el Mp3 facilitaron la distribución pirata de música, al mismo tiempo que fortalecieron la industria de compañías que se dedicaban a la producción de reproductores para estos formatos. A las 11 p. m. del 3 de marzo de 2010, el portal web de la compañía Apple, responsable del reproductor de Mp3 más popular del mercado, el iPod, informa que ha superado los 10.000.000.000 de descargas desde su software iTunes, el mismo que permite descargar vía electrónica música de manera pagada. De hecho yo poseo un reproductor iPod y sin embargo no he pagado por un byte de la música que tengo en él.

Escenas independientes como la escena local de *metal* y *hardcore* por un lado encuentran que la Internet es un medio que facilita la difusión y el consumo de su música, no obstante, ven afectada su autosustentación pues su música ya no genera una ganancia económica, lo que pone en riesgo la sostenibilidad de su escena.

## El sujeto como el centro de la etnografía musical

“Pequeñas músicas habitan en grandes sistemas”, esta es la premisa con la que Slobin (1993: xiii) abre su “Subcultural sounds: micromusics of the west”. Desde los sonidos que escuchamos en nuestros auriculares hasta las grandes industrias discográficas, la conexión entre el sujeto y la música está atravesada por sus rela-

ciones con la economía, el mercado, los medios de comunicación y demás condiciones macroestructurales. Para entender el lugar del sujeto como centro de una etnografía de la música, hay que entender la relación entre estos niveles. En consecuencia, acoyo la propuesta de Slobin (1993) al considerar que todos somos “culturas musicales individuales”. Realizarlo obliga a crear una narrativa coherente que se enfrente a las complejidades y tensiones que surgen en estas relaciones. Tal narrativa deberá centrarse en las experiencias de los sujetos que giran alrededor del *hardcore* y del *metal*, y cómo éstas se relacionan con contextos sociales, económicos y políticos más amplios, sin perder de vista, por supuesto, las distintas posiciones que surgen dentro del mismo espacio.

Desde diferentes estudios se han usado varias formas para nombrar al sujeto. *Persona, individuo, agente* o *actor* son términos de los que uno se puede beneficiar en determinadas discusiones y de distintas maneras. Por este motivo, el presente texto varía en el uso de estos términos, pero siempre haciendo referencia al sujeto como un ser reflexivo, que interactúa con otros y en contextos estructurales más amplios (Rice, 2003: 155). Al mismo tiempo, entender estas interacciones comienza por un proceso de introspección de mi propia experiencia en mi relación con los sujetos y el tema aquí abordados. En este punto, cabe mencionar que haber circulado por esta escena casi desde sus inicios, interactuando con muchos de sus miembros y compartiendo experiencias musicales similares, me brinda un acceso privilegiado a los espacios de socialización de la misma; además, esto me convierte a mí mismo en un informante que nutre con su propia experiencia la investigación. A pesar de esto y como menciono anteriormente, he intentado mantener cierta distancia crítica con el espacio, con el ánimo de no cargar a la investigación de un impulso celebratorio antes que crítico.

El uso de nuevas tecnologías como la Internet, más la condición migrante de la música, hacen que por momentos la comprensión del espacio en esta investigación se vea desterritorializada y por demás complejizada. Esto obliga a tomar decisiones metodológicas que afronten el problema de entender lo global desde lo local. Ana Tsing (2005) argumenta que lo global es el producto de una serie de conexiones de las que hoy por hoy, el capitalismo, la ciencia y la política, dependen. En este sentido, nos vemos obligados a encontrar un punto intermedio entre nociones totalizadoras y específicas, partiendo de rastrear los procesos por los cuales se generan conexiones entre lo global y local, y problematizar los conflictos que este choque genera. Si esto no se hace, el flujo de ideas, mercancías, personas, imágenes y sonidos que viajan por el mundo corre el riesgo de ser entendido como un proceso siempre fluido y poco problemático, cuando la evidencia muestra que son las fricciones o tensiones en la relación entre lo global y lo local las que generan prácticas emergentes que definen la existencia del espacio social.

Por ejemplo, en países de Latinoamérica como el Ecuador, la introducción del *rock* ha sido considerada por la culturas dominantes locales como una importación cultural que atenta contra la estabilidad de la música nacional, además de importar consigo muchos otros atentados a la moral reinante (Ayala Román, 2008). La libre circulación de música por Internet ha beneficiado las dinámicas de consumo de música para muchas personas en países en los que los niveles de vida son más bajos, brindándoles acceso a un universo casi ilimitado de música proveniente de los más variados orígenes, de forma casi inmediata y sin ningún costo. Pero esta misma fluidez puede hacer que las dinámicas de producción, aunque abaratadas en costos, se vean perjudicadas al no haber una industria que respalde su producción y que, a la larga, genere ganancias para quienes la producen. Este es el caso de la escena local del *hardcore* y *metal* local.

Estudiar una microescena musical desde sus dinámicas de producción, circulación y consumo de música es enfrentarse a las complejidades de un mundo cada vez más fragmentado donde cada día se pone en juego una diversidad enorme de imaginarios que, en su conjunto, constituyen paisajes que no son más que retratos sonoros de lo que somos: individuos que viven en comunidades complejas e interconectadas en una gran red mundial. La diversidad de estilos musicales circulando en una escala global es evidencia testimonial de distintas sociedades interactuando en un mundo fragmentado. Un abordaje etnográfico de esta escena de *hardcore* y *metal* es hablar de Quito y a la vez del mundo desde una práctica cultural particular, la música.



## CAPÍTULO II

### **Música, lugar y flujos: antecedentes e inicios del metal y el hardcore en Quito**

La música, como cualquier fenómeno sonoro, es movimiento. El que hoy en día en Quito existan microescenas musicales de estilos que algún día aparecieron en locaciones geográficas distantes es la prueba de esta movilidad. Pero ¿qué origina este movimiento?; ¿qué procesos e implicaciones sociales, políticas, económicas, culturales y mediáticas hacen que este fenómeno se haga posible? Y, más importante aún, ¿qué significados se esconden en este movimiento, por qué y cómo un grupo de personas se articula alrededor de un estilo musical que se originó en un contexto distinto y cómo esto genera prácticas culturales locales?

No podemos entablar un relato único que, de manera general, resuelva estas inquietudes. La diversidad de estilos musicales, locaciones a las que viajan y las personas a las que llegan, constituyen un número infinito de relatos. La solución es localizarlos y desde ahí resolver estas inquietudes. Hablo aquí de *metal* y de *hardcore*, hablo de Quito y hablo del grupo de personas que desde *Alarma* han intentado conformar la escena de *hardcore* y *metal* local.

Funcionando desde el norte de la ciudad, *Alarma* ha constituido una microescena musical dentro de la escena más amplia de *rock* de Quito. Como se mencionó, este colectivo se caracteriza

por su interés no sólo de promover bandas locales, sino de traer al escenario local a bandas internacionales, principalmente estadounidenses y latinoamericanas. En este sentido, *Alarma* es también una microescena que forma parte de una red global de circulación y consumo de estos estilos musicales. Como productora musical, su gestión es completamente independiente pues se logra a través del esfuerzo, inversión y autopromoción de sus mismos miembros. Esta investigación se elabora a partir de sus relatos, de las voces de quienes como músicos o promotores, en los últimos seis años, han gestionado este espacio y para quienes *metal* y *hardcore* son parte importante de sus vidas, de su identidad y de las formas como comprenden al mundo.

Focalizar así a este estudio no implica de ninguna manera construir una historia aislada que únicamente se refiera a un grupo particular de sujetos. Lo que se busca es hablar al mismo tiempo de la importancia que la música tiene en un micronivel al que aquí llamamos *subcultura*, que está conformado por las bandas y músicos locales de *metal* y *hardcore*, los promotores y sus públicos, en su relación con niveles macroestructurales a los que llamamos *supercultura*, que está conformada por la industria musical, los medios de comunicación y los flujos migratorios de sujetos que generan un movimiento de estilos musicales alrededor del mundo (Slobin, 2003). El diálogo entre estos niveles es la base sobre la que se sustenta esta investigación.

## Retos para una etnografía de la música en contextos globales

Los geógrafos sociales Jhon Connell y Chris Gibson en *Soundtracks: popular music and identity* plantean que la movilidad de la música viene dada por el flujo de personas alrededor del mundo y la música que llevan con ellos. En forma de un objeto físico mercantilizado o como información transmitida por medios

tecnológicos, su movilidad hace que ésta se valore en su calidad de objeto que representa a la vez historias de vidas y lugares; que genera vínculos y negociaciones migrantes; y que sustenta y se sustenta en economías diversas. Esta movilidad también es responsable de tipos de performance y de espacios musicales construidos en nuevas circunstancias; producto de estos flujos, se pueden reavivar viejas tradiciones o se pueden generar préstamos y apropiaciones inesperadas. Desde microescenas musicales de *punk*, *metal* y *hip-hop* en Asia, Latinoamérica y África, hasta grandes sellos discográficos interesados en producir músicas tradicionales de grupos étnicos alrededor del mundo, en la movilidad de la música se dan relaciones en las que continuamente lo local negocia con lo global (Connell y Gibson, 2003).

La escena local de *hardcore* y *metal* no es la excepción. Que una banda ecuatoriana como *Descomunal* componga un tema musical apropiándose de los versos omisos del Himno Nacional del Ecuador, con un sonido en el que se fusionan *hardcore* y *metal*, estilos musicales que tienen sus orígenes en Europa y los Estados Unidos décadas atrás, es la prueba de estos flujos, de estas apropiaciones, de que en el Quito actual se configuran espacios articulados alrededor de la música popular global.

En estos contextos de movilidad y flujo que caracterizan a la modernidad tardía, ¿qué implica realizar un acercamiento etnográfico de la música?, ¿desde dónde podemos partir para entender la escena de *hardcore* y *metal* que aparece en Quito a comienzos de la presente década?

Arjun Appadurai (2001) plantea pistas que nos ayudan a concebir una etnografía “translocal”. El uso de este término implica una nueva concepción del tiempo y del espacio que se diferencia de las concepciones de épocas anteriores.

El mundo actual supone interacciones de un nuevo orden de intensidad. En el pasado, las transacciones culturales entre grupos sociales se hallaban generalmente restringidas, en parte por las barreras geográficas y ecológicas y en parte por la resistencia activa a relacionarse con el Otro (como fue el caso de China durante casi toda su historia y de Japón, antes de la Restauración Meiji). En las sociedades donde había transacciones culturales sostenidas con vastas regiones del globo, usualmente implicaban la travesía de enormes distancias, tanto para mercancías (y los mercados interesados en ellas) como para todo tipo de exploradores y viajeros [...]. En tal sentido entre viajeros, mercaderes, peregrinos y conquistadores, el mundo ha presenciado un tráfico cultural a larga distancia, por largos períodos de tiempo [...]. Pero pocos negarán que, dado los problemas de tiempo distancia, y las limitadas tecnologías disponibles para el traslado de recursos a través de grandes espacios y durante mucho tiempo, los intercambios culturales entre grupos humanos separados social y espacialmente, hasta hace algunos siglos, fueron sólo posibles pagando un alto costo y se sostuvieron a lo largo del tiempo sólo mediante un gran esfuerzo. (Appadurai, 2001: 41).

A pesar de que desde siempre la movilidad ha sido parte de la cultura, es evidente que en la actualidad el efecto de las nuevas tecnologías de la comunicación y transporte ha hecho que el sentido de esta movilidad se interprete de manera distinta. Esto ha obligado a modificar la forma en que concebimos a la etnografía en el siglo XXI. En medio de un panorama mundial en el que la noción de dinamismo se materializa en una “cambiante reproducción social, territorial y cultural de las identidades de grupo”, se generan flujos de personas que, por distintos motivos, ocupan nuevos lugares o reinterpretan los que ya conocían.

[...] lo etno en etnografía adquiere una calidad resbaladiza no localizada, ante la cual tendrán que responder las prácticas descriptivas de la antropología. Estos paisajes de identidad de grupo

—los paisajes étnicos— desplegados por todo el mundo, dejaron de ser objetos antropológicos familiares, ya que tales grupos dejaron de estar firmemente amarrados a un territorio y circunscriptos a ciertos límites espaciales, ya no puede decirse que tengan una conciencia histórica de sí, ni de que sean culturalmente homogéneos (Appadurai, 2001: 63).

Prueba de esto es el abordaje tradicional de la etnomusicología y su búsqueda ávida de autenticidad, motivada por la presunción de que la música es inherente al lugar y producida en condiciones espaciales y sociales estáticas.

La mercantilización de la música, en forma de partituras y luego en grabaciones, hizo que las distancias entre las personas que la crearon, sus públicos e incluso quienes luego pasaron a ser los propietarios de los derechos de autor se expandieran abismalmente. La música como tal adquirió un valor de cambio dado por el derecho de obtener ganancia de la venta de objetos que contenían el material musical. Los dueños de estos derechos no sólo que obtienen ganancias de la venta de música, sino que pasan a ser los responsables de remover a la música de sus sitios de producción y consumo inicial. En su afán de encontrar nuevos mercados, se han establecido nuevas alianzas y redes culturales, en la mayoría de los casos desiguales. La música siguió caminos particulares, creando distintos tipos de relaciones entre productores y consumidores provenientes de diversos lugares. Flujos migratorios, estrategias de mercado, estilos y gustos, barreras lingüísticas y culturales moldean la estructura de su movilidad (Connell y Gibson, 2003: 45-46).

Estudiar la escena musical hoy en día implica hablar de la relación del lugar en el que se da la escena y de cómo, a su vez, esta escena se relaciona con el mundo. Si hablamos de *metal* y de *hardcore* en el Quito del siglo XXI, nos referimos al grupo particular

de sujetos que conforman esta escena en su relación con el mundo, relación que está mediada por distintos factores que van de la mano de las industrias musicales, los medios de comunicación y los distintos tipos de flujos y tecnologías que los conforman.

La movilidad de la música plantea escenarios en los que se generan distintos tipos de tensiones que vienen dadas por los niveles de movimiento o estabilidad de los flujos. En este capítulo se explora cómo estos flujos de personas, ideas y mercancías relacionadas con la música generan espacios particulares a lo que aquí llamamos “escenas”. Sin embargo, no se puede decir que los procesos de flujo que construyeron la escena local de *metal* y de *hardcore* han sido procesos netamente armónicos; siempre habrá tensiones entre las nociones de estabilidad del contexto social y cultural del lugar –para nuestro caso Quito– y los flujos que la atraviesan.

Flujo es un movimiento de “algo” que parte de una locación A hacia una locación B. Este flujo, a su vez, entabla una red que permite que A y B se contacten. Cuando A se encuentra con B se genera lo que Anna Tsing (2005) llama “fricción”. Según la autora, esta fricción implica que se establezcan interconexiones “incómodas, desiguales, inestables y creativas” a través de la diferencia (Tsing, 2005: 26). Para el caso local, por ejemplo, el *rock* en un principio fue considerado una importación cultural que atentaba contra la cultura nacional.

*Metal* y *hardcore* son estilos musicales que aparecieron en distintas partes de los Estados Unidos y Gran Bretaña a finales de la década de los años setenta y comienzos de los años ochenta del siglo XX. Desde entonces, han alcanzado una difusión mundial generando escenas en lugares distintos y lejanos a los que aparecieron. El alcance global de estos géneros no implica que podamos entenderlos desde una perspectiva universal, sino que su universalidad nos obliga a enfocarnos en las conexiones particulares que genera este sentido de globalidad.

No podemos entender la particularidad de una escena si no entendemos los códigos, los vínculos y los medios que permiten que estos estilos musicales tengan un alcance global, así que comenzaremos por realizar un recuento de cómo se han desarrollado los géneros del *metal* y del *hardcore* para, posteriormente, aterrizar en la manera en que estas nociones y estos procesos han sido interpretados por la gente de *Alarma* en el Quito del siglo XXI.

## Metal y hardcore: comienzos y significados

Cuando hablamos de géneros musicales y sus historias, es probable que en lugar de encontrar orígenes encontremos comienzos; esto se da por el surgimiento de diversas posiciones que no necesariamente coinciden en ubicar sus orígenes. Por ejemplo, en el *heavy metal* no existe un consenso en cuanto a determinar la primera banda del género. Generalmente se afirma que la primera agrupación fue *Black Sabbath*, pero otros se lo atribuyen a *Alice Cooper* o, incluso, a las bandas del también llamado *glam rock* de los setenta, como *Led Zeppelin*. En lo que respecta a la música popular y especialmente a sus géneros, distintas posiciones se construyen y negocian constantemente, relaciones sociales se entablan y se transgreden, ideologías se forman o se cuestionan. Los géneros y los estilos musicales son, en esta medida, el producto de múltiples –pero históricamente específicos– individuos que representan identidades diversas (Pillsbury, 2006: 4).

Los géneros musicales nunca se inventan completamente, más bien son el resultado de múltiples configuraciones y reconfiguraciones, convenciones estéticas, sonidos y significados. El término que define un género musical es el resultado de una disputa entre la industria discográfica que utiliza los términos con fines mercantiles, los músicos y los fanáticos, lo que, en términos de Slobin (2003), se entendería como una disputa entre los niveles *subculturales* y los *superculturales* del género. Recordemos que,

a finales de los setenta, la banda de *punk* inglesa *Sex Pistols* declaró públicamente que, para ellos, ser catalogados como *punks* era ofensivo. De la misma manera, en los ochenta, *Metallica* definía su estilo musical como *power metal*, mientras que eran presentados por su sello discográfico como una banda de *thrash metal*.

Es en los comienzos del *thrash metal* donde podemos encontrar varios componentes significativos que ayudan a entender las relaciones que *metal* y *hardcore* mantendrán desde su aparición en la década de los ochenta<sup>7</sup>. Tras el decaimiento de las primeras bandas inglesas de *heavy metal* como: *Black Sabbath*, *Deep Purple* o *Led Zeppelin*, las bandas del *New Wave of British Heavy Metal* (NWOBHM) o nueva ola del *heavy metal* inglés, generan una respuesta directa a la escena de *glam metal* de Los Ángeles. Bandas como *Motörhead*, *Iron Maiden*, *Diamond Head* y *Venom* adoptaron una forma más agresiva y rápida de tocar, acompañada de líricas que trataban temáticas más oscuras y de imaginiería fantástica, elementos que las distinguía de las baladas *rock* hipersexualizadas de bandas como *Aerosmith*, *Kiss* y *Van Halen*.

Entrada la década de los ochenta, a esta respuesta –aunque con menor presencia mediática– se unieron bandas norteamericanas como: *Metallica*, *Megadeth*, *Anthrax* y *Slayer*. El componente que definía y distinguía a estas agrupaciones y que, finalmente, les otorgaría el calificativo de *thrash metal* no sólo estaba dado por la velocidad y la rudeza de su ejecución musical, sino por sus orígenes. Por un lado, la velocidad y la distinción de las bandas de *glam* se relacionaron con los grupos del NWOBHM y, por otro, tuvieron la influencia directa de las bandas de *hardcore punk* de comienzos de los ochenta.

Los inicios del *hardcore punk* también están marcados por una ruptura con la primera ola de *punk* que, para comienzos de los

---

<sup>7</sup> Thrash metal significa metal de golpes, haciendo alusión a la rudeza de este estilo. Muchos lo confunden con trash metal, lo que se traduciría como metal basura o, si se interpreta trash como verbo, se entendería como metal de destrucción.



años ochenta había alcanzado mayor visibilidad mediática y éxito comercial. Cabe recordar que las primeras bandas de *punk*: *Sex Pistols*, *The Clash* y los *Ramones* tuvieron contratos con grandes disqueras desde el principio. Al respecto, el bajista de la banda de Nueva York *Agnostic Front*, Roger Miret, menciona: “Empezamos a utilizar el término *hardcore* porque queríamos distinguimos de la escena de *punk* drogadicta y artística que se daba en ese tiempo en Nueva York. Éramos chicos más rudos que vivían en la calle, teníamos un perfil más duro”<sup>8</sup> (Andersen y Jenkins, 2001).

Efectivamente el sonido que distinguió a las primeras bandas de *hardcore* era más rápido, duro y abrasivo que el del *punk* que las antecedía. La ropa y los estilos de cabello, que una vez le sirvieron al *punk* para hacer una proclamación a través de la moda, se simplificaron y fueron substituidos por cabelleras cortas o rapadas y partes del cuerpo perforadas o tatuadas. Algunas de las bandas representativas del género son: *Black Flag*, *The Bad Brains*, *Misfists*, *Minor Threat* y *Agnostic Front* (Christman y Marone, 1997).

La relación entre las bandas de *hardcore* y *thrash metal* fue desde el comienzo compleja pero, a gran escala, es innegable que hubo una influencia estética directa del *hardcore* en el *metal* a comienzos de la década de los años ochenta. De hecho, muchas de las bandas más reconocidas de *thrash metal* como *Anthrax* y *Slayer* fueron formadas por guitarristas que habían comenzado su carrera en bandas no exitosas de *hardcore punk*. El ritmo frenético del *hardcore* y su estilo de canto potente y distorsionado se mantiene como el principal vínculo sonoro que caracteriza a estos dos géneros. Incluso ambos estilos –al menos en sus inicios– mantenían un tipo similar de audiencias: jóvenes blancos de clases trabajadoras. En este momento se da una importación

---

8 Traducción de JP Viteri. Texto original: “we started using the term “hardcore” because we wanted to separate ourselves from the druggy or artsy punk scene that was happening in New York at the time. We were rougher kids living in the streets”.

de los valores independientes del *Do It Yourself* (DIY) o “hazlo tú mismo” del *hardcore punk* al *thrash metal* (Pillsbury, 2006: 4).

El DIY en las escenas de *hardcore* constituye una “actitud”, una “filosofía”, un “ethos” que define la autogestión de las escenas de *hardcore* y *punk*, incluso hasta hoy en día (Marín y Muñoz, 2006: 48). El espíritu de DIY no se restringe al terreno de lo netamente musical, sino que constituye una actitud que ha permitido que las escenas de estos géneros reaccionen frente a la mercantilización corporativa de su música y apunten hacia la autogestión, lo que en la actualidad se manifiesta con la proliferación de sellos discográficos independientes alrededor del mundo y la autoproducción de mercancías, fanzines y videoclips musicales, como en el caso de *Alarma*.

Sin embargo, la importación del espíritu DIY del *hardcore* al *thrash metal* duraría poco, tanto así que, ya hacia finales de los ochenta, muchas de las bandas de *thrash* alcanzaron una visibilización mediática y mayor éxito comercial alrededor del mundo. James Hetfield, líder de *Metallica*, en el documental *Behind the Music: Metallica*, de 1998 producido la cadena VH1 –subrama de MTV– confiesa que cuando su banda lanzó el video de la canción “One”, muchos de sus fanáticos los acusaron de haberse vendido a las grandes corporaciones y de haber traicionado el espíritu independiente de su escena. El *hardcore*, por otro lado, desde siempre ha mantenido un perfil mucho más bajo que el *metal* en los circuitos comerciales de la música. Al contrario de la mayoría de las bandas de *hardcore*, los músicos de *thrash* en general fueron mucho menos apasionados o explícitos en cuanto a sus convicciones políticas, y se enfocaron mucho más en una interpretación musical narcisista antes que en un sentido comunal de escena (Pillsbury, 2006: 4). La actitud política contestataria del *hardcore* sumada a la autogestión a través de la proclama del DIY, generaron un sentido comunal de unidad dentro de las escenas de

*hardcore*, como lo evidencia la canción “United and Strong” del disco *Victim in Pain* (1984) de la banda *Agnostic Front*:

Una escena dividida carente de unidad  
debemos mantenernos unidos  
y pelear por lo que creemos

No habrá una segunda oportunidad  
tenemos que hacerlo ya  
mantenernos juntos  
y pelear con todos ellos

Nuestros amigos son más importantes  
debemos mantenernos juntos  
apoyarnos unos a otros  
unidos y fuertes<sup>9</sup>

No pretendo decir con esto que las bandas de *thrash metal* restaron componentes políticos a su música; es más, el hecho de que ambos géneros compartieran desde el principio las mismas raíces sociológicas y las mismas inquietudes hicieron que el *thrash metal* mantuviera un argumento político propio. Sin embargo, en la estética musical puede haber una respuesta definitiva en cuanto a la distinción de estos dos estilos, como lo plantea Waskman:

Mientras que el *metal* probaba ser el camino del éxito a gran escala, el *hardcore* estaba replanteando un lugar de oposición a la industria musical a gran escala. Mientras que el *metal* encontraba a guitarristas como *Van Halen* expandiendo los límites de la virtuosidad técnica, el *hardcore* retó a la noción de que la virtuosidad equivale a buena música<sup>10</sup> (Waskman: 2004: 684).

9 Traducción de JP Viteri. Texto original: “a scene all divided with no unity / we gotta stick together / and fight for what we believe / there won’t be a second chance / we’ve got to have it son / got to stick together / and fight’em all now / our friends are more important / we gotta stick together / support one another / united and strong.

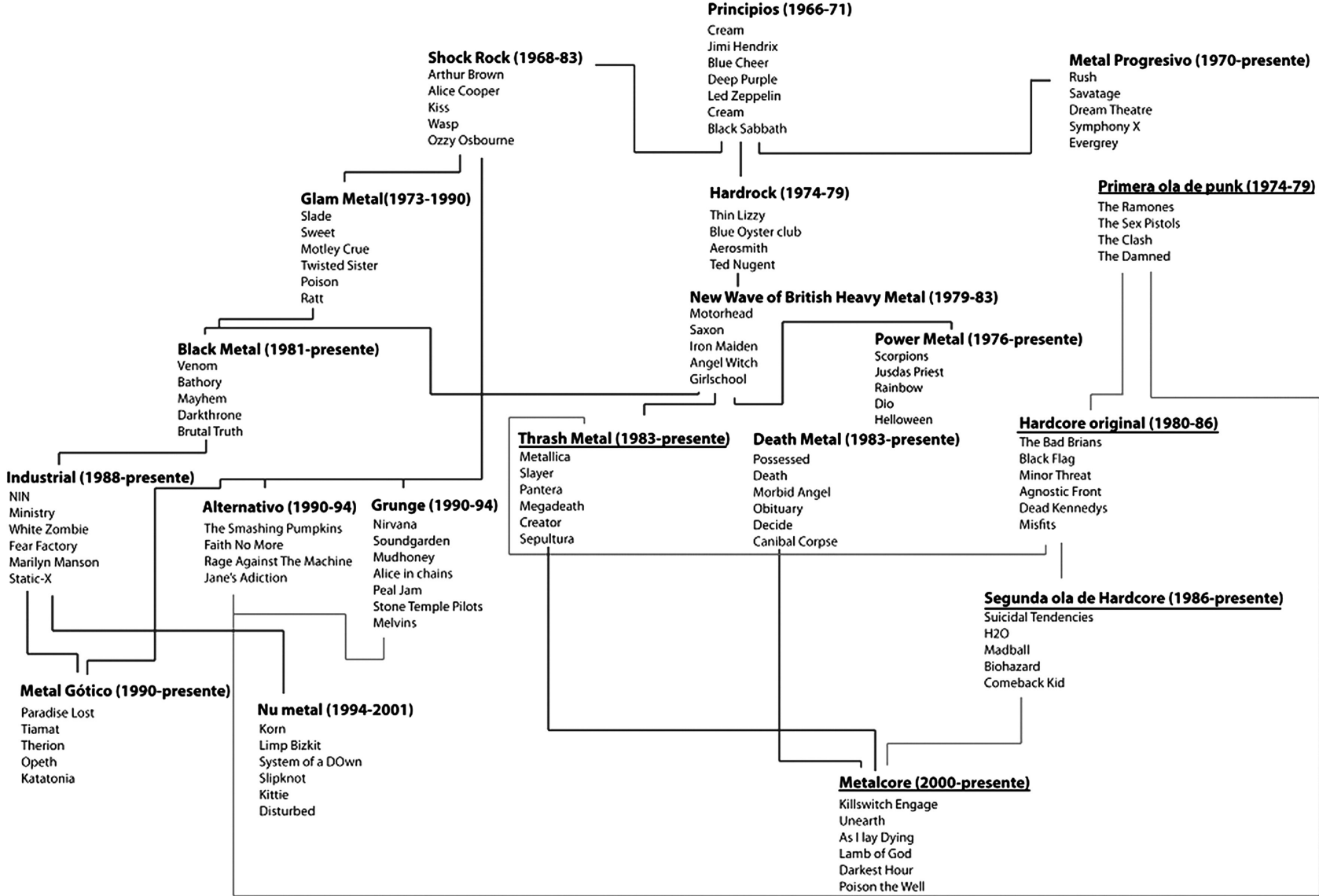
10 Traducción de JP Viteri. Texto original: “whereas metal was proving to be a path to success on a mass scale, hardcore was staking out a place of opposition to the music industry at large. Whereas metal found guitarists like Van Halen expanding the limits of technical virtuosity, hardcore issued a challenge to the notion that virtuosity equalled “good music”.

Aunque Eddie Van Halen fue un guitarrista de *glam metal*, las figuras musicales virtuosas no se perdieron en el *thrash metal*, al tiempo que para el *hardcore* y para el *punk* la compleja interpretación musical estuvo lejos de ser un fin. Para los músicos de *metal* —*thrash* o *glam*— la virtuosidad musical no sólo representaba una búsqueda por la “elevación individual” sino también una forma de validar al *metal* y a ellos mismos como música y como músicos.

Podríamos delimitar, de esta forma, las distinciones entre *hardcore* y *metal* pero, en la medida en que se transformaron ambos géneros musicales en las siguientes décadas, esta división entre ambos géneros se hizo mucho más difusa. Por ejemplo, para comienzos de los años noventa, bandas como *Suicidal Tendencies* o *Agnostic Front*, originalmente bandas de *hardcore*, incorporaron cada vez más elementos musicales característicos del *thrash metal*, al tiempo que los músicos de *thrash metal* nunca hicieron ningún esfuerzo por negar sus orígenes musicales *hardcoreros*. Y es que los géneros musicales no sólo son nombres que las industrias musicales utilizan para condicionar y delimitar la producción musical, sino que la música, independientemente de su género, circula y se produce en contextos diversos, adquiriendo significados diferentes (Negus, 2005).

Con la finalidad de ayudar al lector a graficar la evolución de los estilos musicales descritos hasta ahora, he diseñado un mapa que grafica la forma en que el *metal* y el *hardcore* se han subdividido en distintos estilos con sus respectivos representantes.

**Géneros y subgéneros del metal y el hardcore**



## Fricciones y contradicciones en los orígenes del rock en Quito

Más allá de los idealizadores mitos de origen de los que tradicionalmente se pretende partir cuando se desea explicar los orígenes del *rock* en el país (*rock* = juventud = rebelión = libertad), aquí se considera que su aparición dependió de una amalgama de fuerzas particulares e intereses contradictorios, antes que de la gestión e influencia de celebradas figuras heroicas (Andrade, 2006).

Los agudos procesos de modernización en la década de los años setenta trajeron consigo significativos cambios en las estructuras sociales y económicas en el Ecuador. La expansión de medios de comunicación como la radio y la televisión hacia sectores populares hizo que se divulgaran formas sociales extranjeras antes solamente accesibles para las clases altas. Los años setenta también fueron una época de grandes cambios políticos y sociales para la región. La revolución cubana, por ejemplo, impactó con fuerza a los países latinoamericanos. El *rock*, sin embargo, mantuvo en aquella época una función lúdica antes que política. Artilugio de distracción antes que bandera de protesta, fue visto en un principio como una “importación cultural”. Los primeros en intentar articular “el proyecto de liberación de América Latina” con su identidad rockera fueron mal vistos tanto por conservadores como por los grupos de izquierda con los que se vinculaban (Ayala Román, 2008: 90-92).

La década de los años ochenta, como hemos visto, fueron años de mayor crecimiento y popularización para el *hardcore* y el *metal* en los Estados Unidos y Europa. No obstante, en el medio ecuatoriano el acceso a estos estilos musicales era limitado; sólo hasta 1984 apareció el primer programa de radio especializado, su nombre fue *Rock FM* y se transmitía por *Radio Pichincha*, hoy *Hot 106 Radio Fuego* (Ayala Román, 2008: 93). Esta limitada vi-

sibilización mediática contrastó con los procesos de organización subterránea que se afianzaron a lo largo de esta década, específicamente en el sur de la ciudad. Fue entonces cuando el *rock* en Quito pasó a constituirse en un elemento de protesta que reaccionó frente al conservadurismo reinante. Tal vez la figura más emblemática de este momento fue Jaime Guevara, quien en su álbum y canción homónima del mismo, “Cantor de contrabando”, criticó a una sociedad conservadora, prejuiciosa y represiva desde una posición de clase obrera:

### **Cantor de contrabando**

No quisiera señor que me tome  
por un guambra malcriado  
porque de un balonazo  
los vidrios de su sala reventé  
en escuela cristiana y colegio  
la conducta me premiaron  
lo que pasa es que anoche  
por algo con su hija me peleé.

No creo que los bichos sea la única razón  
que me tiene noche y día siendo este cantor  
de contrabando.

Una virgen quería con su bendición salvar a Quito  
aburrida de estar cada noche rezando por rezar,  
para que la adoraran  
se subió a la cúspide del Panecillo  
pero sólo alcanzó que su costo le critiquen, nada más.

No creo que los bichos sea la única razón  
que me tiene noche y día siendo este cantor  
de contrabando.

Pedro Sigcha tomaba guarapo  
sin ningún otro recuerdo  
que sus pies le sangraran aparte de  
Soy un cargador,

mientras toda mi vida la pasan  
siempre en blanco y negro  
debo yo llevar a costas sus malditos  
aparatos de color.

No creo que los bichos sea la única razón  
que me tiene noche y día siendo este cantor  
de contrabando.

Los jefes supremos  
de más de un empresa disquera  
me dijeron que a mis versos detendrían  
en la aduana comercial  
desde entonces voy contrabandeando a mi modo estas letras  
(ojalá que a los guardias de turno les permitan  
chacotear).

No creo que los bichos sea la única razón  
que me tiene noche y día siendo este cantor  
de contrabando.

Hace tiempo me pasaba recostado  
de barriga en la Alameda  
respirando gas de flores  
sin pensar ni un rábano en el porvenir  
que la vida es importante y seria  
sé que al fin tomé conciencia  
así que inflando mi balón para patearlo  
contra tu ventana fui.

No creo que los bichos sea la única razón  
que me tiene noche y día siendo este cantor  
de contrabando.

El afán romántico por valorar “lo nuestro” siguió viendo al *rock* como un tentáculo del capitalismo diseñado para pervertir a la sacro-cultura nacional, postura conservadora que además vino acompañada de una serie de prejuicios que lo vinculaban con delincuencia, drogadicción, satanismo y demás atentados a la moral local. La poca visibilidad del *rock* en el país hizo que los gobiernos de turno, incluyendo a los más autoritarios, no se



vieran lo suficientemente amenazados como para tomar medidas represivas extremas en contra de los rockeros nacionales, con la excepción de los casos puntuales de Pancho Jaime en Guayaquil y Jaime Guevara, en Quito.

Por otro lado, la mayor visibilización mediática y éxito comercial del *metal* hicieron que este estilo musical fuera el que circule –aunque marginalmente– en nuestro medio. Bandas estadounidenses o inglesas del NWOBHM, *glam metal* e incluso *thrash metal* como *Black Sabbath*, *Iron Maiden*, *Venom*, *Slayer* o *Guns n’ Roses* circulaban junto a bandas de *heavy metal* argentino, chileno o español. Así tenemos a *Rata Blanca*, *Horcas y Tren Loco*, de Argentina; *Barón Rojo* e *Ilegales*, de España, y *Necrosis*, de Chile. Muchas de estas últimas, además de la imaginería fantástica y el estilo rápido y agresivo del *metal*, introdujeron contenidos políticamente contestatarios en sus líricas. Un claro ejemplo de esto es *Necrosis*, quienes a más de una crítica social se atrevieron a hablar en contra de la dictadura, curiosamente todos sus temas fueron escritos en inglés.

Para 1987, empezó a organizarse el ahora tradicional festival anual “Rock por la Vida” hoy “Al Sur del Cielo” en la concha acústica del barrio La Villaflora, al sur de Quito (*Al Sur del Cielo*, 2010). Algunas de las bandas y músicos precursores de este espacio son *La Tribu*, *Metamorfosis*, *Tárkus* y el mismo Jaime Guevara.

Entrada la década de los noventa, el *metal* y el *rock* en general constituían escenas todavía muy marginales en la región. Quito no era la excepción, conformando únicamente de manera sólida la escena rockera del sur<sup>11</sup>. Pasadas las dictaduras militares y los periodos de represión más fuertes, y tomando en cuenta que internacionalmente el *metal* era cada vez más visible, localmente la intolerancia general hacia este estilo de música se mantenía.

11 Con esto no pretendo desmeritar la influencia de bandas del norte como Harvest, Rumbason y especialmente Mozzarella o bandas y músicos de Guayaquil como Abraxas, Equinox, Postmortem y Pancho Jaime.

Víctor Carrión, de 30 años de edad, es fanático del *metal* desde inicios de la década de los noventa, ha producido varios fanzines<sup>12</sup> y actualmente maneja el blog *Eje del mal, sitio anticultural*. Con una visión crítica, publica información referente a la escena local e internacional, además de sus propios artículos de opinión. Recordando la primera mitad de los noventa, comenta:

Era el Gobierno de Sixto Durán Ballén [...] cayó el intendente y ahí nos pegaron nuestro tolete a cada uno, porque eran cosas que eran hechas sin autorización. Porque nadie te iba a dar autorización. Porque era el concierto hecho en la casa de un man o en alguna cancha abandonada, y si por A o B razón algún policía o un vecino se enteraba de nosotros hacía que caiga la Policía, esa era la norma. Era distinto en esa época, porque si tú veías a los rockeros no los reconocías, la mayoría andábamos vestidos como norios<sup>13</sup>. Porque primero no había donde comprar ropa, no había tiendas de ropa, de nada, y segundo en tus casas no te dejaban y si andabas con eso en la calle te podían pasar cosas. [...] me acuerdo que una vez por andar caminando con uno de nuestros amigos que tenía un arete, nos persiguieron unos mecánicos borrachos diciendo que éramos unos “guambras maricones”, por suerte no nos cogieron. Igual, un conocido alguna vez me dijo que él estaba con una chompa de camuflaje militar; que ahora es común usar pero en esa época no, y le vieron unos militares, le fueron persiguiendo y se tuvo que saltar un muro, por suerte se salvó. En esas situaciones si te agarran te caían a patadas (Carrión, 11/07/2010).

Asimismo en 1996 el Presidente Abdalá Bucaram manifestó públicamente que “los ecuatorianos no inventaron las motos ni las chompas de cuero ni el pelo *hippie*, menos aún el consumo de drogas como la marihuana o la cocaína”, además invitó a los

12 El fanzine es un estilo de revista producida por fanáticos de manera autogestionada y generalmente trata temas relativos a estilos musicales subculturales como el punk, el hardcore o el metal.

13 Norio es un adjetivo para describir a un estudiante dedicado y formal, que generalmente tiene un uso peyorativo.

ecuatorianos a reivindicar el pasillo como la “música auténtica del país” capaz de influenciar la mente de los jóvenes (*El Comercio*, domingo 25/08/2006, en: Gozáles Guzmán, 2004: 34). En este mismo período, miembros de la Policía protagonizaron dos actos de represión violenta en contra de rockeros en el sur de Quito y Ambato. El resultado fueron varios jóvenes maltratados y detenidos (González Guzmán: 2004).

El resultado de los procesos de represión hacia la juventud rockera y su lucha por ganarse espacios de expresión hicieron que se consolidara un movimiento juvenil que más que musical buscó reivindicar esta nueva identidad:

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 contra el *rock* (Guzmán, 2004: 35).

Actualmente estos procesos han generado espacios oficiales para la difusión de este tipo de expresiones, tales como festivales, conciertos y exposiciones de arte auspiciadas por organismos municipales o el Gobierno nacional. Las llamadas “identidades juveniles” como la “rockera” o “metalera”, ahora son parte de la agenda intercultural del Ministerio de Cultura. Esto no necesariamente ha significado que las condiciones de producción locales sean suficientes para la sustentación de este tipo de expresiones culturales y menos aún nos hemos librado por completo de actitudes xenófobas que se manifiestan en contra de estas “identidades juveniles”. Es evidente el limitado o nulo acceso para aparecer en medios de comunicación como radio o televisión para los músicos locales de cualquier género alternativo de música, la falta de recursos y acceso a materiales necesarios para la producción musical, el sin fin de dificultades legales para lograr los permisos necesarios para realizar conciertos de música independiente o los

prejuicios generalizados que condenan a estos espacios y que muchas veces se reproducen en los mismos medios de comunicación.

En este punto se debe aclarar que el *rock* como movimiento social que se articuló en los años ochenta en el sur de Quito y que en los noventa adquirió un estatus de movimiento social es tal vez la forma más visible, pero no la única, para explicar las condiciones actuales de producción musical independiente en Quito. Esta historia gira alrededor principalmente del *metal* de clases obreras del sur de Quito, y no considera la influencia de otros actores en el diverso universo de espacios independientes y factores que se han articulado alrededor de la música independiente en el país; un ejemplo de esta distinción, aunque aún cercana al *metal*, es el *hardcore*.

## Orígenes del hardcore en Quito

Mientras bandas de *thrash metal* como *Metallica* o *Slayer* firmaron contratos con grandes compañías discográficas, las bandas de *hardcore* norteamericanas como *Black Flag*, *Minor Threat* o *Dead Kennedys* pertenecieron a sellos discográficos independientes. De esta manera, el *hardcore* durante los años ochenta y principios de los noventa mantuvo una repercusión mucho más localizada dentro de los Estados Unidos que el *metal*. Tal vez la escena más paradigmática en este sentido es la del *hardcore* de Nueva York. Bandas precursoras de este espacio son: *The Bad Brains*, *Agnostic Front* y *Murphy's Law* (Christman y Marone, 1997). Esta escena se ha caracterizado por mantener su identidad local; reflexionando en torno a ello, el bajista y vocalista de la banda neoyorkina *Biohazard*, Evan Seinfeld, plantea lo siguiente:

La escena se remite a lo que es realmente importante, y eso es la música. Cuando la música suena y la gente se enloquece, se forma el *pit* [pogo] y el *diving* es rápido y furioso, no hay nada me-

jor en el mundo. Y eso es lo que hace algo hecho con integridad. Las letras tratan sobre el día a día, crecer en la ciudad (Christman y Marone, 1997)<sup>14</sup>.

Es inevitable no conectar de alguna manera a la música con el lugar donde es producida. Escenas musicales se forman en contextos geográficos, socio-económicos y políticos específicos. Y es que las letras de las canciones y los estilos musicales siempre reflejan las posiciones de sus compositores en estos contextos (Connell y Gibson, 2003: 90).

A inicios de la década de los noventa empezaron a aparecer en el Ecuador ciertas manifestaciones que denotaron la influencia del *hardcore* de los ochenta a nivel local. Bandas como *Mortal Decision* (Quito) y *Notoken* (Guayaquil) fueron las pioneras en producir localmente un sonido *hardcore*. Sin embargo, poco es lo que se sabía localmente de este estilo musical y de sus significados. La baja comercialidad y la poca presencia mediática de este estilo hicieron que sus repercusiones, fuera de los Estados Unidos, sean extremadamente marginales. Víctor, por ejemplo, recuerda que a principios de los noventa había tan poca información disponible que era difícil entender de lo que se trataba realmente el *hardcore*:

Para cuando yo empecé a oír esto de la música pesada, por decirle de un modo, a nosotros, es decir, a la gente que estaba recién empezando, nos decían que *hardcore* era *Mortal Decision*, *Notoken* y cuando preguntábamos qué era *hardcore*, decían que era la música donde se hablaban malas palabras (Carrión, 11/07/2010).

---

14 Traducción de JP Viteri. Texto original: “it goes back to what’s really important, and that’s the music. When the music’s playing and the people are going wild, the pit is going, the diving’s fast and furious, there’s nothing in the world greater. And that’s what makes it something with integrity. The lyrics are about everyday life, growing up in the city”.

Sobre esto, Gustavo Dueñas, vocalista de *Descomunal* y uno de los miembros de *Alarma* que por más tiempo ha estado en contacto con el *hardcore* y el *metal*, menciona que en ese tiempo en Quito ya había algo de *hardcore* que se producía principalmente al sur de la ciudad. Recuerda que en 1993, entre toda la hegemonía metalera, se topó con un *flyer* que decía “jardcorero obrero”. El sonido que aquí encontró fue principalmente el de un *hardcore punk* que hacía eco de las primeras bandas del género en los Estados Unidos y que, a su vez, compartía muchos espacios con bandas de *metal* extremo locales<sup>15</sup>. Menciona que el sonido era bastante crudo, agresivo y técnicamente precario. Al igual que Víctor, recuerda a *Mortal Decision* y a *Notoken*.

Por estos mismos años la escena de *hardcore* de Nueva York parecía debilitarse mientras muchas de las bandas tradicionales como *Agnostic Front* empezaron a desintegrarse. Pero para 1994 y 1995 la escena se revitalizó con el lanzamiento del *New York's Hardest*, un álbum que recopilaba temas de las bandas más representativas de la escena de ese momento como *Visions of Disorder*, *Fahrenheit 451*, *Full Contact* y *Skarhead*. Nuevos públicos se integraron al mismo tiempo que bandas como *Agnostic Front*, *Los Wetlands* y *Brownies*, que parecían retiradas, volvieron a activarse. En este momento, algunas subescenas con distintos sonidos empezaron a proliferar con nuevas influencias musicales y nuevos sonidos.

En ese sentido, una de las escenas más representativas de aquel momento fue la *straight-edge*. Evan Seinfeld y otros miembros de bandas de *hardcore* describieron al *straight-edge* como un movimiento que proponía un estilo de vida que sigue una lista de reglas: no beber licor, nada de drogas, veganismo o al menos no carne roja y no tener relaciones sexuales sin compromiso u optar por la abstinencia sexual (Christman y Marone,

---

15 Los géneros musicales extremos son las líneas más crudas del metal en donde los ritmos se aceleran, el estilo de canto es más desaforado y las letras pueden causar un mayor impacto por sus temáticas que giran alrededor de la violencia.

1997). Este movimiento se fundó a partir de la canción homónima compuesta en 1981 por Ian MacKaye, miembro de la banda de Washington DC, *Minor Threat*<sup>16</sup>.

En 1994, Gustavo realizó un año de intercambio estudiantil en Nueva York descubriendo la escena de *hardcore* de aquella ciudad. En ese entonces se identificaba principalmente con bandas de *thrash* como *Metallica*, pero su contacto con la escena de Nueva York lo impactaría profundamente:

Allá encontré en el *hardcore* significado, un estilo de vida más allá de lo netamente musical. El *hardcore* de los ochentas se caracterizaba por eso, por la letra, por el compromiso, la cuestión social y había bandas vegetarianas, *straight-edge*, letras que cuestionaban el sistema capitalista. Había bastante filosofía, había crudeza [...] Lo que caracteriza al *hardcore punk*, era proponer algo, en cambio en el *metal* lo único era sonar bien (Dueñas, 09/04/2010).

Las bandas que recuerda, de aquel entonces son: *Sick of it All*, *Visions Of Disorder*, *Downset* y *Strive*. Le llamó la atención, principalmente, las distintas influencias de géneros musicales como *metal* y *hip-hop* que se mezclaban con el *hardcore* en algunas de esas agrupaciones, además de la calidad de las producciones, en las que claramente se evidenciaba una mejora frente a las de la primera ola de *hardcore* de comienzos de los ochenta. Para este tiempo, la escena de Nueva York llevaba activa casi 15 años y los sellos discográficos independientes contaban con mejores recursos. La forma de vestir es algo que también resalta, pues se asemejaba a su idea de un estilo más *hip-hop* que *metal* o *punk*, es decir, en lugar de prendas apretadas, camisetas negras, crestas,

<sup>16</sup> Entre las bandas de Nueva York que siguieron a este movimiento se encuentran: Youth of Today, Gorilla Biscuits, Burn y Straight Ahead. Agrupaciones que han promovido ciertas creencias *straight-edge*, pero que no necesariamente se identifican como bandas de *hardcore straight-edge*, incluyen a Sick of it All, Biohazard, Comeback Kid, Madball, Suicidal Tendencies, entre otras (Christman y Marone, 1997).

o cabelleras largas tradicionales del *punk* y el *metal*, se caracterizaba por el uso de ropa exageradamente holgada, zapatos tenis y cabezas rapadas.

Cargado de estas influencias, regresa al Ecuador trayendo consigo la música y las ideas de estos géneros. Su compromiso con el *straight-edge* lo llevó, en ese momento, a producir una fanzine a la que llamó: Xzine, la que simplemente contenía versiones traducidas de letras de canciones de bandas veganistas o *straight-edge* como *108* o *Earth Crisis*. Vestido con pantalones holgados, zapatos blancos y la cabeza rapada, Gustavo repartía su fanzine en conciertos de *metal* al sur de la ciudad, en donde era común el alto consumo de licor. Recuerda que su apariencia, el tono claro de su piel y cabellera muchas veces hizo que lo confundieran con un cristiano norteamericano, pues la vestimenta tradicional de un metalero se caracteriza hasta el día de hoy por el uso de zapatos o botas de cuero negras, pantalones apretados y cabellera larga.

En 1996 se juntó con algunas personas para formar su primera banda, *Misil*. Esta agrupación se carga del impulso y de las ideas que Gustavo había tomado del *hardcore* de Nueva York más las influencias, principalmente metaleras, del resto de los miembros de la banda. Por esos años en Quito, *Misil* y *Muscaria*, banda que había salido de la pista de patinaje del parque La Carolina, eran las únicas agrupaciones que mostraban influencias de la nueva escuela de *hardcore*, pero compartían escenario con bandas con influencias musicales que iban desde *punk* y *ska*, hasta las más variadas derivaciones del rock alternativo. Me refiero a grupos como: *Tanque* (*punk*), *El retorno de Exxon Valdez* (*ska/punk*), *Sal y Mileto* (*rock progresivo*), *Dentro de Helena* (*rock/industrial*) y *Pulpo 3* (*rock progresivo*). Estas bandas constituirían la escena musical independiente del norte del Quito de finales de los noventa.



## Sur versus norte: una disputa entre “auténticos” y “alternativos”

La aparición de una escena alternativa de *rock* al norte de la ciudad, a mediados de la década de los noventa, trajo consigo una serie de disputas y tensiones con la escena tradicional de *metal* del sur de Quito. Esta escena, a la que se le atribuyó el nombre de “alternativa”, apareció en un momento en donde, a nivel *supercultural*, lo alternativo había desplazado a lo *pop* y el nuevo nombre del *pop* era “alternativo”.

Si bien los finales de la década de los años ochenta se caracterizaron por la hegemonía de las bandas de *glam metal* como *Guns n’ Roses*, *Bon Jovi*, *Posion* o *Mötley Crüe*, del *pop* de *Madonna* y *Michael Jackson* y del *rock* ligero de bandas como *The Police* o *Genesis*, la primera mitad de la década de los noventa estuvo marcada por la aparición y auge de la llamada “música alternativa”. A la cabeza del movimiento, *Nirvana*, banda originaria de un pequeño pueblo en las afueras de Seattle, Estados Unidos. Un mensaje oscuro y autodestructivo acompañado de sonidos distorsionados que rememoraban los primeros momentos del *punk* y del *metal* desplazó de las listas de popularidad al monólogo repetido de baladas *pop*, *rock* y *metal*. Es en estos años cuando la cadena internacional MTV lanzó al aire su versión latinoamericana.

“We are southamerican rockers”, de la banda chilena *Los Prisoneros*, fue el video que inauguró la señal de la cadena en 1993. “Think global, act local” [piensa globalmente, actúa localmente] era la premisa de este MTV que, al igual que su versión asiática, tenía la intención de promover la expansión de las grandes industrias musicales a nuevas locaciones geográficas (Connell y Gibson, 2004: 62).

Concentrando sus operaciones en Miami y mostrando videos musicales de bandas y artistas *pop* y *rock* norteamericanos, intercalados

bandas y artistas latinoamericanos (principalmente mexicanos, argentinos o chilenos), MTV Latinoamérica fue una de las principales vitrinas que permitió a los grandes centros sudamericanos tener acceso directo a la escena *pop* mundial, a la vez que posibilitó la difusión de bandas como *Soda Stereo* (Argentina) *Café Tacuba* (México) o *Los Prisioneros* (Chile) a los públicos latinoamericanos.

En el Ecuador, la señal de MTV Latinoamérica estuvo en principio restringida a los servicios de televisión por cable; sin embargo, entre 1996 y 1998, misteriosamente la señal para Quito funcionó en televisión abierta. Muchas de las personas que ahora integran *Alarma*, quienes actualmente bordean los treinta años de edad, coinciden en que MTV Latinoamérica ha sido uno de los principales medios que les presentó corrientes musicales menos *pop* y menos convencionales. En conversaciones cotidianas se recuerda con nostalgia a ese MTV que mostró por primera vez videos de bandas como *Pantera*, *Nirvana*, *Radiohead* o *A.N.I.M.A.L.* (Argentina). Miguel Vinuesa, bajista de *Descomunial* y miembro fundador de *Alarma*, recuerda que lo que lo inspiró a tocar y armar una banda fue *Nirvana*.

Por estos años, “la escena alternativa del norte” empezó a tomar forma. Esta división geográfica norte-sur tenía origen en un conflicto de clase. Por supuesto esto no es algo particular de la música, sino el reflejo de una fragmentación que ha marcado a Quito desde la década de los años cincuenta, y que está determinada por un carácter jerarquizado y desigual de distribución del espacio urbano. Los estudios demuestran que esta fragmentación es el reflejo de una polarización desigual en cuanto a niveles de acceso y de poderes políticos y económicos que privilegian al norte sobre el sur (Ayala Román, 2008: 122; Kingman, 1999).

Sobre cómo estas diferencias se manifestaron en la escena musical local, Víctor, quien vivió toda su adolescencia en el sur de Quito, comenta:

[...] en el 98 aparecieron los *heavies*; ya la concha acústica se había vuelto algo sólo de *heavy metal*. Eso como que alienó a un montón de gente porque era una época de bastante intolerancia, con decirte que conocía gente del colegio con la que un día escuchábamos música, estábamos con mi enamorada, y un tipo llegó un buen día convertido en *heavy metal*, y nos decía que él no escuchaba *Pantera* porque es una banda de *hardcore punk*. [...] Tú ya no podías estar con ellos. No podías ir a los conciertos de ellos. Para mí que me gusta un poco lo que ahora le dicen el *groove*, en esa época le decían el *power* (*Pantera*, *Machine Head*) no había un lugar a donde ir.

Por esa época aparecieron los conciertos de *Muscaria*, *Mortero* y *Misil*. Desde el lado en el que yo estaba en esa época, lo conocíamos como la *movida alternativa*, que era como una cosa de añiñados e intelectuales y nosotros no le parábamos bola.

[...] Pero tú tienes que entender que donde yo me movía era la escena del sur de Quito, donde que te digan alternativo era un insulto. Si tú vas y le preguntas a los amigos como el Willy [*Alarma*] o el Miguel [*Alarma/Descomunal*], alternativo es algo de lo que ellos más bien sacan pecho. Pero de donde yo vengo era un insulto. Y más que todo porque decirte alternativo era decirte que no eras auténtico, que eras novelero (Carrión, 11/07/2010).

Es innegable que desde el sur se ha demostrado una mayor organización colectiva en cuanto a la promoción de actividades culturales en torno a la música. Prueba de esto es el colectivo *Al Sur del Cielo* que, como mencioné, desde 1987 organiza el tradicional festival homónimo en la concha acústica de La Villaflora, lugar emblemático en la ideología local sobre el *rock* originario. Así lo explica Pablo Ayala:

Es la misma jerarquización y desigualdad lo que genera, entre la población del sur de la ciudad, la necesidad de organizarse colectivamente de manera eficiente. Haber tenido que luchar por el acceso a servicios básicos, construcción de obras, patrocinio de eventos y demás, le ha otorgado a la población sureña una mayor capacidad de actuar en conjunto. El norte no ha tenido la necesidad de organizarse y luchar por nada de esto (Ayala Román, 2008: 123).

Cuando la escena “alternativa” del norte aparece, se detona un conflicto de clase movido por una actitud descalificadora que acusaba de falta de autenticidad a los miembros de la nueva escena. Esta aparente relación de la escena norte con las corrientes musicales mundiales, sean alternativas o *pop*, hizo que se la descalificara y se la catalogara como una expresión “novelera” o como una simple moda. Esto se manifestó además en una actitud conservadora, que excluía todo aquello que no fuera *heavy metal*. Los programas radiales de *rock* eran una clara muestra de esto según Víctor:

[...] aparece Hugo Reyes de la “Zona del Metal”, el primer programa de radio que frontalmente discriminaba géneros. [A la vez] había un programa llamado “Estruendosis”, donde locutaba Igor Icaza [baterista de Sal y Mileto], que te pasaba *Black Sabbath [heavy metal]*, *Venon [heavy metal]*, *Misfits (hardcore punk)*, *Sepultura (thrash metal)*, entonces no había segmentación (Carrión, 11/07/2010).

En el mismo sentido, Willy (miembro fundador de *Alarma*) y Miguel (miembro fundador de *Alarma* y bajista de *Descomunal*) opinan lo siguiente:

W: En el momento en que el *rock* llegó al Ecuador, llegó de ciertas formas, y aquellos que son los primeros rockeros, derivan bastante de su identidad de aquello que los valida de ser genuinos y verdaderos. Mantenerse fieles a esas primeras influencias y no

escuchar nada más no creo que sea por falta de acceso, porque así como llegó lo uno, tranquilamente llegó lo otro; para mí es un fenómeno más de identidad muy conservador (Mena, 09/11/2009).

M: Siempre en un lugar en el que casi todo el mundo se conoce con todo el mundo, y hay esta cuestión, sobre todo en la música pesada, de buscar verdaderos o buscar a los que sí cachan más de la cuestión, que es algo que ya ha pasado siempre, que no es de ahora.

Antes parecía que era una competencia demostrar quién tiene más casetes, quién tiene más vinilos o quien tenía el vinilo más complicado de conseguir era el más duro. Incluso había gente que no te prestaba ciertas bandas. Siempre eso de intentar ser o parecer el que más sabe, el más duro, “yo sí soy y tú no, porque yo sí soy de verdad y tú eres un novelero” eso es algo que siempre ha estado presente. Yo creo que eso pasa mucho en los lugares chicos, donde es la misma gente la que se está viendo todo el tiempo, y creo que eso genera que la gente se apasione en mala forma de las formas, más que de los fondos (Vinueza, 22/12/2009).

Irónicamente cuando el *hardcore* apareció en los Estados Unidos en la década de los ochenta, lo hizo en sectores de clases obreras y por mucho tiempo se concentró en esos espacios. El *heavy metal*, por el contrario, a pesar de mantener orígenes parecidos en cuanto a clase, alcanzó mucha mayor visibilización a nivel mundial. Para finales de los noventa, el *hardcore* con influencias metaleras de *Misil* y *Muscaria* fue localmente tachado de ser un estilo musical de clases altas, al contrario del *heavy metal* que se producía en el sur de la ciudad. El estilo musical del que *Misil* y *Muscaria* proceden es un *hardcore* que, incluso en el *boom* de lo alternativo en los noventa, cuenta con una limitada difusión mediática. Los orígenes de este estilo en el país tienen que ver más

con un flujo motivado por personas como Gustavo Dueñas, quien al regresar de Nueva York a Quito trajo consigo las ideas del *hardcore* de Nueva York para formar *Misil* en el Ecuador, antes que con una influencia mediática como MTV Latinoamérica, que en su programación mostraba *metal* pero nada de *hardcore*.

La poca información que por esos años se tenía del *hardcore* llevó, según Gustavo, a que se lo confundiera con otros estilos musicales de mayor visibilización mediática como el *nu metal* de *Korn* o *Limp Biskit* o con bandas con influencias *hip-hop* como *Rage Against the Machine*.

[...] la gente asoció erróneamente eso como *hardcore*. Entonces te veían y te decían: esto “esto no es *metal*, estos manes no están vestidos así”<sup>17</sup> Esto era *hardcore*. [Localmente] no había escuela de *hardcore*, no se conocían bandas como *Madball* o *Sick of it All* (Dueñas, 09/04/2010).

Tomando estas consideraciones, cabe mencionar que pese a que estas disputas entre lo que es o no *metal*, en el norte y en el sur de Quito el *metal* siempre fue el género dominante (Ayala Román, 2008: 131). La diferencia estaba en una actitud purista que descalificaba todo lo que no fuera *metal* de una escena metalera del sur, en contraposición a una escena alternativa que entre sus muchas influencias musicales tenía a bandas de *metal* y *hardcore*. Incluso muchos de los miembros de *Alarma*, cuando recuerdan el MTV Latinoamérica de los noventa, referencian al *Headbangers* conducido por el VJ chileno Alfredo Lewin. Este programa dedicado exclusivamente al *metal* presentaba desde las bandas más tradicionales del género hasta la corrientes más actuales como el *nu metal*, incluyendo además a bandas latinoamericanas como: *Resorte* (México), *Criminal* (Chile) o *Angra* (Brazil) en el mismo

<sup>17</sup> El estilo de vestir de un hardcorero por aquellas épocas era muy distinto al de un heavy metalero, el primero tradicionalmente usaba un pantalón holgado mientras que el otro tradicionalmente se distinguía por usar pantalón jean apretado, por ejemplo.

nivel que bandas norteamericanas como: *Metallica*, *Megadeth*, *Fear Factory*, *Deftones* y *Pantera*. En 1997, el *Headbangers* del MTV Latinoamérica salió del aire. En el último programa, Alfredo Lewin, su conductor, lamentó el cierre del programa reclamando la atención que una compañía grande como MTV debería ponerle a un género tan importante como el *metal* y finalmente alentó a los fanáticos latinoamericanos del género a sostener la escena. En adelante, MTV empezó a dejar de lado géneros musicales con una tendencia musical comercialmente más independiente como el *punk*, el *metal* y el *grunge* y, en su lugar, orientó su programación a música *pop* y *reality shows* norteamericanos como *The Real World*. Para finales de los noventa, el *boom* de lo alternativo había llegado a su fin, a la vez que el *pop* de Britney Spears y las llamadas *boy bands* como 'N sync y los *Backstreet Boys* retomaron las listas de popularidad y ventas.

## Alarma: metalcore desde Quito

Entrado el nuevo milenio, la escena del norte de Quito conformada por bandas de diversos géneros musicales, en la que *Misil* y *Muscaria* eran los representantes del *hardcore* y el *metal*, empezó a disolverse. Cada vez los conciertos eran menos recurrentes y, en general, la producción musical era baja. Por estos años, Gustavo regresó a los Estados Unidos, Willy Mena igualmente pasó un período allá, mientras que en Quito, Miguel Vinuesa junto a Roberto Muñoz (vocalista) y Carlos Rodríguez (guitarrista) comenzaron a darle forma a la banda *Descomunal*.

En 2002, Gustavo regresó al país para integrarse a *Descomunal* en sustitución de Roberto Muñoz, trayendo consigo las influencias de un nuevo estilo musical. La nueva escuela de *hardcore* que se caracterizaba por sus cruces con el *metal*, se convirtió en lo que la industria ha llamado *metalcore*<sup>18</sup>. Algunas de las bandas

<sup>18</sup> Para graficar mejor esta evolución, ver el gráfico en el capítulo I

precursoras de este estilo son: *Killswitch Engage*, *Shadows Fall*, *As I Lay Dying*, *Poison the Well*, *Unearth* y *Hatebreed*. Muchas de ellas se mantuvieron independientes, a la vez que en su sonido *hardcore* se incluían melodías y solos de guitarra tradicionales del *metal*. Las líricas con proclamas políticas y anticapitalistas se hicieron menos comunes y las temáticas se diversificaron llegando incluso a topar temas románticos (un ejemplo de esto es la canción “Nerdy” de la banda *Poison the Well*).

A su regreso, Willy y Miguel sintieron un vacío en la escena independiente, por lo que se proyectaron a generar espacios de difusión y producción para las bandas locales de *metal* y *hardcore*, y en 2004 formaron lo que se llamó Escena Hardcore en Vivo. La intención era generar un espacio para las agrupaciones de *hardcore* y *metal* locales fundamentado en la autogestión, es decir, gestionar una escena de *hardcore* implementando un trabajo colectivo sin fines de lucro. Así lo afirma Miguel:

[...] realmente la forma en la que empezó *Alarma* [antes Escena Hardcore en Vivo] fue una respuesta para lo local, porque lo internacional no fue ni pensable, no estaba ni entre los planes y *Alarma* siempre ha sido algo muy movido por el corazón, con el interés de que algo suceda acá, para ser sincero, no ha sido muy planeado. No es que se han hecho estudios para ver hacia dónde tiene que caminar *Alarma*. Y empezó siendo algo muy local, para crear algo local. El espacio comenzó a ser una hermosa realidad porque sí comenzamos a dar espacio a un género al que nadie le daba espacio, y una tendencia a la que nadie le estaba dando espacio. Porque en el momento en el que empezó *Alarma*, este *metal* en Quito era considerado el *metal* del norte y de los añados y no se sabía de qué mismo era. La gente pensaba que *hardcore* era *Rage Against the Machine* o cosas medio rapeadas o el *nu metal*. Entonces no había ningún espacio, no es que en aquella época Al Sur del Cielo ya tenía espacios para bandas como las nuestras ni nada por el estilo, no existía el espacio y ya (Vinueza, 20/07/2010).



Como mencioné, entre 2000 y 2004, el movimiento en la escena local fue muy limitado. La programación de MTV Latinoamérica consistía básicamente en videos de *pop* y *reality shows*. Las conexiones con estilos musicales como el *metalcore* se realizaban únicamente a través de viajes a los Estados Unidos o vía Internet. El problema fundamental entonces era que concretamente en el norte de Quito no había una escena *metal* y *hardcore*. Localmente se podía conocer de las bandas de internacionales, pero el encuentro en vivo, fundamental para estos estilos musicales, no se concretaba. La conformación de la Escena Hardcore en Vivo responde a la necesidad de llenar ese vacío.

Para 2004, las canciones que después le darían forma al primer EP<sup>19</sup> de *Descomunal*, reflejan el anhelo de hacer local al *metalcore*. “Prevén tú la muerte”, tema cuya letra fue compuesta con fragmentos de las estrofas omisas del Himno Nacional del Ecuador, significó para el grupo de personas que conforman lo que ahora es *Alarma* que ese *metalcore* que sabían que se daba en los Estados Unidos, ahora era también suyo, hablaba de su realidad, al mismo tiempo que demostraba una postura frente al mundo desde el Ecuador. El *metalcore* se había nacionalizado:

Indignados los hijos del yugo  
que te impuso la ibérica audacia  
de la injusta y horrenda desgracia  
que pesaba fatal sobre ti  
santa voz a los cielos alzarón  
voz de noble y sin par juramento  
de vengarte del monstruo sangriento  
y romper ese yugo servil.  
y si nuevas cadena s prepara  
la injusticia de bárbara suerte  
Gran Pichincha prevén tú la muerte

---

<sup>19</sup> EP son las siglas en inglés de Enlarge Recording, lo que significa “grabación extendida”. Un EP no es tan largo como un álbum, generalmente tiene sólo de tres a cinco canciones.

de la patria y sus hijos al fin  
 hunde al punto en sus ondas entrañas  
 cuando existe en la tierra el tirano  
 huele sólo cenizas y en vano  
 busque rastro de ser junto a ti (Descomunal, 2004)

Otras canciones como “De oscuro final” que reacciona frente a la invasión estadounidense a Iraq o “Héroes de plastilina”, que cuestiona a la industria del entretenimiento y a sus *reality shows* que muestran héroes que no tienen ningún mérito para ganarse tal categoría, son ejemplos de cómo *Descomunal* había acogido al *metalcore* para desde el Ecuador, hablar del mundo:

Héroes desechables, líderes de nada  
 llenan de vacío la mente idiotizada  
 y claro está la sed de la gente  
 y claro está la debilidad  
 y claro está siguen como borregos  
 dar fama a la ignorancia (*Descomunal*, 2004)

Esta escena que se pensó en principio local, poco a poco creció y se empezó a pensar en hacer que Quito se convierta en una parada para las giras de bandas internacionales de metal y hardcore. Esto se debe a contactos interculturales, logrados con bandas y con promotores de otros países de Latinoamérica, como comenta Willy:

Cuando hicimos el [festival] *Ímpetu* en 2004, nos pusimos en contacto con *A.N.I.M.A.L.* [Argentina], con *2 minutos* [Argentina] y con la *Mojiganga* [Colombia]. El contacto con *A.N.I.M.A.L.* se hizo porque en esa época trabajábamos con los hermanos Poso, y *Muscaria* había tocado con ellos en algún festival. Luego se cayó lo de *A.N.I.M.A.L.* y el contacto con *2 minutos* lo hicimos por Internet. Hicimos ese primer evento internacional.

Cuando vino *Grito* [Colombia], que fue la primera banda internacional que tuvimos como Escena Hardcore, ellos se contactaron con nosotros porque seguramente se pusieron a buscar por Internet

y cacharon que lo único que tenía que ver con *hardcore* éramos nosotros. Esto se dio porque supe que *Hatebrred* [banda estadounidense de *metalcore*] estuvo de gira en 2005 y me interesé por hacer esa fecha acá, me puse en contacto con el promotor en Colombia, que era Willy Rubio, que es el man con el que luego hicimos una amistad, y él tuvo que ver mucho con que *Confronto* [Brasil] venga acá por primera vez. Yo le pedí que nos deje traerlos sólo por los pasajes, y como él ya estaba involucrado en hacer *shows* internacionales, nos presentó con la gente (Mena, 16/11/2009).

Para 2007, la Escena Hardcore en Vivo dejó de ser enteramente local y había organizado ya doce conciertos y presentado a 29 bandas del Ecuador, Latinoamérica, Europa y los Estados Unidos. Estas bandas eran: *Descomunal*, *Mandala*, *Letal Rake*, *Mortero* (Ambato), *Colapso*, *Cafetera Sub* (Ambato), *Siq*, *Faceless*, *Ikaira*, *Malahue*, *Yuga*, *Selva*, *Camareta* (Portoviejo), *Pikawa*, *Asfixia*, *Fundamental*, *Mad Brain*, *P.D.E.*, *Kahniwara*, *Mamá Vudú*, *Sarco-ma*, *Misil*, *Instinto* (Ambato), *Goe* (Guayaquil), *Grito* (Medellín, Colombia), *El Sagrado* (Colombia), *Anton* (México), *The Orange Man Theory* (Roma, Italia) y *xConfrontox* (Río de Janeiro, Brasil).

Ese mismo año, *Descomunal* lanzó su primer disco de larga duración *Invalorable*. En él, aunque con un sonido más *metal* que *hardcore* se celebra el logro de haber conformado una escena en la ciudad y se promueven los valores y el *ethos* del *hardcore*. Así lo demuestran las canciones “Invalorable” y “Solo”<sup>20</sup>.

### **Invalorable**

En contra parecemos jugar / perdiendo solidaridad  
 armados de falsa ansiedad / saciamos nuestra  
 animalidad / para poder seguir en esta existencia  
 no nos queda más que consolidarnos  
 en unidad capaz de llevarnos / a una mejor  
 forma de sobrevivencia / y ya lo decía / vieja

20 La letra de “Invalorable” habla del sentido de comunidad muy parecido al que se menciona en la letra de “United and strong” escrito por la banda neoyorquina Agnostic Front casi 25 años atrás.

sabiduría / en comunidad se acaba la  
 apatía / todos aportando / llenando el  
 deseo / y justificando el aquí tu  
 presencia / rescatando invalorable  
 saber / sabios principios  
 valioso poder (*Descomunal*, 2007)

### Solo

Ya cansado de mas riñas / hombres de Bien /  
 esperanza no desmayes / que tengo yo en ti / sé muy bien  
 lo frustrante que puede ser dar todo de ti / y nada pasa  
 / con convicción personal / por un cambio / rebelión y  
 actitud / buscando aliados / en tanto va creciendo mi  
 soporte interior / me autofortalezco / y abriendo mis ojos  
 ojos / ya conseguí mi victoria/ la conseguí / esperando  
 ya la tuya / solo / vine / seguí / me encuentro / seguiré  
 aumentando las fuerzas de mi decisión / rompiendo  
 cadenas de la imposición / y así en este esfuerzo quisiera  
 yo ver esperanza en ti por nacer / con convicción  
 personal logrando un cambio / la rebelión  
 y actitud ha encontrado aliados (*Descomunal*, 2007)

En este momento, la Escena Hardcore en Vivo se convirtió en *Alarma*, proyectándose a ser ya no solamente una organizadora de eventos sino también una disquera independiente. La actitud fue la de no excluir a géneros y aceptó bandas con más peso hacia el *metal* o incluso al *punk* y *alternativo*. Muchas de las bandas locales que han pasado por el escenario de *Alarma* como *Siq* (alternativo), *Mamá Vudú* (alternativo), *Goe* (*punk*) son la prueba de esto. Incluso muchas bandas propias de *Alarma* como *Colapso* o *Kanihuara* tienen tendencias mucho más *metal* que *hardcore*. Sobre esto, Willy comenta:

Nuestro caso, para los que éramos el núcleo de *Alarma*, o sea el Miguel y yo, no hemos creído en esa huevada, en eso de que algo debe de mantenerse exclusivo, cerrado, puro, jamás lo hemos

creído, nos ha valido verga y no por querer ser más *hardcoreros*. Si lo quieres ver en términos *hardcore*, o sea eso es ser *hardcore*, ¿si me cachas? Si viene un man que no te quiere prestar a una banda porque se cree *hardcoreraso* para que no se vaya a berrear, es una contradicción evidente, directa y estúpida. Pero no para nosotros, no lo hacíamos por querer ser más *hardcore* porque eso era para nosotros seguir creciendo, seguir ampliando para otros géneros e internacionalizar la cuestión, es algo que para nosotros ni siquiera ha estado en cuestionamiento (Mena, 19/07/2010).

Desde 2008 en adelante, *Alarma* ha continuado en la gestión de promocionar bandas locales y traer grupos internacionales. Sin embargo, esto no ha sido fácil. Organizar conciertos de estas características es muy complicado en nuestro medio, existe poco público y pocas condiciones. En este capítulo se ha intentado delimitar la serie de flujos que desde *Alarma* le dieron forma a la escena local de *hardcore* y *metal* de la ciudad. Los siguientes capítulos se centran en problematizar los conflictos, las tensiones y las fricciones que implica sostener localmente una escena de *metal* y *hardcore*.

## Hacia una expansión del concepto de “escena musical”

La noción de “escena” que presento en el capítulo I propuesta por Sara Cohen (1999: 239), hace una relación del término con: a) un estilo o estilos musicales para referirse a un grupo de personas que se articulan por y alrededor de una práctica musical; b) una actividad musical específica de una locación geográfica; y c) comunidades de músicos y seguidores de un estilo musical que entablan redes de relación *interculturales* a nivel global. La escena local de *metal* y *hardcore* cumple plenamente con estos puntos.

Sin embargo, con respecto al punto c) en particular, quisiera hacer una aclaración que surge de los resultados de esta investigación, pues si bien estas relaciones *interculturales* generan es-

pacios en donde lo local y lo global continuamente se negocian, considero que una escena se empieza a dar cuando sucede en forma concreta en un lugar en específico. Puede haber comunidades que consuman un estilo musical en distintas partes del mundo, pueden existir bandas importantes de un género que en sus giras visiten estas locaciones, puede darse una difusión mediática de algún estilo musical en un determinado lugar, pero lo que la hace escena es la producción musical local de grabaciones y de conciertos. Sin bandas o encuentros musicales concretos en lugar de escenas hablaríamos de grupos de consumidores. El cine de Hollywood hoy por hoy llega a todo el mundo, pero no se produce en todo el mundo, por eso sigue siendo Hollywood.

Si bien lo que hace a una escena puede provenir de los flujos globales, lo que la sostiene es lo local. Una escena musical sólo podría existir y subsistir si existiera una “masa crítica” de músicos activos que estén dispuestos a montar una infraestructura física que permita generar grabaciones y espacios para presentaciones (Connell y Gibson, 2005: 96). Este es el caso de *Alarma*. Después de que en 2008 lograron sacar el primer disco de larga duración de una banda de la escena, se dieron cuenta de que tenían que plantearse como una productora y disquera para poder soportarla; por esto, dejan el nombre Escena Hardcore en Vivo para sustituirlo por *Alarma*. Es así que la intensión de quienes hacen *Alarma* de sostener una escena se sustenta en la producción de discos y en las presentaciones en vivo.

En este capítulo se realiza una historización del proceso por el cual el *metal* y el *hardcore* que aparecen en los Estados Unidos y Europa viajan para producirse en Quito, dando paso a la formación de colectivos locales articulados por estos estilos musicales como *Alarma* o *Al Sur del Cielo*. También se evidencia cómo ese flujo ha generado tensiones de clase entre el norte y el sur de la ciudad. Pero lo que hasta aquí no se ha evidenciado es que la gran

mayoría de los actores que se mencionan sean hombres. Cuando se entra a estos espacios, es evidente la mayoritaria presencia de actores masculinos en las bandas y en el público. No es secreto que a nivel global el *rock* ha mantenido una relación estrecha con distintas manifestaciones de masculinidad; relación todavía más evidente en sus géneros comúnmente llamados pesados como *metal* y *hardcore*. En el siguiente capítulo se analiza la relación que surge entre música pesada y masculinidad en distintos contextos, incluyendo el nuestro.

## CAPÍTULO III

### “Esto es para hombres”: música pesada y masculinidad

Desde sus inicios al *metal* y al *hardcore* se les ha atribuido adjetivos como “pesados”, “agresivos”, “extremos” o “violentos”. Estos calificativos, desde adentro y desde afuera de las escenas musicales, se han asumido mayoritariamente como atributos masculinos. Películas de acción musicalizadas con bandas de *metal*, las actitudes desafiantes y la rudeza de sus intérpretes; los conciertos llenos de hombres iracundos que reaccionan al performance escénico con movimientos violentos y chocando sus cuerpos, la imagen varonil y musculosa de Henry Rollins (ex vocalista de *Black Flag*); la actitud libidinosa y heterosexual de los músicos de *glam metal*, la guitarra eléctrica vista como una extensión del falo de sus virtuosos intérpretes; son elementos que dan prueba de que en el *hardcore* y el *metal* son géneros musicales con una larga tradición masculina.

Desde que empecé a concurrir a espacios relacionados con estos estilos musicales en mi adolescencia, me pareció evidente que la mayoría de los públicos y de los integrantes de las bandas fueran hombres. Igualmente las imágenes mediáticas de las versiones más comerciales géneros como el *glam metal* a menudo mostraban una imagen cosificada de mujeres; mientras que las versiones menos comerciales, como el *thrash* o *hardcore*, casi



siempre se han caracterizado por la presencia casi nula de mujeres en sus conciertos o en sus temas musicales, y es que el *rock* posee una extensa tradición masculina.

En este capítulo realizo un recorrido por los distintos períodos y espacios en los que, tanto *hardcore* como *metal*, muestran un uso simbólico de la masculinidad, alineada con las posiciones ideológicas y convenciones estilísticas de estos géneros. De la misma manera, analizo las formas en que estas manifestaciones se han dado en la escena local, no sólo de *hardcore* y *metal* sino de *rock*, hasta llegar a lo que es el espacio social que hoy en día gira alrededor de *Alarma*.

Para esto, me baso en los testimonios de hombres y mujeres, músic@s y públicos de la escena local de *rock*, particularmente de *Alarma*, que dan cuenta de sus interpretaciones, experiencias y posiciones de género asociadas a estos estilos musicales, así como los espacios y discursos que giran alrededor de los mismos. Esto implica analizar las diferentes representaciones de masculinidad que se evidencian o se performan en estos estilos de musicales, al mismo tiempo que se busca entender cómo las mujeres, como músicas o público, negocian con ellas. Parte de este estudio, es mi propia experiencia dentro de estos espacios y la relación cotidiana que he mantenido con algunas de las personas de *Alarma* durante los últimos años.

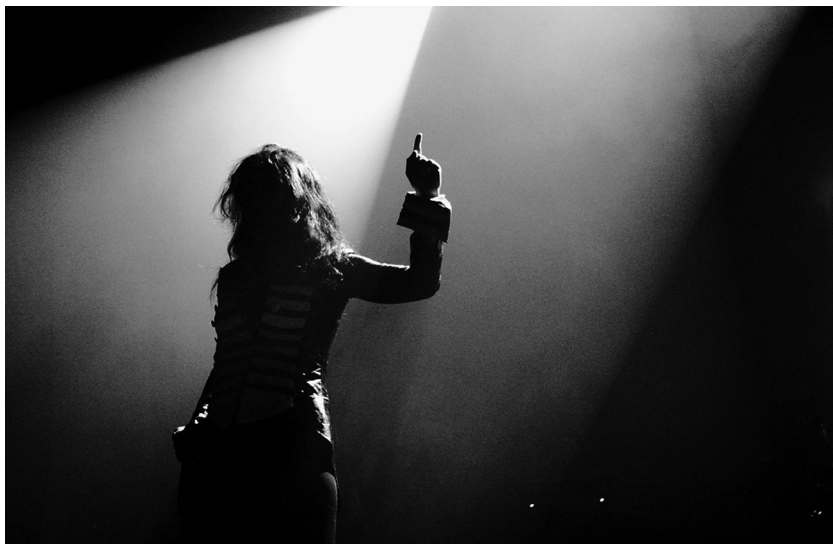
## Género y música popular

En los últimos 25 años, el género ha sido una preocupación permanente dentro de los estudios de música popular; entre los distintos enfoques, resaltan la preocupación por analizar la relación entre las mujeres y el *rock*. Muchos estudios feministas se centraron únicamente en encontrar sesgos sexistas en las canciones de *rock* (Rodnitzky, 1975; Harding y Nett, 1984; Frith y

McRobbie, 1990). Sin embargo, en la actualidad análisis feministas cimentados en teorías posmodernas y posestructuralistas han problematizado las nociones de género que giran en torno de la música popular, proponiendo análisis complejos que permiten entender la relación entre género y música popular de manera más amplia (Reynolds y Press, 1995; Kruse, 1999).

Estos estudios han apostado por profundizar en las construcciones de masculinidad, feminidad –y de cualquier posición de género– alrededor de la música popular. El proceso ha comenzado por determinar si es que los distintos estilos musicales están o no cargados de género. Por supuesto, esto implica asumir al género como una construcción social y cultural que codifica de forma diferenciada lo masculino y lo femenino, más allá del determinismo biológico. En este sentido, han proliferado discursos populares y académicos que muestran al *rock* como un estilo musical preponderantemente masculino, en oposición a otros géneros musicales que se asumen como femeninos como el *pop* (Kruse, 1999: 85).

Con el paso de los años es evidente el incremento en la presencia de mujeres dentro del *rock* con figuras representativas como Janis Joplin, Patti Smith, Courtney Love, Melissa Etheridge, Poly Styrene, Cristina Scabbia, entre otras. En nuestro país –en el que cuando hablamos de *rock* sólo podemos hablar de *rock independiente*, de poca presencia mediática y baja comercialidad– es también evidente la presencia de bandas con alineaciones parcial o completamente femeninas como: *Pulpo 3*, *Onírika*, *Juana la Loka*, *Vomitorium*, *Estoikas*, por mencionar algunas. Sin embargo, la presencia de mujeres en las escenas del *rock* alrededor del mundo sigue siendo minoritaria.



Fotógrafo: Juan Pablo Viteri, concierto Lacuna Coil, imagen de Cristina Scabbia. Quito 13/06/2010

Si se revisan algunos de los momentos icónicos de la historia del *rock* como *Woodstock 69* y *Woodstock 99*, se evidencian claramente premisas excluyentes para las mujeres. Sobre el primer *Woodstock*, Holly Kruse menciona: “La cultura *hippie* que *Woodstock* ejemplificó y celebró en gran medida fue la relegación de las mujeres a los roles tradicionales de objeto sexual y madre (tierra)<sup>21</sup>” (Kruse, 1999: 86). Treinta años más tarde, en la versión de 1999 del mismo festival después de la presentación de la banda de *nu metal*, *Limp Bizkit* y durante el performance de los *Red Hot Chili Peppers* del *cover* de la canción “Fire”, de *Jimi Hendrix*, la violencia en el público se elevó a un nivel en el que varios actos vandálicos hicieron que se suspendiera el evento. Si bien esta respuesta violenta por parte del público se avivó también por los altos precios en el agua y la comida expendidos en el evento, ¿cómo interpretamos que parte de estos actos vandálicos hayan incluido cuatro violaciones a mujeres?

<sup>21</sup>Traducción de JP Viteri. Texto original: “the hippie culture that Woodstock exemplified and celebrated relegated women largely to the traditional roles of sex object and (earth) mother”.

En *Sex revolts: gender, rebellion and rock 'n' roll*, Simon Reynolds y Joyce Press afirman que la relación entre *rock* y género es compleja e inevitable:

El *rock* ofrece un espacio imaginativo en el cual se puede reafirmar tu identidad sexual, al mismo tiempo que permite escapar de sus límites. [...] Mujeres tímidas pueden vislumbrar ferocidad con los *Stones* o los *Sex Pistols*; hombres emocionalmente blindados pueden jugar con la androginia; mientras hombres cobardes pueden jugar a ser soldados haciéndose de un placer vicario en una masculinidad guerrera o en fantasías megalomaniacos (Reynolds y Press; 1995: xi)<sup>22</sup>.

El mundo del *rock* está saturado de rebeldes misóginos que se dramatizan a sí mismos en contra de lo femenino (*Rolling Stones*, *Iggy Pop*), guerreros que se refugian en comunidades y hermandades masculinas (*New York Hardcore*, *Public Enemy*), fantasías megalomaniacas de los hombres-máquina (*heavy metal*, *industrial*, *hardcore-techno*) y monarquías impuestas por semidioses y gánsters étnicamente marginales (*The Doors*, *Nick Cave*, *Gangsta Rap*). No podemos olvidar tampoco los delirios místicos de pseudo chamanes elevados, quienes han construido imágenes idealizadas de mujeres expresadas en sus deseos de encaminar un retorno al lugar de origen, al hogar, al vientre materno, a la “madre” naturaleza (*Pink Floyd*, *Nirvana*, *The Birds*, *Santana*, el movimiento *hippie*). Por último están las mujeres que desafían nociones convencionales de feminidad y que se validan en un mundo de atributos masculinos, sin que esto las libere de caer ocasionalmente en contradicciones (*Courtney Love*, *Patti Smith*, *Riot Grrrl*, *Kate Bush*, entre otras) (Reynolds y Press; 1995: xiv).

---

22 Traducción de JP Viteri. Texto original: “rock offers an imaginative space in which you can reaffirm your sexual identity, or stretch and escape its limits altogether. Shy Women can glimpse ferocity in the Stones or Sex Pistols, emotionally armoured men can toy with androgyny, while male wimps can play ‘soldiers’, taking vicarious pleasure in warrior masculinity or megalomaniac fantasies”.

Por estos motivos, considero la importancia de abordar las problemáticas de género que se evidencian en estos espacios, partiendo de asumir que, si bien estas mantienen un perfil global, tienen especificaciones locales, como apunta Connell sobre la masculinidad:

La masculinidad no es un objeto coherente acerca del cual se pueda producir una ciencia generalizadora. No obstante, podemos tener un conocimiento coherente acerca de los temas surgidos en esos efectos. Si ampliamos nuestro punto de vista, podemos ver la masculinidad, no como un objeto aislado, sino como un aspecto de una estructura mayor (Connell, 1997: 31).

Entender que la masculinidad surge y es una posición dentro de un sistema de relaciones de género implica poner un énfasis en las prácticas y discursos en los que tanto hombres como mujeres se comprometen en esa posición y los efectos en la experiencia corporal y cotidiana de las personas y sus distintos espacios sociales (Connell, 1997: 35). Por esto, hablo de música popular como un fenómeno global que presenta problemáticas, tensiones y efectos de género particulares en hombres y en mujeres que se relacionan con los espacios sociales y culturales que giran alrededor de la música, espacios a los que he llamado escenas.

## **Resistencia, violencia y misoginia en los principios del hardcore y del metal**

En el capítulo anterior mencioné que para finales de la década de los años setenta, la primera ola de *punk* en Nueva York empezó a sufrir ciertas mutaciones. Para los jóvenes blancos de las clases obreras americanas, el *punk*, sinónimo de rebeldía, perdía fuerza mientras adquiría mayor visibilización mediática, a la vez que jóvenes universitarios de clases medias altas empezaron a apro-

piarse de él, añadiéndole matices glamurosos y *snobs*.

Es entonces cuando bandas como *The Bad Brians*, *Minor Threat* o *Black Flag* toman el sonido del *punk*, lo vuelven más rápido, más agresivo y más violento, alejándolo de estos espacios mediáticos, pero esparciéndolo en escenas subterráneas por todo Estados Unidos. Esto no sólo que fue una respuesta a la industria musical, sino al contexto político social de la época, como afirma Vic Bondi, vocalista de la banda de *hardcore*, *Articles of Faith*:

A principios de los ochenta había esta sensación de restablecimiento del orden, la orden del hombre blanco de Ronald Reagan estaba volviendo. Tenías a ese endeble de Jimmy Carter hablando de paz, derechos humanos y toda esa mierda, y tenías a las feministas y a los negros levantándose. [Entonces dijeron] “vamos a reinstitucionalizar el orden”. De repente, todo el país se encamina en toda esta fantasía pueril de los cincuenta, en donde todos vestían estas chaquetas de punto, mientras nosotros pensamos: no, no nosotros, jódanse, jódanse, ¡y métanselo por el culo! (Rachman, 2006)<sup>23</sup>.

La música significa de muchas maneras, desde el nivel más obvio que se enmarca dentro de las narrativas de las letras, su performance, las imágenes que se producen alrededor de ella, hasta los significados que contiene en sí misma. En todas ellas, el *hardcore punk* o el *metal* hacen un uso simbólico de la violencia como una forma de romper con el orden establecido.

Si analizamos la violencia desde una perspectiva de género, debemos considerar primero que dentro de los patrones de domi-

---

23 Traducción de JP Viteri. Texto original: “in the early eighties there was a sense of reestablishing the order, you know, the white man, the Ronald Reagan white man order is coming back, you’ve had that wimp Jimmy Carter talking about peace and human rights and all this other shit and you have, you know, the feminist and the negroes. They are all getting up on us. “So we are gonne a reinstitute order here”. And so the whole country goes in this really puerile fifties fantasie, where they are dressing in this cardigans sweaters and we were like just fuck you, not us, not us, you can take that shit and shove it in to your ass!!!”

nación masculina, a lo largo de la historia la violencia ha sido la forma de sostener el poder masculino dominante. La violencia, sea física, verbal o simbólica, ha sido el medio tradicional por el cual los hombres han sostenido un sistema de dominación hacia las mujeres, ya sea en forma de un silbido en la calle, acoso en la oficina, maltrato doméstico o en formas más extremas y deplorables como violaciones y asesinatos. Asimismo la violencia ha sido un medio para proteger el orden heteronormado, excluyendo a hombres homosexuales (Connell, 1997: 45-46).

Sin negar esto, cabe considerar que la violencia es también una forma o un medio para reclamar o reafirmar masculinidad por parte de grupos oprimidos que responden a formas estructurales de dominación, como afirma Bourgois (2001) en su artículo sobre traficantes de crack puertorriqueños en el este de Harlem.

La misoginia, entendida como una actitud violenta de odio y rechazo a las mujeres, ha sido una ideología que ha penetrado todos los aspectos de la vida social y cultural en el sistema capitalista, según Fuller y Adams:

En los confines del capitalismo, la doctrina misógina se ha convertido en una ideología acorde que ha permeado todos los aspectos de la sociedad y de la cultura, esta filosofía ha sido históricamente legitimada y perpetuada por las estructuras económicas, políticas y sociales, que últimamente se han reflejado y soportado a la cultura. Este tipo de convicciones han oprimido a mujeres de color (negras), pobres y a mujeres de todos los colores por igual (2006: 128).

La música popular, en sus facetas *subculturales* y comerciales (*superculturales*), no se ha escapado de generar espacios en donde se promuevan actitudes misóginas, actitudes que muchas veces vienen acompañadas por discursos de rebeldía. Algunos de los comportamientos misóginos más comunes han sido: declaraciones peyorativas sobre mujeres en relación al sexo; declaraciones que

involucran acciones violentas en contra de la mujer, particularmente en la relación sexual; referencia a las mujeres como la causa de los problemas de los hombres; caracterizaciones de las mujeres como abusadoras de los hombres; referencia a las mujeres como seres que están por debajo de los hombres; y, la idea de las mujeres como seres usables y desechables (Fuller y Adams, 2006: 123).

En el capítulo anterior vimos también como el *metal* en sus inicios mostró una cara más comercial y popular. Esta faceta no se escapó de generar distintas tensiones en las estructuras de género. El *glam metal* de los ochenta, popularizado por bandas como *Kiss*, *Def Leppard*, *Ratt*, *Mötley Crüe*, *Poison*, se caracterizó por sus letras con contenidos explícitamente sexuales en donde las mujeres eran presentadas de forma cosificada. Otro aspecto interesante del *glam metal* era el *look* y el performance de los integrantes de estas bandas que se mostraban completamente femeninos, caracterizados por el uso de ropa apretada, cabello largo y maquillaje facial. Esta suerte de travestismo, si bien constituía una forma de romper con los estereotipos de lo que se esperaba de una imagen masculina, también es una forma de reforzarla. Era común la consigna de que “hay que tener bolas para verse como mujer”. La canción “Girls, Girls, Girls” de la banda *Mötley Crüe* (anexo 1) es un claro ejemplo.

En el capítulo anterior vimos cómo el *hardcore punk* y el *thrash metal* (como hijo del matrimonio entre *metal* y el *hardcore*) también se construyen en contraposición a esta faceta comercial de la industria discográfica. Volverse rico, obtener cocaína y fornicar con chicas era la premisa de la industria discográfica según Vic Bondi (Rachman, 2006). Tanto así que, si en las letras, videoclips o conciertos de las bandas *glam* había una importante presencia femenina, lo que caracterizaba a las escenas de *thrash metal* y de *hardcore* era la ausencia casi total de ellas.



En este sentido, algunos aspectos que son parte del *hardcore punk* también pueden ser interpretados desde una perspectiva de género. Según Steve Wasman (2004: 678), la propagada ideología de la filosofía del DIY o *Do It Yourself* [hazlo tú mismo] entendida como una forma de resistencia a las estructuras controladoras y abusivas de la industria musical, tiene sus orígenes en espacios suburbanos de finales del siglo XIX y principios del XX. Por esos años, la masculinidad del hombre blanco estadounidense se veía intimidada por la presencia del hombre negro en el deporte y en las labores obreras (Bederman, 1995: 2). El DIY aplicado a las labores tradicionalmente masculinas domésticas (albañilería, plomería, carpintería) en ese entonces representaba “el deseo de recuperar la labor manual como una actividad realmente masculina, por parte de una nascente clase de cuello blanco, a la vez que una forma de hacerse de una clara esfera masculina en los espacios suburbanos victorianos tardíos” (Gelber, en: Waskman, 2004: 679).

La banda californiana *Black Flag*, ícono del *hardcore punk* norteamericano, en 1984 lanzó su cuarto disco llamado “Slip it in” [deslízalo]. La imagen de la portada del mismo mostraba una caricatura de una monja que lucía un hábito y crucifijo, abrazando con su brazo izquierdo la pierna desnuda de un hombre; a su lado, el nombre de la banda y en letras más pequeñas el título del disco en letras mayúsculas. El primer tema homónimo del disco (anexo 2), sostiene un diálogo entre un hombre interpretado por Henry Rollins (vocalista) y Kira Roessler (bajista), en la que el hombre persuade a una mujer para dejarse penetrar. Si se analiza la portada del disco más la narración que se entabla en la canción, se podrían interpretar dos cosas. La primera es que *Black Flag* cuestiona una moral conservadora en la medida en que ésta genera una sensación de culpa en las mujeres por tener relaciones sexuales y así cometer infidelidad. La segunda es que este ataque a la moral es a la vez un ataque violento en contra de la mujer. La misma Kira Roessler confesó haber confrontado a los miembros de la banda cuando sintió

que esta canción proclamaba odio hacia las mujeres. Este ejemplo es una prueba de que es importante interpretar las nociones de masculinidad y feminidad dentro de estos estilos musicales no de una forma exclusivamente sexista, como menciona Kruse:

El *rock* en general se ha caracterizado por tener una voz masculina en las letras, y esto se articula a estructuras de poder que intentan reflejar relaciones sociales del mundo real. En este sentido, es importante interponer en este punto que las líricas de incluso las más aparentemente canciones misóginas pueden ser entendidas como odio a la mujer, y que otras lecturas son posibles<sup>24</sup> (Kruse, 1999: 87).

El *thrash metal* de bandas como *Metallica*, *Megadeth*, *Anthrax*, o *Slayer*, que se originó a principios de la década de los años ochenta y que posee raíces hardcoreras (ver capítulo 2), es también un espacio en el que, si bien la violencia a nivel performático es un elemento clave, las mujeres están prácticamente ausentes en las letras de las canciones y en los públicos. A pesar de que el *thrash* a diferencia del *hardcore* mantuvo un perfil menos activista y de mayor visibilización mediática, sostienen algunas coincidencias en cuanto a las temáticas de sus líricas y a su performance en el escenario.

El autocontrol entendido como una forma masculina de resistencia es un factor que se repite en varias de las temáticas de las canciones de ambos géneros. La canción de 1986 “Master of Puppets” (anexo 3) de la banda *Metallica* mantiene, según Glenn T. Pillsbury (2006: 61) un argumento en el que la pérdida de control por el abuso de drogas representa una completa sumisión. Asimismo el movimiento *straight-edge*, que se forma a partir de la canción homónima compuesta por de la banda *Minor Threat* en

---

24 Traducción de JP Viteri. Texto original: “rock music in particular has been characterized by male-voiced lyrics that articulate gendered structures of power that tend to mirror social relations in the real world. However is important to interject at this point, that lyrics of even the most seemingly misogynist songs cannot be understood merely woman-hating, other readings are posible.”

1981, se puede relacionar con esta idea, pues rechaza completamente el consumo de drogas. Si bien en el primer caso se trata de una canción en donde la narrativa nos pone en una suerte de lucha interior por mantener el control de uno mismo sobre la droga; en el segundo, el argumento es resistir por completo a su consumo.

Igualmente la “forma de vida limpia”, propuesta por quienes predicarían el *straight-edge*, se fue desarrollando y generando nuevas corrientes como el vegetarianismo y la abstinencia completa al sexo, al sexo premarital o al sexo sin compromiso. Este último punto revela que las mujeres representan para estos espacios un elemento más a resistir dentro de un sistema de formas de control.

Claramente se puede ver que en el *metal* y el *hardcore* el ideal de resistencia a cualquier forma de control, o el control sobre uno mismo, se ha manifestado de diversas maneras. Lo importante aquí es resaltar que estas ideas de resistencia a las instituciones religiosas, al Estado, a la industria musical y a la sociedad en general, a veces vienen de la mano con la idea de resistencia masculina sobre el deseo a la mujer.

Claramente en los orígenes de estos géneros musicales he encontrado los cimientos de una masculinidad promovida por la música que, si bien proporciona formas de resistencia, excluye de muchas formas a lo femenino. Actualmente la gran mayoría de escenas de *metal* y *hardcore* alrededor del mundo son todavía espacios en donde predomina la presencia masculina. El documental de 2005 dirigido por el antropólogo y cineasta Sam Dunn, *Metal: a Headbanger's Journey* presenta conclusiones importantes sobre lo que la masculinidad significa en el *metal*. En éste, la socióloga Deena Weinstein afirma que sería apresurado llamar al *metal* sexista, sin antes considerar que para la cultura occidental la “masculinidad significa libertad”. Este argumento se reafirma con el comentario del vocalista de *Slipknot*, Corey Taylor:

[...] el *metal* es probablemente el último bastión de verdadera rebelión, de verdadera masculinidad, de hombres verdaderos que básicamente se juntan para golpearse el pecho. Está perfectamente aceptado que los hombres vayan a un *show* de *metal*, se saquen su camiseta y que la mezan sobre sus cabezas, en lugar de pretender ser estos idiotas sensibles o lo que sea. Sí, amo a las mujeres y soy completamente respetuoso con ellas, pero al mismo tiempo, soy un hombre, me gusta haraganear con hombres y hacer cosas estúpidas, es así de simple. El *metal* es uno de los pocos lugares en donde en realidad puedes lograr esto<sup>25</sup> (Dunn, 2008).

La ecuación masculinidad = rebelión, masculinidad = libertad es definitivamente compleja y merece ser entendida y problematizada más a fondo. Esto es importante si consideramos que este *heavy metal* y este *hardcore*, que hoy en día se han acercado hasta convertirse en uno, *metalcore*, se han esparcido, generando escenas alrededor del mundo en las que, dicho sea de paso, se siguen dando formaciones sociales casi exclusivamente masculinas.

Hasta aquí he analizado las formas en las que los discursos *superculturales* del *hardcore* y del *metal* se han construido en torno a la masculinidad, sin embargo, podemos seguir abordando esto de una forma menos textual. El performance musical y escénico de violencia que caracteriza a estos géneros musicales merece ser también tomado en consideración con el objetivo de indagar en el cómo y el por qué estos géneros han producido espacios sociales predominantemente masculinos en torno a una práctica musical. Recordemos que la mayoría de *hardcore* y de *metal* que ha recorrido el mundo se produce en inglés y, en determinados contextos, la diferencia de idiomas puede ser un limitante a la hora de entender

25 Traducción de JP Viteri. Texto original: “metal is probably the last bastion of real rebellion, real masculinity, real man basically getting together and beating their chest. It’s perfectly all right for guys to go to a metal show take their shirts off and swinging them above their heads and go completely insane instead of trying to be these like sensitive morrows or whatever. Yeah, I love women and I’m totally respectful to them, but at the same time, I’m a guy all right, I like hanging and doing dumb shit. It’s that simple metal is one of the few places where you can actually embrace that.”

el contenido lírico de la música. Además de esto, el canto gutural a manera de grito puede limitar la captación de las palabras, especialmente en vivo. Desde esta perspectiva, el performance, como forma no textual de expresión, está cargado de una emotividad que comunica y significa en muchos niveles.

## Hardcore y metal: masculinidad y performance

Los conciertos de *metal* y de *hardcore* en la actualidad se caracterizan por su alta intensidad y nivel de respuesta corporal del público al despliegue en el escenario. Los movimientos corporales de los miembros de las bandas responden a la música de una forma casi desahogada. Gestos que denotan furia, movimientos violentos, golpes en el mismo cuerpo y el tradicional *headbanging*, caracterizan el despliegue de los artistas de *metal* y *hardcore*<sup>26</sup>.



Fotógrafo: Juan Pablo Viteri, concierto August Burns Red, Quito 28/08/2010

---

<sup>26</sup> Movimiento que consiste en agitar la cabeza y la cabellera al ritmo de la música, muy característico del heavy metal desde los años ochenta.

La interactividad entre banda y público es dinámica, generalmente el vocalista alienta desde el escenario el *moshpit*<sup>27</sup> en el público. El *moshpit* –que apareció en las primeras escenas de *hardcore* y que luego se trasladó al *metal*– consiste en formar círculos humanos que giran al ritmo de la música o en los que se abre espacio para que los individuos den golpes de puño o patadas al aire. Otro aspecto es el *stage diving*, elemento igualmente originario de las primeras escenas de *hardcore punk*, que consiste en subir al escenario o a algún sitio sobre el nivel del público y lanzarse desde ahí sobre el mismo. Generalmente estas reacciones se dan en los momentos en los que la música se vuelve más fuerte y acelerada, pues un *show* de estos se vive intensamente en el público y en el escenario.



Fotógrafo: Juan Pablo Viteri, concierto de Suicide Silence. Quito 09/04/2010

El teórico Simon Frith (1996) en “Performing rites” hace importantes aportes para entender el performance dentro de la música popular. Lo primero, dice, es asumir al performance no como una representación corporal de un texto, sino como un set de relaciones sociales expresadas en forma corporal. En este sentido,

<sup>27</sup> El moshpit es una forma de baile caótico que consiste en chocar los cuerpos durante el performance musical de estilos pesados. Algunas modificaciones son el circle pit, que es lo mismo pero girando en círculos o la calistemia, que es agitarse sin chocar con nadie.

el performance es un proceso comunicativo y social, entre los artistas y su público.

[...] el arte performático es una forma de retórica de gestos en los que, en términos generales, los movimientos corporales y signos (incluyendo el uso de la voz) domina otras formas de signos comunicativos, como lenguaje e iconografía. [...] Un uso del cuerpo, depende de la habilidad de la audiencia para comprenderlo como objeto (un objeto erótico, un objeto atractivo, repulsivo o social) y como un sujeto, esto es, como un objeto intencional y voluntario, un objeto con significado. Retóricamente, entonces, el arte performático no es una forma de actuación sino de pose: toma por sentado la habilidad de la audiencia, para referir estos movimientos corporales, a otros<sup>28</sup> (Frith, 1996: 205).

Dentro del *metal* y del *hardcore*, el performance resulta ser efectivo en la medida en que genera una reacción equivalente en el público. El artista depende de que la audiencia pueda interpretarlo a través de su propia experiencia corporal. El público es definitivamente parte integral del performance y su entendimiento depende de sus propias experiencias cotidianas.

En este sentido, Miguel Vinuesa opina que la experiencia corporal del *metal* y el *hardcore* es:

[...] el reflejo más puro y sincero de uno de los sentimientos que tiene el ser humano, que es la ira, que es la cabreadera, que es la angustia. [...] Cómo no vas a estar cabreado si vives en un sistema de verga, en donde el dinero reina y donde no tienes nunca billete y las cosas no pasan porque no hay el dinero y te sientes frustrado porque otros sí tienen dinero y no entiendes las injus-

---

28 Traducción de JP Viteri. Texto original: “[...] performance art is a form of rethoric, a rethoric of gestures in which, by and large, bodily movements and sings (including the use of voice) dominate other forms of communicative signs, such as language and iconography [...] A use of the body (which is obviously central to what’s meant here by performance art) depends on the audience’s ability to understand it both as an object (an erotic object, an attractive object, a repulsive object, a social object) and as a subject, that is, as a willed or shaped objectwith meaning. Rhetorically, then, performance art is a way not of acting but of posing: it takes for granted an audience’s to refer this bodily movements to others.



Fotógrafo Juan Pablo Viteri, concierto August Burns Red, Quito



ticias del mundo, que está lleno de injusticias y un montón de gente se está muriendo de hambre, y a veces tú mismo te mueres de hambre (Vinueza, 12/22/2009).

Según este criterio, estos sentimientos de ira y de angustia personales que son provocados por fuerzas estructurales, tienen una representación corporalmente equivalente. Esta representación de ira cumple, a su vez, la función de calmar ansiedades, como comenta Miguel Vinueza:

Cuando tú expresas ira, la estás sacando. Es como cuando vas al psicólogo y tienes un drama de años de años y el man te comienza a hacer preguntas e indaga en tus recuerdos para que tú digas y saques eso que te está jodiendo. O sea, te sacas toda esa puta ira y la dejas ahí. Es mucho mejor que ir a golpearle a un man o ir lanzar una bomba a un grupo de gente<sup>29</sup> (Vinueza, 12/22/2009).

Siguiendo al antropólogo Richard Bauman, Frith apunta que no es fácil hacer una división entre el performance y lo cotidiano. Sin embargo, sugiere que el performance sí es un estímulo que intensifica los niveles de comunicación. El público estará pendiente de la gestualidad, del lenguaje corporal y del sonido para sostener flujos comunicativos. Escuchar es en sí mismo un performance, cuando la voz del artista y su performance se hacen públicos, estos se interpretan en un nivel personal, “ajustándose a nuestras propias narrativas y repertorios expresivos” (Frith, 1999: 208).

Este performance de violencia, al ser interpretado en un nivel personal y al sostener esta apertura de significado, puede representar distintas posiciones, muchas de ellas antagónicas. Dentro de lo que es el *metal*, por ejemplo, hay corrientes de *metal* cristiano al mismo tiempo que existen corrientes de *metal* satánico.

---

29 Cabe destacar que no en todas las escenas de metal o hardcore, el moshpit tiene esta suerte de función terapéutica. Han existido muchas escenas que se han caracterizado por ser espacios en donde es común que se den episodios de violencia como peleas, que en algunos casos han llegado a homicidios. Grupos de skinheads o straight-edge convertidos en pandillas son casos en donde la violencia ha superado el nivel performático.

Desde un *death metal*<sup>30</sup>, tradicionalmente misógino, a un *emocore*<sup>31</sup>, en donde es completamente común hablar de temas introspectivos y emocionales. Es evidente que este performance de violencia y la agresividad del sonido del *metal* y del *hardcore* tienen la capacidad de adoptar las más variadas facetas.

El performance es un argumento que crea significados con el cuerpo y el cuerpo es un argumento central en las discusiones sobre género y sexualidad. Para feministas posestructuralistas como Judith Butler (1997), el género, antes que estar determinado por la biología, es una construcción histórica, es decir, el género se manifiesta en un performance culturalmente codificado, independiente de su naturaleza biológica. Este es un argumento central para corrientes posestructuralistas que buscan reorientar nociones esencialistas de género hacia posturas que lo asuman como “una construcción histórica contingente” (Pillsbury, 2006: 98). Asumir al *heavy metal* o al *hardcore* como géneros masculinos equivaldría a esencializar la violencia y la agresividad como actitudes exclusivas de los hombres. Es innegable que, en general, los espacios sociales que producen estos estilos musicales están casi siempre dominados por hombres, es verdad que la violencia y la agresividad desde la música popular han servido para crear argumentos muchas veces misóginos, pero, ¿cómo entendemos que desde un principio haya habido mujeres (aunque pocas) que han formado parte y que se han identificado con estos espacios y estilos musicales?

---

30 El death metal es un subgénero del metal. Se caracteriza por el uso de voces guturales y un tiempo extremadamente acelerado. Entre las muchas facetas de este subgénero del metal, priman también temáticas sobre asesinatos en serie, canibalismo o satanismo.

31 El emocore (hardcore emotivo) es un subgénero del hardcore con variantes metaleras, más lento y melódico que sus predecesores. Este género es una respuesta al hardcore punk en donde no era bien visto hablar de temas introspectivos o de amor. La primera banda que desató esta corriente fue Rites of the Spring en la década de los años ochenta.

## Las mujeres y el rock en Quito

Ximena Echeverría es una comunicadora social que desde hace diez años circula por la escena *metal* del sur. Durante algún tiempo trabajó en el programa sobre *rock* y temas sociales: Cromosoma Rock transmitido por Radio La Luna. Por su vinculación con estos espacios, a Ximena le interesan temas especialmente vinculados con culturas juveniles, movimientos sociales y género; por este motivo, gustosamente accedió a compartir sus experiencias en estos espacios.

A pesar de que Ximena piensa que hoy es evidente una mayor presencia de mujeres en la escena, considera que en estos espacios siempre han dominado los hombres. Esto hizo que su experiencia como mujer sea problemática desde el principio:

[...] la cosa era súper cerrada, no sólo para las mujeres, sino, además para tu lugar de procedencia, ser mujer y ser del norte de Quito era incompatible con ser rockera (Echeverría, 27/05/2010).

El testimonio de Ximena demuestra que las tensiones de clase en estos espacios se agravan cuando se trata de una mujer que entra en ellos. Cabe recordar que diez años atrás, la escena rockera quiteña era mucho más homogénea en cuanto a estilos. Se la llamaba rockera porque contenía en un mismo espacio a varios subestilos del *metal* o del *punk*, a los que no necesariamente se los diferenciaba. Aquí se da una división marcada entre una escena de *rock* en el sur, de perfil de clase más obrera, en contraste con una escena de *rock* alternativo en el norte, que además de bandas de *hardcore* y de *metal* se sumaban bandas alternativas que mantienen hasta hoy un perfil de clase media y media alta, como se abordó en el capítulo anterior. Menciona también que entrar en estos espacios implicaba enfrentarse a varios prejuicios en contra de la mujer no sólo dentro sino fuera de la misma:

[...] prejuicios a lo rockero había, y los manes debían enfrentarse o jugar con ello, pero las chicas a más de eso debían enfrentarse contra el prejuicio no de ser rockera sino de ser simple y sencillamente mujeres. [...] La sociedad como bloque mira mal a los rockeros y esa escena permite, claro, validar los prejuicios que la sociedad tiene frente a la mujer empoderada. O sea que en el fondo ser rockera daba razones para ser expuesta a todo un discurso moral que necesitaba un pequeño pretexto para aflorar. Ese pretexto es que no seas igual y para esa diferencia, cuando eres mujer, poco es suficiente, no importa si eres rockera, contestona, brillante, fea, guapa, madre soltera, mal casada, bien divorciada, da igual, eso es realmente secundario para la sociedad (Echeverría, 27/05/2010).

Recordemos que, desde sus primeras manifestaciones, el *rock* en el Ecuador fue concebido como una importación cultural que atentaba contra la así llamada “cultura nacional”. Esto se suma a otras posturas conservadoras de la cultura dominante local que siempre relacionaron al *rock* con marginalidad, consumo de drogas, satanismo y vandalismo (Ayala Román, 2007). Lo contradictorio, en todo esto, es que dentro de la misma escena se manifiestan prejuicios sobre las mujeres, en forma todavía más intensa:

[...] si los manes no rockeros son machistas los rockeros son más hijos de putas con las nenas. Habían manifestaciones todavía más excluyentes para las mujeres. [...] por ejemplo cuando un man entraba, su estar dependía de cuánto sabía o tenía de música, revistas o cualquier cosa de lo rockero, o que podía dar la talla de ciertas conductas irreverentes, pero cuando una nena entraba, todo esto realmente era secundario, incluso podían perdonarte el no saber de música (que nunca pasó) y podías ser “suave” pero, eso sí, debías estar con alguien [...] por sí sólo eso ya es condicionante y excluyente, porque si no accedes, no nomás, pero también habían prácticas sexuales grupales, a las buenas y a las malas, de ambos cortes pero los relatos casi siempre se narraban con una primera vez a la fuerza y *yaf* las siguientes todo bien (Echeverría, 27/05/2010).

Si estos espacios resultaban ser tan discriminatorios con las mujeres, ¿qué es lo que hace que algunas de ellas se sientan atraídas por estos espacios y estilos, y por qué deciden quedarse en ellos?

Susana Anda fue la baterista de la desaparecida banda de *hardcore punk*, *Juana la loka*. Actualmente tiene 28 años de edad y es antropóloga. Circuló principalmente por la escena de *rock* del norte justamente hace diez años, a pesar de vivir en el sur de la ciudad. Es una de las pocas músicas de *hardcore* que ha habido en la escena local, por lo que considero que su testimonio es vital para esta investigación.

Susana migró de Inglaterra a Quito a temprana edad. Para ella, el proceso de migración fue desde un principio problemático y se agravó con el hecho de haber ingresado a un colegio de clase media alta. Al igual que Ximena, el hecho de ser mujer le ocasionó ser objeto de varias formas de exclusión por parte de los hombres en estos espacios.

[...] para mí era tenaz, yo iba sola, no tenía un grupo de punkis o un grupo de mujeres o de la pista<sup>32</sup>, yo estaba aislada y estaba sola, me gustaba la música y ese ambiente. Era chiquita, flaquita y me sentía vulnerable, súper insignificante [...] Los borrachos venían, se acercaban y me cogían el culo cacha. Y me decían, “vos eres power” [imita voz masculina] (Anda, 03/06/2010).

*Power* fue un adjetivo inédito que se le dio localmente al *hardcore* interpretado por bandas como *Muscaria*, *Misil* o *Hijos de Quién*. Todas las bandas antes mencionadas eran del norte de la ciudad y de integrantes de clase media y media alta. Esto generaba roces con las bandas más tradicionalmente *metaleras* del sur y de un perfil de clase obrera. “Los *power* y los metaleros no se mezclaban” a pesar de haber compartido algunos espacios, según

---

32 La pista de patinaje en el parque La Carolina, al norte de la ciudad, era según Susana y varios de mis informantes, el lugar en donde muchos jóvenes del norte de la ciudad que se identificaban con el punk, el hip-hop, el metal o el *hardcore* se reunían e intercambiaban música además de practicar deportes extremos como ciclismo, patinaje en tabla y en línea.

Susana. Para ella, al ya sentirse excluida como mujer, se le sumaba su asociación con la clase media quiteña. Por otro lado, en su colegio se sentía excluida por vivir en el sur de la ciudad, siendo asociada con las clases obreras. Esto la hizo sentir apatía por una actitud de clase media, que consistía más en una forma arribista de actuar, que en una verdadera posición económica.

Yo tenía esa discriminación por dos partes, [...] en el colegio yo vivía en el sur, y era una nota de clases que hay aquí en Quito. Después me iba a los conciertos y me veían a mí como que fuera añiñada<sup>33</sup> (Anda, 03/06/2010).

El sentirse acosada por miembros de estas escenas y el doble rechazo por su condición de clase no fue suficiente para que Susana dejara de concurrir a esos espacios ni para que posteriormente formara la banda *Juana la Loka*. Según ella, lo que la mantuvo fue la música. En la agresividad y despliegue de violencia de la música encontró una forma de empoderamiento que para ella no se asociaba con ser hombre:

Yo no creo que [el *metal* y el *hardcore*] sean masculinos, yo creo que son una liberación. Yo tenía un montón de odio e iras en esa época. Y esos lugares a mí me daban libertad [...] mi rebeldía era en contra de mis viejos, sentía que me habían metido en una sociedad de mierda [...] *Institucionalized*<sup>34</sup>, era una nota de que de reclamando a los viejos<sup>35</sup>, me sentía totalmente identificada. Habían voces masculinas y mucha fuerza pero yo no pensaba en que me estaban excluyendo (Anda, 03/06/2010).

Susana también menciona que asumir una actitud agresiva, actuar corporalmente fuerte en estos conciertos era una forma de empoderamiento: “demuestras que eres fuerte y nadie te jode”.

33 En el Ecuador a esta actitud se la refiere con el adjetivo de “añiñado” que quiere decir de clase social alta, como menciona Susana.

34 Canción de la banda californiana de hardcore, Suicidal Tendencies.

35 En la jerga ecuatoriana, “viejos” puede ser sinónimo de padres.

Sin embargo, Ximena menciona que ni eso era suficiente a veces:

Dentro del grupo, *moshear* sí que significa como mujer un pel-dañazo más, pero lo cagado es cómo todo es tan relativo y de doble uso; me refiero a que, quizá, si se valora tanto que una nena *moshee* por su empoderamiento físico, también es valoradísimo por los manes como papaya para manosear, toquetear y cosas por ese estilo (Echeverría, 27/05/2010).

Por su parte, Susana afirma que como integrante de *Juana la Loka* tuvo que atravesar por situaciones parecidas, las mismas que demostraban actitudes misóginas por parte del público masculino:

Cuando nos subíamos al escenario, ya llegó un punto en que los manes nos decían “mucho ropa”, y que sólo nos cachaban como la banda de mujeres. ¡No somos una banda de mujeres ¡somos *Juana la Loka!* Y empezamos a joder por eso (Anda, 03/06/2010).

Las bandas de *metal* o *hardcore* compuestas por integrantes mujeres, en el Ecuador y en el mundo, han proyectado como tema constante en su música esta violencia masculina que se ejerce sobre ellas, a la vez que han tenido que enfrentarse a ser vistas como “una banda de mujeres” antes que como “bandas” (la naturalidad de lo masculino en su omisión evidencia el sistema de exclusión). Esto se comprueba en el artículo “Mujeres de Negro” de la revista local *Rocker* (2010). En éste, varias de las músicas de la escena local comparten testimonios y experiencias parecidas a las de Ximena y Susana. Igualmente, “*xsisterhoodx.com*” es un portal web que funciona como una comunidad global para mujeres *straight-edge* y *hardcoreras*. Aquí se puede encontrar información de bandas de *hardcore* y *straight-edge* con integrantes mujeres y posturas activistas feministas, además de información sobre estos estilos musicales y foros de discusión, dicho sea de paso, saturados de experiencias contadas por mujeres, otra vez, muy parecidas a las aquí mencionadas.

Ximena y Susana eventualmente dejaron de concurrir a estos espacios. El perfil de masculinidad tradicional al que tenían que enfrentarse como mujeres dentro de estas escenas, eventualmente, las obligó a alejarse. Pregunté a Susana si encontró alguna diferencia entre los perfiles de masculinidad dentro de esos espacios y otros fuera de ellos, a lo que respondió:

Sí, adentro te agarran el culo... pero bueno, no sé, afuera también, sólo que el uno tiene el pelo largo [sonríe]. Al principio pensé que era gente que estaba como más libre, pero después me di cuenta de que ni cagando, que igual hay manes que son súper religiosos y manes que hablan de anti dios y huevadas así, hay manes que tienen un montón de moral, si te quedas en ese medio, te das cuenta de que hay toda la moral que hay en el ámbito al que uno quiso salir desde el principio (Anda, 03/06/2010).

Los testimonios de estas dos mujeres muestran que el género, al ser una construcción cultural, es también una construcción que se crea alrededor de la música. Para ellas la escena de *rock* de Quito de aquellos años reproducía los patrones de género masculinistas que se producen por fuera de la misma. Por este motivo, abordar estos espacios desde una perspectiva de género resulta imprescindible, pues evidencia problemáticas que no deben ser omitidas ya que evitan la reproducción de nociones idealizadoras (rock = resistencia) que deberían estar sujetas a un análisis crítico. En el siguiente punto veremos cómo se sigue negociando con nociones de género y clase desde la escena de *metal* y *hardcore* que gira en torno a *Alarma* en el norte de Quito.

### **Alarma: hardcore, clase media y género al norte de Quito**

La escena de *rock* quiteña de finales de la década de los noventa, en la que confluían públicos y bandas del sur y del norte de la



ciudad, poco a poco se fue diversificando. En la medida en que fueron pasando los años se construyeron, sostuvieron o definieron distintos escenarios musicales que han girado en torno a colectivos como *Alarma*.

Considerando esto, partiremos de asumir que el *metal* y el *hardcore* no son estilos homogéneos y que la interpretación de sus significados varía en cada uno de los contextos en los que aparecen. Incluso las distintas interpretaciones de estos géneros pueden convertirse en una tensión dentro de sus mismos espacios. Recalco esto con la intención de aclarar que *Alarma* no es la única referencia de *metal* o *hardcore* en Quito; sin embargo, es un espacio con nociones y formas particulares de entender estos estilos musicales, en los que a su vez se manifiestan distintas posiciones de género y de clase que se generan en relación a un contexto social más amplio y las conexiones culturales que éste mantiene con el mundo.

En el nivel *supercultural* de estos estilos musicales hemos visto cómo la violencia es un componente básico de su performance escénico. En cuanto a la relación género y estilo musical, la violencia asumida como masculina a la vez que se constituye un argumento de resistencia a distintos factores estructurales como la cultura dominante, la industria musical o el sistema capitalista, viene muchas veces acompañada de discursos misóginos y prácticas de exclusión hacia las mujeres.

Los testimonios de Ximena y de Susana en los que se problematizan nociones de género y de clase en el punto anterior, se enfocan en un período anterior a la conformación de *Alarma*. Hacer referencia a ellos tiene la intención de dar cuenta del contexto del que parte *Alarma* y así entender cómo género y clase se han interpretado, modificado y/o reproducido desde este espacio.

Desde que me vinculé con *Alarma* en 2004, y en la relación que he sostenido con varios de sus miembros durante los últimos

años, he constatado una actitud de rechazo a manifestaciones violentas que se salen del performance musical, en especial riñas y enfrentamientos físicos.

Pablo Molina es el vocalista y guitarrista de *Entre Cenizas y Veda* –bandas que han sostenido y se han producido desde *Alarma*– recordando cómo se ha dado su vinculación con el *hardcore*, con el *metal* y con *Alarma*, menciona cómo la trifulca que se generó por la mala organización del concierto de la banda de *punk* argentina *2 minutos*<sup>36</sup>, en 2003, lo hizo desistir de identificarse con los espacios musicales en los que se generan manifestaciones violentas y vandálicas:

[...] solamente me di cuenta cómo funcionaba ese mundo más gamín, más callejero, creo que la forma adecuada de decirlo es un medio hostil, lleno de gente sin consideraciones básicas hacia el resto por decisión. En su afán por ser rebeldes y diferentes al resto, se convierten en antisociales y obviamente los choques están a la orden del día (Molina, 5/04/2010).

Este testimonio no sólo evidencia un rechazo a expresiones de violencia sino que las asocia con ciertas nociones de clase. Cuando Pablo utiliza los términos “gamín” y “callejero” se refiere a una actitud vandálica, destructiva y sin sentido. Sin embargo, el término gamín muchas veces puede ser interpretado como una forma de enfatizar un descalificativo de clase. Considero necesario relativizar su utilización y no asumir una postura clasista en su uso. En los espacios cotidianos que he compartido con la gente de *Alarma* y en el testimonio de Susana se evidencian actitudes descalificativas de clase casi antagónicas. Aquí el término opuesto a “gamín” es “aniñado”. Al primero se lo utiliza para descalificar actitudes vandálicas, autodestructivas, desconsideradas e indeco-

<sup>36</sup> 2 minutos es una banda que en Quito ha logrado seguidores de distintos estratos sociales identificados con el punk. La trifulca fue una respuesta a la mala organización del evento; este enfrentamiento hizo que el concierto sea cancelado, después de que se dieran una serie de actos vandálicos.

rosas. El segundo tiene la finalidad de descalificar actitudes arribistas, clasistas, xenofóbicas, económicamente opulentas. Ambos términos son comunes en este espacio, y aunque su afán es discriminatorio, no tienen necesariamente una relación directa con una posición económica sino con ciertas actitudes y comportamientos que se asocian con estos niveles de clase.

Mucho de lo que ha sido la organización de *Alarma* ha procurado mantener un distanciamiento con manifestaciones de violencia que se desborden del performance musical. En los ingresos a los *shows*, se prohíbe, por ejemplo, el ingreso de armas y artilugios que podrían ser utilizados como tales (cinturones metálicos, cadenas, púas y demás), de personas en estado etílico y, en algunas ocasiones, la venta de bebidas alcohólicas. Aunque muchas de estas regulaciones responden a requerimientos legales y a normas de los locales donde se organizan los conciertos, no son regulaciones renegadas por los miembros de *Alarma* encargados de la organización de los eventos.

La prohibición de la venta de bebidas alcohólicas, según Willy Mena, va más allá de respetar requisitos legales, pues afirma que es una forma de hacer que los eventos sean aptos para públicos de cualquier edad, además de que se evitan brotes de violencia catalizados por el consumo de licor. Esta postura ha recibido varias críticas y deserciones de miembros del público. Por su parte, *Alarma* ha respondido afirmando que la principal motivación en sus conciertos es la música y no el consumo de licor. Vale la pena tomar en cuenta que, en el contexto local, el consumo de licor alcanza altos niveles independientemente de la clase social, como apunta Willy

Yo creo que en nuestro país [el consumo de alcohol] es un fenómeno universal, o sea más que un fenómeno de clase es un fenómeno colectivo que se cruza con lo que hacemos y con el tipo de música que disfrutamos. Creo que sí hay un poco más de

conciencia sobre cómo el alcohol no tiene que ser un elemento en tu forma de disfrutar, de identificarte o entretenerte e igual con la violencia. Hay una desmitificación de la violencia que sí tiene mucho que ver con la esencia de esa idea de mensaje que tiene la música que gira alrededor de *Alarma* (Mena, 24/06/2010).

Asimismo asegura que no hay una relación directa entre la música que gira alrededor de *Alarma* y el consumo de alcohol o drogas. Esto, sin pretender decir que se trata de gente que no consume este tipo sustancias o, en sus propios términos, no se trata de un público “tranquilo y santurrón”, sino que no hay una incitación desde lo musical hacia estas formas de consumo, como sí ha pasado con otros estilos musicales. Sólo basta recordar a figuras icónicas del *punk* y del *metal* como la imagen *junkie*, autodestructiva y decadente de Sid Vicious, bajista de los *Sex Pistols*, o a *Metallica*, banda que en los ochenta fue también conocida como *Alcohollica*, debido al conocido alto consumo de licor de sus miembros. No podemos omitir también a movimientos asociados con el *hardcore* que más bien se han caracterizado por renegar el consumo de estas sustancias, como el mencionado *straight-edge*.

En una entrevista para la revista musical virtual *Plan Arteria* (2009), realizada a los miembros de la banda *Entre Cenizas*, se trató el tema de la gestión de *Alarma*. Sobre esto, Pablo Molina (guitarrista), Gabriel Valarezo (baterista) y José Haro (guitarrista) opinaron lo siguiente:

P: La idea de *Alarma* empezó como una cuestión para hacer conciertos para los amigos y los panas, pero poco a poco se incrementó la conciencia de que se necesita hacer conciertos de calidad para que las bandas se den a conocer de verdad. Es algo que falta aquí *full* porque tú vas a un concierto en cualquier lado y con las justas hay un amplificador bueno de más de 50 vatios que te va a funcionar.

G: Creo que esto ha generado cultura y por eso ha ido creciendo la escena *metalcore*; es más grande y no sé si estoy diciendo bien esto, pero yo creo que es más culta, porque la escena metal vieja guardia ha estado acostumbrada a las tocadas en los bares chiquitos, con mal sonido... La idea es sacar el *rock* como sea; *Alarma* acostumbró a la gente a un buen sonido, a un buen trato, donde no hay alcohol, donde no hay quiños. Creo que por eso es posible la presentación *Black Dahlia Murder, Poison The Well, As I Lay Dying*.

J: Yo creo que se ha logrado algo porque se han hecho las cosas bien, se toman en serio su trabajo y se sacan la puta por hacer que las cosas pasen. Nosotros, que hemos estado cerca de estos manes, vemos que no es que *Alarma* está haciendo esto por fines de lucro ni porque les dé *full* plata, o sea se nota que aman la huevada y la sacan adelante; ese ejemplo lo hemos tomado nosotros también (Granja, 2009).

Estos testimonios denotan varias posturas distintivas de *Alarma* como un espacio particular frente a la violencia y a la calidad técnica. En primer lugar, podemos notar la enfática distinción de *Alarma* como un espacio que procura realizar producciones de calidad frente a lo que tradicionalmente se esperaría en el contexto local de estilos musicales asociados con el *rock*. En segundo lugar, vemos cómo esta idea de calidad técnica se asocia con un rechazo al consumo de licor y exceso de violencia, como lo recalca el testimonio de Gabriel.

Evidentemente la condición de clase desde la cual se interpretan, tanto *metal* como *hardcore*, alrededor de *Alarma* es de clase media. Esto marca una gran diferencia con los inicios del *thrash* y del *hardcore* asociados con clases obreras. En este sentido, mucho de lo que es el *hardcore punk* y algunas corrientes metaleras se han relacionado con pandillas urbanas, como grupos *straight-edge* fundamentalistas y/o grupos racistas. El mismo

Ian McKaye, vocalista de la banda precursora del *straight-edge*, *Minor Threat* renegó que su canción “Guilty of being white” [culpable de ser blanco] que en su intención original proponía un argumento antirracista, sea interpretada por grupos de *hardcore* racistas noruegos como una canción que habla sobre el “orgullo del hombre blanco”. Para los miembros de *Alarma*, la música no alcanza estos sentidos y más bien hay una actitud que rechaza manifestaciones de violencia, como menciona Gabriel Valarezo:

Acá en Quito se vive de una manera muy distinta al resto del mundo en buenos y malos sentidos. En buenos sentidos se puede decir que es algo mucho más pacífico que en otros lados; en el lado negativo las letras *hardcore* pueden influenciar negativamente, por ejemplo, se habla de una realidad de pandillas que sí se vive en América y Europa y acá no existe eso [...]. No digo que Quito sea pacífico, pero en la escena *hardcore*, *hardcore* tal cual, no existe tal realidad (Valarezo, 10/03/2010).

En este punto vale recordar que el *punk* y el *hardcore* mantuvieron el ideal de romper con la actitud de música elevada del *rock* progresivo y *glam* de las décadas de los años sesenta y ochenta. El *thrash metal* de orígenes parecidos, por el contrario, ha mantenido una preocupación por sostener una destreza técnica con la intención de validar a sus intérpretes como músicos verdaderos, priorizando la virtuosidad antes que el sentido comunal de jóvenes de clases bajas no dotados (Pillsbury, 2006: 7). *Alarma*, espacio en el que confluyen el *metal* y el *hardcore*, es una combinación de estas dos posiciones. Calidad técnica lograda con una actitud comunal y autogestionada (DIY) más un sonido que demuestre dotes técnicos y que a la vez valide a la escena en circuitos internacionales de *hardcore* y *metal*.

Lejos de pretender una relación armoniosa entre *metal* y *hardcore*, hay que asumir que más bien ésta puede generar algunas contradicciones y fricciones. El sonido del *metalcore* que origi-

nalmente aparece a principios de la presente década con bandas como *Killswitch Engage*, *Poison the Well*, *Darkest Hour*, *Underoath* o *Shadows Fall*, además de presentar ciertas hibridaciones como el uso de gritos en el canto original del *hardcore* y las melodías tradicionales del *metal*, presenta ciertas ambigüedades en la forma en que los significados de estos estilos se interpretan. Endiosar la calidad técnica muchas veces puede ser una forma de descalificar a otras formas de expresión menos técnicas y más fieles a las primeras olas de *hardcore punk*, las cuales sostenían valores de comunidad y resistencia más allá de virtuosismos y estándares de calidad técnicos. Willy, quien acepta que en el mundo del *metalcore* se pueden presentar estas incongruencias, hace una interpretación en relación con el contexto cultural local:

Yo lo veo como que incluso no se trata de un conflicto, o sea es más como el mestizo que no puede reconocer su mestizaje. Es como el criollo que tiene cosas a lo bestia de ser europeo, cosas a lo bestia de ser negro, pero como éstas en el discurso siempre están en conflicto él, no se las puede aceptar y siempre está en líos mentales. Pero si es que haces eso a un lado, te das cuenta de que es algo súper rico (Mena, 24/07/2010).

Un suceso en donde se evidenciaron estas tensiones se dio en el concierto “Sólo los fuertes sobreviven” de 2008, el cual tuvo la intención de reencontrar a dos generaciones de bandas de *hardcore* locales (*Muscaria*, *Custodia*, *Convicto*, *Entre Cenizas y Mortero*). En este evento, que dicho sea de paso no fue organizado por *Alarma*, se dieron encuentros entre bandos *skinheads* y *straight-edge*, evidenciando un conflicto interno en la escena local *hardcore*.

Desde hace algún tiempo se daban proclamas por parte de bandas locales de *hardcore* que nunca fueron parte de *Alarma* y otras que desertaron por distintos motivos, las cuales afirmaban ser verdaderamente bandas de *hardcore*. En respuesta a esta autoproclamación

de autenticidad, Gustavo Dueñas (vocalista de *Descomunal*) hizo circular una hoja volante en la que recalca que el *hardcore*, más que un estilo musical, es un *ethos*, una actitud y una filosofía que habla de resistencia y de formas de vida alternativas, que no están limitadas por un estilo de música específico. Muy enfático en señalar que un estilo más cercano al *metal* no significa perder la actitud *hardcore*, como lo han demostrado bandas como *Eighteen Visions*, *Converge* o *Earth Crisis*, en el texto apunta lo siguiente:

La motivación que me llevó a hacer públicos estos pensamientos es la presente insistencia y audacia inexplicable de tratar de polarizar, hacia cierto sector, el término *hardcore*, como si fueran jueces omniscientes en una contienda por una etiqueta; es comprensible que se trate de encasillar bandas en ciertos géneros, pero crear conflicto acerca de cuáles bandas locales son “realmente” tal o cual cosa me parece un desatino total y un gran perjuicio a la escena en crecimiento. Y más grave aún, algunos se proclaman los “verdaderos”... ¿verdaderos qué? me pregunto... ¿ante quién? como si hubiera reglas que seguir o modelos a copiar. Por favor, no caigamos en esta insensata estupidez que recuerda a los conflictos religiosos en los cuales cada grupo al proclamar tener la única verdad han generado tanto desastre. Si algo nos enseña el *hardcore* es precisamente eso: no seguir reglas y hacer las cosas a tu manera. El *hardcore* es más que un género musical, es una forma de vida que no se logra simplemente con un sonido o estilo. Si no te gusta lo que ves a tu alrededor, puedes salir de este lugar o cambiarlo, puedes aportar con acciones constructivas o puedes caer en la crítica, el prejuicio y los males que tanto criticamos de esta sociedad. Lo que motiva a las bandas a tocar y comunicarse debe ser su amor por lo que hacen y la satisfacción que esto no genera en sus vidas el resentimiento y la confrontación. Con quien hay que ser verdaderos, es con uno mismo (Dueñas, 2008).



Aunque estos encuentros nunca pasaron de amenazas verbales y la deserción de algunos bandos que reclamando autenticidad se alejaron de los espacios que genera *Alarma*, los incidentes hicieron que otros miembros de las bandas de la escena rechazaran abiertamente estas actitudes desde la música. Pablo Molina, miembro de la banda *Veda*, compuso “Modo asegurado” (anexo 4), canción que descalifica la actitud de estos grupos *straight-edge* considerándola un atentado a la escena y a los valores *hardcoreros*. Molina comenta lo siguiente:

Escribí esa letra que habla sobre darse cuenta de lo que nos rodea y lo que tenemos, no dejar al instinto destructor y absurdo humano comerse todo lo hermoso que tenemos [...] el contexto de la canción, lo fundamental y primero, el suelo que pisamos, el lugar donde vivimos y la gente que nos rodea y lo segundo a lo que aludo es la música y las artes; cómo es posible que una confusión ideológica así de aberrante manche la sublimidad y relevancia de la expresión artística (Molina, 5/04/2010).

Analizando estos testimonios y sucesos, podemos concluir que *Alarma*, al ser un espacio social principalmente de clase media, conscientemente ha buscado distinguirse de espacios y de posiciones en los que la violencia es un argumento que se desborda a lo performático. Podemos decir también que esta disciplina está mediada por su misma posición de clase, en la medida en que se rechaza a través del decoro, la organización y la calidad técnica, actitudes marginales, violentas, desorganizadas y de poca virtud técnica, asociadas con clases bajas, a la vez que actitudes pedantes, banales y arribistas de clases altas. En esta línea, las interpretaciones de los sentidos del *metal* y del *hardcore*, desde *Alarma*, se ven mediadas por la condición de clase media de sus miembros. Pero ¿cómo este control de los niveles de violencia atravesado por un estatus de clase media condiciona las dinámicas de género dentro de estos espacios? ¿Es la experiencia en este espacio más

incluyente para un público femenino? ¿Se vuelve esta experiencia más llevadera cotidianamente? ¿En qué medida se desiste de una masculinidad hegemónica en estos espacios? ¿Por qué sigue existiendo una limitada participación de mujeres en la escena?

Zteph Apolo, de 21 años de edad, ha sido miembro del equipo de organización de *Alarma* durante los últimos tres años, siendo una de las pocas mujeres que lo integran activamente. Para ella, identificarse con estos estilos musicales ha sido problemático desde el principio, especialmente por su *look*. Como mujer *hardcore* y *metalera* luce mercaderías de bandas norteamericanas de *metal* y *hardcore*, lleva varias perforaciones corporales y visibles tatuajes en todo su cuerpo. Esto le ha generado varias fricciones en el contexto social local, fricciones que en su período de estancia en los Estados Unidos no se dieron:

O sea, me ha pasado mucho desde siempre que me quedan viendo aquí... y la verdad no era una persona muy segura de mí misma... de hecho hasta ya enervaba. Siempre lo tomé negativamente. Fui allá y no sé, sentí que a nadie le importaba como me veía y me encantaba eso... hablando en una cuestión de autoestima, seguridad, me sentí incluso más aceptada porque tenía amigos que entendían lo que escuchaba (Apolo, 09/03/2010).

Este testimonio marca una distinción de lugar y género en relación a la identificación con el estilo musical. Ser mujer e identificarse con estos géneros musicales se puede volver más complejo en cada contexto, no es lo mismo identificarse con estos estilos en la sociedad norteamericana que en la quiteña. Por ejemplo, en el contexto familiar de Zteph, identificarse con estos estilos representó para su familia que ella no cumpliera con el ideal de feminidad que se esperaba de ella:

Primero, creían que todo iba a ir para mal porque nadie en mi familia (excepto mi tío) eran así... no veían el por qué. Se enoja-

ban, me decían que era una rebelde, una malagradecida porque no quería comprarme la ropa que le compraban a mi hermana y querían mandarme a hacer cosas (Apolo, 09/03/2010).

Zteph también menciona que hacer visible tu identificación con estos estilos musicales genera distintas respuestas cuando se trata de mujeres.

La verdad no creo que le moleste a alguien ver un tatuaje enorme en un hombre como en una mujer. Sería como que más “probable” que un hombre tuviera uno grande a que una mujer pudiera tenerlo. O sea, creo que menospreciarían a una metalera [...] y se ve cómo te tratan distinto que a otra chica que no use eso (Apolo, 09/03/2010).

El testimonio de Zteph nos hace pensar que en Quito la actitud social generalizada frente a estos estilos musicales se agudiza más cuando se expresa desde una mujer. Los prejuicios hacia cualquier manifestación asociada con el *rock* no sólo se mantienen, sino que se extreman en el caso de las mujeres, pues implican romper con una expectativa de feminidad.

Al igual que para Susana, ser mujer y estar asociada con una clase media alta hizo que Zteph se vea excluida de otras escenas anteriores a *Alarma*. Aquí de nuevo se reniega del calificativo “aniñado”:

Nunca había escuchado una banda en español que diga lo que [*Descomunal*] decía, y que me guste y me llegue. Y que, sobre todo, no sean unos idiotas. Había escuchado bandas de *punk* de acá que me hicieron odiarles, me decían aniñada, ¡cacha! (Apolo, 09/03/2010).

Ya en *Alarma*, su condición de clase dejó de ser un problema, pero las dinámicas de género que Zteph como mujer ha experimentando dentro de este espacio fueron conflictivas, al menos en un principio:

Me trataban como chama que no sabía qué hacer, a veces me decían las cosas de una manera idiota... como que asumiendo que por ser niña y mujer no iba a saber cómo. [...] Es extraño porque cuando necesitaban a veces ayuda con un carro ahí si me llamaban pero como no podía cargar las cosas “era lo mismo que nada”. Ahí sí una vez me calenté de las iras y no ayudé. A veces asumen que voy a ser un “dude” más, pero luego se dan cuenta que ¡oh si! ella es mujer... de cierta manera, me gusta que entiendan que no soy hombre, pero eso no quita el buen trabajo que hago. Me gusta que lo entiendan, así no hacen chistes idiotas, cosas así pequeñas... o me tratan menos groseramente como a veces se tratan entre ellos. No le veo el chiste cuando hablan de traseros de mujeres y hacen comentarios al respecto... es como que... mmm.

En este testimonio se evidencian tensiones de género que se producen en el momento en que una mujer ingresa en un espacio que se caracteriza por el predominio masculino, cuyas formas de sociabilización se han construido entre hombres y cuyos valores muchas veces se han asumido como masculinos. Esto se suma a una postura conservadora en cuanto a género que se da en el contexto más amplio que es Quito, en donde cualquier espacio vinculado con el *rock* se ve como un espacio violento y por tanto masculino. Aunque las muestras de resistencia frente a una mujer que ingresa a estos espacios no se manifiestan de una forma corporalmente violenta e invasiva, como se evidencia en los relatos de Ximena y Susana en el punto anterior, el control sobre las manifestaciones de violencia que se desbordan de lo musical, que se dan en *Alarma*, no implica que se genere un espacio incluyente para las mujeres.

En los eventos de *Alarma*, la participación de las mujeres pasa por funciones que tienen que ver con la organización y coordinación de los conciertos, y ya dentro de ellos se ocupan de la venta de la mercadería. En cuanto al público, hay una limitada presencia de

las mismas y muchas de ellas son parejas de algunos de los miembros de las bandas. Sin embargo, en donde principalmente resalta la ausencia femenina es en la interpretación musical en sí. No existe una banda propia de *Alarma* con al menos una integrante mujer.

Un espacio como el aquí descrito se perfila claramente como un espacio homosocial. El término homosocial explicado por Eve Kosofsky Sedgwick (1985), se forma en relación al término homosexual y se lo utiliza para describir formas de socialización entre personas del mismo sexo y, más específicamente, actividades de “camaradería masculina” [*male bonding*]. El deseo homosocial que se caracteriza por una homofobia intensa, se manifiesta principalmente en los patrones de amistad, rivalidad y competencia. Los sentidos de comunidad del *hardcore*, más las disputas de autenticidad que generan sus vínculos con el *metal*, son pruebas que se ajustan a este criterio. Incluso en las relaciones cotidianas con estos sujetos, cualquier referencia a la homosexualidad tiene siempre afanes peyorativos.

Sedgwick también sostiene que la homosociabilidad, al sostenerse en un orden heterosexual, es fiel a una estructura patriarcal basada en relaciones entre hombres que establecen una jerarquía de solidaridad e interdependencia, que les permite controlar a las mujeres (Sedgwick, 1985). Aquí lo homosocial deja de ser congruente con la forma en la que se establecen las relaciones de género dentro de *Alarma*.

Desde la propuesta de Kimmel (1994), la masculinidad aparece como poder y por ende como privilegio. El rechazo hacia las mujeres que entran en un espacio como *Alarma*, demuestran rasgos de una masculinidad hegemónica, sin embargo, el análisis debe ser más complejo.

Willy está consciente de que históricamente el *metal* y el *hardcore* han constituido espacios misóginos y asume que esto es

una contradicción cuando se supone que deberían ser espacios que no reproduzcan los patrones hegemónicos sociales, al menos en cuanto al género:

De hecho esta cuestión misógina tiene hasta un trasfondo político en cierto sentido al querer alejarte de lo que es un adolescente común y corriente; tienes que recordar bastante que de por sí desde la psicodelia –de ahí con el disco en los setenta– se creó la noción de que comercialmente el principio de ser joven era el de agarrar y tirar<sup>37</sup>. [...] y medio que sí se crea esta noción, se crean estas contradicciones y en el afán de querer alejarte de ello que estaba consumiendo la juventud, terminas en lo mismo pero de otra manera, dándole un rol súper limitado y cosificado a las mujeres, ya no capaz sólo como objetos sexuales, pero sí siguen siendo personas de segunda clase (Mena, 24/06/2010).

Ser parte de estos espacios compuestos casi exclusivamente por hombres rompe con esta noción de competencia masculina que busca reafirmarse en la medida en que se es exitoso concretando relaciones con el mayor número de mujeres posible. Sin embargo, no desaparece la idea del hombre como representación de poder, como lo menciona Kimmel:

La definición hegemónica de la virilidad es un hombre en el poder, un hombre con poder, y un hombre de poder. Igualamos la masculinidad con ser fuerte, exitoso, capaz, confiable y ostentando control. Las propias definiciones de virilidad que hemos desarrollado en nuestra cultura perpetúan el poder que unos hombres tienen sobre otros, y que los hombres tienen sobre las mujeres (Kimmel, 1994).

Desde *Alarma*, en lugar de que se generen comportamientos corporales violentos en contra de las mujeres, se produce una serie de ansiedades en los hombres, marcadas por la ausencia de

---

37 “Agarrar” y “tirar” son términos que equivalen a lograr una conquista con una mujer y tener relaciones sexuales.

mujeres en estos espacios o por la apatía generalizada de ellas hacia estos estilos musicales.

La relación de amistad que mantengo con varios de los miembros de *Alarma* me permite tener acceso a interacciones en redes sociales como Facebook. Es así que me permitieron utilizar un post muy decidor sobre las ansiedades a las que me refiero en el párrafo anterior, escrito por Mauro Pazmiño, guitarrista de la banda *Colapso*:



**Mauro Pazmiño** the more you turn the gain up the less chicks are interested in what it is you're playing  
 Ayer a las 17:59 · Comentar · Me gusta

**Paul FreeThinker Vega Silva** y cuando hay una, hay panas q se ahuevan!! jaaa  
 Ayer a las 19:16

**Carlos Rodriguez** that's fuckin true! pero q chu! subale no mas al gain!!!...  
 Ayer a las 21:55

**Pablo Molina** caramba q es cierto  
 Hace 7 horas

**Gabriela Barros Rosales** eso no es cierto!!!  
 Hace 4 horas

Escribe un comentario...

[Mientras más subes la ganancia, menos se interesan las chicas en lo que tocas]

La ganancia es un control de audio que permite que el sonido de la guitarra se distorsione; esto caracteriza los estilos musicales “pesados” como el *hardcore* y el *metal*. Esta ganancia que da su identidad de música pesada al *metal* y al *hardcore*, de acuerdo con el argumento de Mauro, es rechazada por las mujeres. Las respuestas a este post por parte de los hombres (dos de los cuales son

músicos de *Alarma*, Carlos Rodríguez y Pablo Molina) confirman el argumento de Mauro; en particular, el primero denuncia una actitud tímida generalizada por parte de los hombres al momento en que aparece una mujer. Finalmente, el único comentario realizado por una mujer lo niega.

Uso este post porque resume un argumento general que he encontrado dentro de este espacio durante años. Casi desde el principio, he constatado e incluso he sido parte de un malestar generalizado de quienes hemos venido formando parte de *Alarma*, esto es, la falta de aceptación de un público femenino hacia estos estilos musicales y consecuentemente a la escena.

Willy, quien reconoce los orígenes misóginos de estos estilos musicales, cree que la ausencia de mujeres tiene que ver también con otros factores directamente relacionados con las mismas mujeres:

La exclusión de las mujeres hacia un rol activo no ha venido por ese lado, no ha venido por no ser espacios para una mujer, sino para cualquier persona que no tenga la suficiente corporalidad para defenderse. Sí, definitivamente aquí hace falta una participación mucho más directa de las mujeres, sobre todo en esas cosas que son las esenciales, o sea, lo que es hacer música. Pero, más que por un fenómeno de exclusión, desde lo que sea *Alarma* o estos espacios, yo creo que ha habido cierta apatía desde las chicas, y muy arraigada. No se les ocurre meterse a aprender a tocar un instrumento. [...] Patrones de género que, de cierta manera, definen que hacer música no es para una chica, es lo limitante para que haya un rol más activo de las mujeres, más que cierta discriminación acá, creo yo (Mena, 24/06/2010).

Zteph no discrepa con este criterio y también explica que la ausencia de mujeres en espacios de *metal* y *hardcore* se debe a una apatía por parte de las mujeres hacia estos géneros musicales:



Básicamente, sería el interés de las mujeres en hacer que suceda algo, y no hay o hay poco [...]. Por lo que veo, es porque sí eres parte de una cuestión que tiene muy poca gente en ella. No todas van a sentir ganas de “ok voy a dejar mis cosas por esto” no hay esa pasión porque ante todo creo que a las mujeres, no a todas, pero a la mayoría, les interesa vivir, salir, joder, hacer cosas... pero la música es con pasión, necesitas esa pasión, y las amigas que tengo que estudian música no les gusta el *metal* ¿por qué?, porque no lo entienden, no quieren abrir su mente a otro género que sea *pop* o música clásica o *reggae* (Zteph, 09/03/2010).

Sobre esto, Miguel Vinueza, quien sí piensa que *Alarma* es un espacio adecuado para mujeres, añade que la música pesada en general es difícil para ellas por razones que van desde las diferencias corporales y el machismo, hasta la influencia mediática:

[...] nosotros seríamos tan felices de que haya más mujeres. Pero la mujer yo considero que tiene menos chances, vivimos en una sociedad aún machista, y quien hace la sociedad en los últimos tiempos más machista de hecho son las mujeres y no lo ven como un lugar para mujeres. Como en los medios hay la idea de que el rockero es un man loco que se está pegando y que ni sé qué. Las mismas mujeres creo que no lo ven con el respeto y la curiosidad adecuada del caso. [...] O sea, es súper injusto que una pelada se ponga a poguear con una bestia de dos metros y trescientas libras, porque el man la va a matar. Me parece que por ahí va más que por falta de interés, porque en otras escenas yo cacho que sí hay chicas y cada vez hay bandas con más chicas. [...] Y sí, me parece que es un género medio difícil para las mujeres. Las mujeres son las más bombardeadas por los medios [...], me parece que hay un sistema y una sociedad que se basa un montón en cómo te ves y en cómo luces y ese tipo de huevadas, y como que la mujer está más metida en ese *trip*, me parece (Vinueza, 22/12/2009).

Los testimonios de Willy, Zteph y Miguel de cierta manera rechazan la idea de que la misoginia sea el principal factor que mantiene a estas escenas llenas de hombres. Por el contrario, lo que afirman es que la discriminación viene por el lado de las mismas mujeres, quienes al mantenerse fieles a una feminidad establecida, no se arriesgan a entrar a estos espacios. Miguel y Willy a pesar de esto reconocen que el performance del *hardcore* privilegia la fuerza corporal lo que las excluye directamente. Sin embargo, al acusar a las mujeres de no ser capaces de encontrar las motivaciones necesarias para arriesgarse a entrar en este tipo de espacios y más aún cuando se las acusa de ser las principales reproductoras del machismo, evidencian cierto nivel de misoginia.

No pretendo argumentar que los espacios que *Alarma* genera sean necesariamente más incluyentes que otros para las mujeres, pues no es evidente que rompan con los patrones de género de la sociedad local. Aunque el rechazo a las expresiones de violencia corporales por fuera del performance musical sean rechazadas en esta escena, esto no la hace libre de formas de exclusión hacia las mujeres. Aquí no encontré testimonios tan enfáticos que den cuenta de la existencia de abusos corporales hacia las mujeres; sin embargo, he escuchado muchas veces quejas de mujeres que al entrar al pogo son invadidas en sus partes íntimas. He visto también que, cuando se arriesgan a entrar, permanentemente se protegen los pechos con las manos. Pese a ello, es evidente que cada vez es mayor el número de mujeres que se arriesgan a ingresar a estos espacios.

www.myspace.com/alarmaecuador

**SUENA LA ALARMA**

GIRA METAL Y HARDCORE DE VERANO

ALARMA QUITO - ECUADOR

Con el apoyo de:

MUSICA JOVEN fundación para el desarrollo de la música independiente

10caldas.com

SÁBADO  
**15**  
QUITO

EL AGUIJÓN  
A PARTIR DE LAS  
**12:00**  
DEL MEDIO DÍA

**DESCOMUNAL**  
**COLAPSO**  
**KANHIWARA**  
**VEDA**  
**BIENTRECENIZAS**  
**SARCOMA**

VIERNES SÁBADO DOMINGO  
**14 15 16**  
TIBARRA QUITO CUENCA  
AGOSTO 2009

**PAURA**

DESDE BRASIL REGRESA AL ECUADOR LUEGO DE SU DEVASTADORA PRESENTACION EN QUITOFEST '07

Tuboleta

CONCIERTOS - CONTACT CENTER  
02 251 1000

Carga tu boleto en todos los canales de venta  
[tuboleta.com.ec](http://tuboleta.com.ec)

1er CUPON: \$16.50  
2do CUPON: \$21.50  
Incluido recargos de tuboleta

TUBOLETA: CCL, Concesión Shopping, El Bloop, El Rincón, Plaza de las Américas.

Flyer promocional para concierto de Alarma, 15/08/2009

## Música pesada, resistencias y contradicciones

Casi ningún hombre con los que he hablado reniega de la idea de que la música pesada sea masculina. Por el contrario, todas las mujeres a las que entrevisté o con quienes sostuve conversaciones al respecto, rechazaron esta idea y más bien respondieron que la música no viene cargada de género. Atributos como la violencia o agresividad en este género musical, más que ser interpretados por ellas como una respuesta masculina a condiciones estructurales de represión, se ve como una respuesta o una forma de canalizar otras formas de violencia u opresión, incluidas las de género. Esta capacidad de resignificar estos estilos, que en general se construyen con base en valores masculinos como una forma de resistir a estructuras de violencia masculina, es la prueba de que la música y el sonido no poseen intrínsecamente un género específico, sino que el género se construye alrededor de los mismos y esta construcción depende de individuos y grupos humanos que, en contextos específicos, adaptan los significados e ideas que viajan con la música a su propia realidad. Alrededor del mundo, por ejemplo, aunque de manera muy marginal, existen grupos de *hardcore* enfáticos en asumir una postura en contra de la violencia de género y la homofobia. Incluso el mismo Henry Rollins (ex vocalista de *Black Flag*) en los últimos años se ha convertido en un activista en favor de los derechos de los homosexuales.

Este capítulo asume una postura crítica y autocrítica, en la medida en yo mismo me veo involucrado e identificado con muchas de estas expresiones musicales, y si partimos de que estos espacios se predisponen como sitios de resistencia en muchos niveles, considero vital y necesario evidenciar estas incongruencias y no pretender omitirlas o pasarlas por alto. Si la cultura dominante, el sistema económico, la política y la sociedad en general están plagadas de formas de exclusión, por raza, género, clase, edad, la respuesta desde este tipo de espacios, si se piensan como sitios de

resistencia, debería ser opuesta o al menos tener la capacidad de identificar en qué medida se reproducen estas estructuras.

Hasta aquí hemos visto como global y localmente alrededor del *hardcore* y del *metal* se crean construcciones de género hegemónicas específicas. Al igual que el género, otro aspecto que considero imprescindible a la hora de estudiar escenas musicales en la actualidad es comprender los efectos que la tecnología tiene sobre los mismos. La tecnología ha definido en gran medida las formas en las que la música se interpreta, se escucha, se produce, se reproduce y se difunde a lo largo de la modernidad. En el siguiente capítulo se abordarán las dinámicas de producción y consumo de música que ha facilitado la tecnología a nivel global y se evalúa cómo éstas han afectado y se han interpretado desde el espacio local.

## Capítulo IV

### Industria musical versus tecnología: el caso de Alarma

La era digital ha producido variaciones en las formas tradicionales de producción, mercantilización y circulación de música. La producción pirata de casetes, de CDs y, ahora el intercambio digital de música han golpeado a la bien cimentada industria musical. A su vez, estos cambios han traído oportunidades y desventajas para los artistas independientes. Si bien por un lado los costos para la producción y difusión musical han disminuido notablemente permitiendo que desde nuevas geografías se produzca y consuma mucha más música que antes, por otro, su mercantilización se vuelve más compleja al desaparecer la dependencia de un respaldo físico para su reproducción y difusión.

Partiremos de una breve reflexión sobre lo que implica plantear un estudio etnográfico enfocado en la relación que existe entre la música y el impacto y cambios que ha generado la tecnología sobre la misma. Siguiendo la dinámica de flujos y mapeo de tensiones que hasta aquí se ha manejado, pasaremos a contextualizar cómo, en el nivel *supercultural*, la industria musical multinacional se ha valido de la tecnología para forjar su hegemonía, hasta llegar al momento actual en donde, por efecto de tecnologías digitales de información, parece empezar a perderla. Luego, entraremos a problematizar el nivel *subcultural*, es decir, cómo *Alarma*

desde Quito se enfrenta a estas complejidades. El presente capítulo se elabora a partir de una breve revisión histórica de la relación entre industria musical y tecnología y de un trabajo etnográfico local con miembros de *Alarma*, quienes como músicos, públicos y productores lidian cotidianamente con la tecnología a la vez que intentan sustentar su espacio de producción musical.

Para esto, lo importante es entender los procesos por medio de los cuales se dan las condiciones necesarias para que ciertos estilos o prácticas musicales surjan y se sustenten en determinados contextos. En el segundo capítulo se realizó un mapeo de los flujos que hicieron posible que en Quito se generara una escena musical de *metal* y *hardcore*. En el tercero, vimos cómo estos flujos se manejan desde las distintas posiciones de género y de clase. En este capítulo se abordarán las formas en que se intenta sostener esta escena, tomando en cuenta el efecto que las industrias musicales y la tecnología han tenido sobre este espacio.

## Un acercamiento etnográfico para entender la relación entre música y tecnología

Muchos de los estudios más recientes en el campo de la etnomusicología pretenden entender la estrecha relación que existe entre música y tecnología, a la vez que buscan romper con las convenciones pasadas que ponían énfasis en la música popular y sus tradiciones de alta o baja cultura, sobrepasando así la centralidad de la industria musical en el estudio de la música popular. Esto exige tomar ciertas consideraciones. Lo principal es, según Andrew Rooss (teórico del Departamento de Análisis Social y Cultural [Department of Social and Cultural Analysis] de la Universidad de Nueva York), entender a la tecnología no como una mera imposición mecánica en nuestras vidas sino como un proceso “plenamente cultural” cargado de “significados sociales” que solamente toman sentido en el “contexto de formas familiares de

comportamiento” (Ross, en: Lysloff y Gay, 2004: 2). De esta manera, su propuesta lleva a entender a estos procesos culturales como producto de una respuesta a las formas cambiantes de medios y tecnologías de la información, formas que se caracterizan por su “adaptación, rechazo, subversión o resistencia tecnológica” (Ross, en: Lysloff y Gay, 2004: 2).

Si uno se fija en la historia de la etnomusicología podrá darse cuenta que ésta ha ido de la mano con la historia de las tecnologías de grabación de audio. En un principio, motivadas por el afán colonial de conservar la música de otros primitivos antes de que desaparezcan, muchas veces la tecnología ha sido asumida tácitamente como neutral en su uso en el campo y no ha sido objeto de reflexiones críticas. Muchos etnomusicólogos como Helen Myers (1992: 84) han aplicado formas cada vez más técnicas para lograr capturar sonidos en el campo, llegando muchas veces a condenar el uso de instrumentos caseros de grabación de audio debido a su baja fidelidad. Otros como Richard Middleton (1990: 146) han cuestionado estas posiciones argumentando que no son más que una prueba de un afán todavía exotista y colonial. Ninguna de estas posiciones reflexiona directamente sobre el uso de la tecnología como un proceso ideológico (Lysloff y Gay, 2004: 5).

La tecnología ha sido parte fundamental del trabajo de campo para etnomusicólogos y antropólogos quienes han visitado el campo cargados de costosos equipos de grabación de audio, video y fotografía trayendo consigo imágenes y sonidos a sus lugares de origen. Estas imágenes y sonidos han servido para sustentar su autoridad etnográfica, pues son pruebas irrefutables de que como investigadores en realidad estuvieron ahí, además de comprobar la “autenticidad” de los otros nativos. En este sentido, las culturas no son más que “colecciones etnográficas”, enfatiza James Clifford en *Los dilemas de la “cultura”* (1998: 273), lo que prueba que la tecnología ha sido parte fundamental de un uso que



evidencia una relación desigual de poder entre los investigadores y los nativos.

En la actualidad, esta nostálgica búsqueda de autenticidad se ve rebatida por la popularización y alcance global (en términos geográficos no tanto de clase) de las tecnologías de reproducción, grabación y producción de sonidos, además de los flujos globales de personas y mercancías. Más allá de evidenciar la “autenticidad” de otros estudiados culturales, los nuevos enfoques que plantea la etnomusicología asumen que los instrumentos tecnológicos vienen de antemano cargados de un pesado bagaje ideológico y cultural, por lo que lo importante pasa a ser entender los distintos significados y usos sociales que la tecnología alcanza en distintos contextos culturales, sociales y geográficos (Lysloff y Gay, 2004).

## De la música como objeto a la música como información

El nivel de flujo de la música se ha visto desde siempre condicionado por las innovaciones tecnológicas. Estas innovaciones, a su vez, han generado cambios en las estructuras políticas y económicas, transformado los vínculos entre los distintos lugares a los que la música llega.

El hecho de que en la actualidad se produzcan y se consuman estilos musicales en locaciones geográficas distintas a las de su lugar de origen, además de estar determinado por el flujo de personas, ideas y mercancías, depende de las tecnologías que las sustentan. Sin los avances tecnológicos en cuanto a producción, difusión y reproducción de música, sería impensable que en la actualidad existan artistas de *hip-hop* en África como *Reggie Rockstone*, *Kill Point* o *Jimmy Gathu*; artistas de *punk* en Asia como *The Stalin*, *Friction* o *Beijing's Joyside*; o *metal* y *hardcore* en el Ecuador. A pesar de esto, la industria musical mantiene cierta

hegemonía sobre estos flujos, el *pop*, por ejemplo, sigue siendo el producto de una industria multimillonaria de gran presencia mediática a nivel global. La artista colombiana *Shakira* (quien pertenece al sello discográfico multinacional *Epic Records*) cantando el tema oficial del mundial de fútbol Sudáfrica 2010, lo confirma.

## Tecnologías de difusión y reproducción de música: de las partituras a los discos compactos

La invención de la imprenta y la estandarización de la notación musical en partituras son los primeros avances tecnológicos representativos en la era de la mercantilización de la música. A esto se suma el surgimiento de nuevos medios como la máquina de vapor que vinieron a facilitar su difusión. La música impresa a gran escala tuvo un efecto directo en la aparición de músicos no profesionales capaces de interpretar música en distintas geografías. Esto tuvo como consecuencia la creación de los primeros patrones de “propiedad intelectual” [copyright]. La protección legal de los artistas sobre su trabajo creativo tuvo un impacto directo en las distintas maneras en que la música se ha difundido alrededor del mundo (Connell y Gibson, 2003: 51).

El desarrollo de tecnologías de grabación y reproducción electrónica de sonidos, hacia finales del siglo XIX es otro cambio significativo para el flujo musical. La posibilidad de grabar sonido y la capacidad de difundirlo a través de la radio, ya entrado el siglo XX, representó para el contexto político, económico y cultural de la época, la segunda etapa de expansión y cambio musical. Si las partituras permitieron difundir música y canciones alrededor del mundo, las tecnologías de grabación y la radio posibilitaron transmitir directamente la música en su forma sonora. Esto generó un cambio en las formas en que se daban anteriormente las relaciones que se entablaban entre los músicos, sus públicos y las compañías publicitarias,

dando paso a nuevas formas de experimentar la música y transformando su estatus como mercancía (Connell y Gibson, 2003: 52).

En *Noise: the political economy of music*, Attali (1996) plantea que la reproducción mecánica de música generó el paso de una época de “representación” (la música interpretada), a la época de la “repetición” (la música reproducida por medios tecnológicos)<sup>38</sup>. La producción musical en un nivel industrial fomentó la aparición de estructuras organizativas multinacionales que, a su vez, instituyeron “prácticas identificables, artículos de consumo y propiedades intelectuales” (Connell y Gibson, 2003: 52). Sobre esto, Negus (2005) en *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*, denuncia cómo las formas de protección de la propiedad intelectual capitalista filtraron el flujo de música con base en los intereses de las grandes multinacion<sup>39</sup>.

Con esto no quiero asumir que las industrias musicales sean omnipotentes monstruos que ejercen un poder casi absoluto sobre los músicos y sus prácticas. Adorno (1977), por ejemplo, deslegitimó a la música popular por ser parte de estos procesos de mercantilización y producción industrial; asimismo, Attali plantea que la época de “reproducción” representa la muerte del original y el triunfo de la copia: “la producción masiva, la repetición, el no proyecto”. La premisa: “silenciar, a través de un monólogo de organizaciones distribuyendo un discurso normalizado” (Attali, 1996: 87).

Las grabaciones siempre han sido un medio de control social y una forma de participación política a pesar de las tecnologías disponibles. El poder ya no se concentra para promulgar su legitimidad, éste graba y reproduce las reglas de la sociedad (Attali, 1996: 89).

38 *Noise: the political economy of music*, del economista francés Jaques Attali, es un texto clave y comúnmente citado en los más recientes en los estudios sociales de la música. En éste, el autor hace un recorrido histórico de la evolución de la música y evidencia cómo ésta siempre ha estado estrechamente relacionada con el sistema de producción de la sociedad en la que se produce.

39 El texto de Negus es pionero en evidenciar cómo la industria musical determina de muchas maneras los flujos globales de música entablando complejas relaciones culturales y políticas.

Siguiendo a Negus, lo que propongo es que, si bien las industrias musicales se han manejado por intereses mercantiles, esto no necesariamente implica que la obra de los músicos y las actitudes de sus públicos puedan definirse bajo una lógica completamente mercantil. Debemos considerar que las prácticas artísticas se han manejado a través de una serie de relaciones sociales cotidianas y no únicamente mediadas por un marco organizacional (Negus, 2005: 39). Esto se materializa cuando estilos musicales comercialmente no exitosos y/o en oposición a los valores tradicionales o regímenes políticos autoritarios, en determinados contextos, logran sostenerse y articularse a procesos contraculturales. Tal es el caso del *hardcore punk* de inicios de la década de los años ochenta en los Estados Unidos o del *rock* producido durante las dictaduras militares en países como Argentina y Chile.

La radio es un ejemplo de ello. Para finales de la década de los setenta, las transmisiones radiales ya eran algo común incluso en los lugares más remotos del mundo. La diversificación en estilos musicales es paralela a la aparición de estaciones de radio. Sin embargo, muchas transmisiones funcionaban de manera semilegal, pues esta “legalidad” a veces dependía del nivel de innovación y radicalidad de la música; este es el caso de los inicios del *rock* en los Estados Unidos en los años cincuenta y sesenta. Así, las transmisiones ilegales constituyen una forma de respuesta, mediante el uso de tecnología, a dicho “silenciamiento” en la era de la “reproducción de música”, sugiriendo formas de subversión del sistema de acumulación capitalista al margen de la distribución industrial (Attali, 1996: 131).

Por otro lado, no podemos perder de vista que, durante la mayor parte del siglo XX, la producción de discos de vinilo, la proliferación de la radio y la difusión audiovisual de la música en el cine y en la televisión hicieron que la industria musical se fortaleciera, convirtiéndose en el principal agente de movilidad. Esto, tomando en

cuenta que su hegemonía dependió de la protección de su monopolio mercantil a través de los derechos de reproducción (copyright).

Todas las músicas populares de los distintos países se han formado por influencias internacionales e instituciones, por capital multinacional y tecnología, por normas y valores *pop* globales. Incluso los sonidos más nacionalistas —la cuidadosamente cultivada canción *folk*, un enfurecido dialecto local *punk*, un baile tradicional conservado (para el turista)— están determinados por una crítica del entretenimiento internacional. Ningún país en el mundo deja de estar afectado por la forma en que los medios (los medios de producción electrónica, reproducción y transmisión) del siglo XX, han creado una estética *pop* universal<sup>40</sup> (Firth, 1989: 2, en: Connell y Gibson, 2003: 56).

Para finales de la década de los años setenta y comienzos de los ochenta, la popularización del casete de audio hizo temblar a la cimentada industria discográfica de esa época. A pesar de que los sistemas de difusión de música se volvían cada vez más internacionales, las compañías disqueras entraron en un período de declive. En 1980 se vendían tres veces más discos vinilos que casetes, pero para 1988 se vendían siete veces más casetes que vinilos. Esto se debió a dos causas. La primera, la aparición del *walkman*, que constituyó el primer avance significativo en cuanto a la portabilidad de música. La segunda, la facilidad que brindó el casete para realizar reproducciones domésticas y personalizadas de discos o de otros casetes (Connell y Gibson, 2003: 58).

---

40 Traducción de JP Viteri. Texto original: “all countries’ popular musics are shaped by international influences and institutions, by multinational capital and technology, by global pop norms and values. Even the most nationalist sounds —carefully cultivated ‘folk’ song, angry local dialect punk, preserved (for the tourist) traditional dance —are determined by a critique of international entertainment. No country in the world is unaffected by the way in which the twentieth century mass media (the electronic means of musical production, reproduction and transmission) have created universal pop aesthetic.

Irónicamente, esta capacidad de realizar reproducciones domésticas del casete lo convirtió en “un agente de homogeneidad y estandarización” al mismo tiempo que un catalizador de “descentralización, democratización y de surgimiento de estilos musicales regionales y globales” (Connell y Gibson, 2003: 59). Sus bajos costos de reproducción hicieron que surjan productores pequeños en varias partes del mundo, grabando y promocionando música para audiencias locales específicas. De esta manera, se visibilizaron pequeñas escenas musicales populares urbanas alrededor del mundo. En muchos países, la proliferación de casetes permitió la difusión de géneros musicales que fueron prohibidos por gobiernos autoritarios. Algunos ejemplos de esto son el *pop* en Hong Kong y Taiwan, el *reggae* en Cuba, varias canciones de protesta en Palestina y de movimientos políticos en Haití, Chile y casi todo el mundo (Connell y Gibson, 2003: 60).

En el Ecuador, desde 1915 hasta 2000, la disquera JD Feraud Guzmán se encargó de imprimir discos de vinilo con licencia, además de ser la disquera oficial del 93% de los artistas nacionales. Entrado el nuevo milenio, sus ventas bajaron radicalmente por la proliferación de CDs y casetes piratas, al punto que finalmente desapareció como disquera en septiembre de 2003m después más de 85 años de actividad (*El Universo*, 03/08/2000 y *Diario Hoy*, 17/09/2003). Víctor Carrión, quien ha circulado por la escena rockera quiteña desde principios de la década de los años noventa, recuerda que en esa década el principal respaldo de música en lo que a *metal* se refería era el casete:

(...) había gente que te grababa los casetes, el Dennis Elvis en la 24 de Mayo y el Napo en la Plaza Arenas. Ellos te grababan desde los discos, tenían como un catálogo y les decías “grábeme este”. De ahí que la inmensa cantidad de gente lo que tenía era casetes. Entonces lo importante era el intercambio de casetes, incluso cuando comprabas originales, estos circulaban por todo

lado. Vos conocías a alguien que era rocker y le decías, “a ver échame tus bandas, ¿qué tienes?, ah ya, entonces cambiemos”. Así se cambiaba música (Carrión, 11/06/2010).

El intercambio de casetes sin duda fue un elemento vital para la formación de la escena roquera local. Considerando que los medios de acceso a este estilo de música eran muy limitados para entonces, el intercambio y la reproducción casera de casetes fue una alternativa barata para obtener y acumular música. La facilidad para hacer réplicas desde LPs a casetes, o de casetes originales a casetes en blanco hizo que apareciera una primera formación pirata de música a través de la comercialización de réplicas, como muestra el testimonio de Víctor.

A nivel global, después de las transmisiones ilegales de radio, la reproducción e intercambios de casetes constituyen un ejemplo más de subversión al orden de acumulación capitalista de música. Por supuesto, la industria musical multinacional no vio esto con buenos ojos e intentó limitar, a través de medidas legales, la reproducción e intercambio ilegal de su música; sin embargo, poco fue lo que logró conseguir. Por otro lado, las compañías productoras de reproductores compactos como el *walkman* de Sony fueron las más beneficiadas en este proceso.

Para el contexto local, la oferta en el mercado musical de grabaciones originales de *rock* era muy limitada, por lo que el casete se constituyó en una forma doméstica de reproducir estas mercancías musicales y difundirlas. Esto a su vez hizo que se les atribuyera un especial valor a los originales, equiparando a la acumulación de música con una especie de jerarquía dentro del orden subcultural musical de Quito, como lo muestra este comentario de Miguel Vinueza (bajista de *Descomunal*), utilizado ya en el capítulo II para dar cuenta de las disputas de autenticidad dentro de la escena rockera local:

Antes parecía que era una competencia demostrar quién tiene más casetes, quién tiene más vinilos, o el vinilo más complicado de conseguir era el más duro. Incluso había gente que no te prestaba ciertas bandas. Siempre eso de intentar ser o parecer el que más sabe, el más duro, yo sí soy y tú no, porque yo sí soy de verdad y tú eres un novelero eso es algo que siempre ha estado presente. Yo creo que eso pasa mucho en los lugares chicos, donde es la misma gente la que se está viendo todo el tiempo siempre, y creo que eso genera que la gente ya se apasione en mala forma, de las formas más que de los fondos (Vinueza, 20/07/2010).

El siguiente desarrollo tecnológico que siguió al casete fue el CD (Compact Disk). A pesar de que apareció a inicios de la década de los ochenta, el CD no fue un medio muy popular de difusión hasta entrada la década de los noventa. El retardo en la popularización de este formato se debió a que en un inicio su costo superaba al de los discos de vinilo y casetes. Por mucho tiempo, este formato permaneció confinado en las clases altas, por lo que en un principio se lo empleó principalmente para música clásica. Cuando su precio disminuyó, su portabilidad y su supuesta superioridad de calidad frente al vinilo y, definitivamente, frente al casete, fue un determinante para que desde mediados de los noventa se convirtiera en el principal respaldo tecnológico de música, desplazando al vinilo y conviviendo, en principio, con el casete como su alternativa económica y reproducible (Connell y Gibson, 2003: 61).

Para cuando empecé a interesarme en la música en mi adolescencia, a finales de los noventa, el CD ya era el respaldo dominante. Se montaron varias tiendas de música en centros comerciales como Audio y Video, Musicalísimo y la multinacional Tower Records. Obviamente lo que llamábamos música alternativa por esos días no era más que la limitada gama de opciones de bandas de *metal*, *grunge* o *brit-pop*, que se encontraban bajo la categoría de *hardrock*. Todas estas bandas y músicos habían firmado



contratos con grandes sellos discográficos multinacionales como: Sony, BMG, Virgin, EMI, Warner Music Group, por mencionar algunos, y eran parte de la programación del MTV latino. La única forma de adquirir música fuera de esta limitada gama de opciones comerciales era acceder a los discos que personas que viajaban a los Estados Unidos traían consigo. De esta manera, el acceso local a la música estaba limitado por las industrias musicales multinacionales, y si se pretendía acceder a una gama más amplia y menos comercial de música, se dependía de personas particulares que importen este tipo de grabaciones.

El sonido fuerte del *hardcore* y su imagen limpia de la espectacularidad del *punk*, además de los ideales de comunidad, autogestión y resistencia que sostenía, intencionalmente funcionó al margen de la gran industria musical, por eso desde el principio se mantuvieron escenas locales sostenidas por pequeños sellos independientes como Combat Records, Epitaph Records o Metal Blade Records.

Cuando en Quito, hacia finales de los años noventa aparecieron bandas como *Misil* y *Muscaria*, se empezó a hablar de un estilo musical que ni los medios de comunicación ni las tiendas de discos habían mostrado, se trataba del *hardcore*. Obviamente la circulación de las grabaciones de las bandas representativas de este género era muy limitada. La información sobre este género musical también era escasa, por lo que se generaban confusiones con géneros musicales más comerciales como *power metal* o el *nu metal*, popularizados por medios como el MTV latino.

La difusión local de *hardcore* dependía de personas como Gustavo Dueñas (vocalista de *Misil* y *Descomunal*) quien, como se explora en el capítulo II, tras realizar distintos viajes a Nueva York, trajo consigo las ideas del *hardcore* y sus grabaciones generarlo localmente, pues en Quito no existía un acceso popular mediático a estos estilos. De esta manera, el *hardcore* de *Misil* y

*Muscaria* se interpretó desde la escena sur con una importación exclusiva de la clase media del norte de la ciudad.

## **El advenimiento de la tecnología digital: oportunidades y limitaciones**

Para finales de los noventa y principios del presente milenio, la tecnología digital, es decir, el uso casero de computadoras y las conexiones a Internet problematizaron aún más las formas de circulación y consumo de música, además conllevaron nuevos retos para su producción y distribución. Tomando en cuenta que en el Ecuador la penetración de Internet no supera el 10.3% de la población, no cabe duda que la tecnología digital ha acelerado la velocidad de los flujos culturales que acompañan a la música, uniendo a personas provenientes de distintos lugares y regiones, y brindando acceso a una variedad cada vez más amplia de géneros y estilos. La tecnología digital ha permitido que varias regiones, ciudades y microespacios que funcionaban en un nivel local entren en las economías culturales globales de la música (Connell y Gibson, 2004: 65).

La innovación tecnológica que ha generado estos cambios de manera más notable es el MP3 (MPEG 1, Audio Layer 3), que no es más que una compresión 1 a 10 del formato digital WAVE original de los CDs, pero que además no implica una pérdida notable de su calidad. Esta compresión ha permitido que el intercambio de música por vía electrónica se realice de forma más dinámica. El efecto sobre la industria musical fue radical, pues esta forma de intercambiar música gratuitamente implica que se pierda la necesidad de un respaldo material como el CD o el casete, disminuyendo el poder que la industria sostenía sobre sus consumidores, a la vez que las grandes empresas tecnológicas, como Apple o Sony, lanzan al mercado pequeños reproductores de MP3, hoy en día tan comunes que hasta se incluyen en teléfonos celulares.

De nuevo, la capacidad democratizadora de las nuevas tecnologías contrasta con los intentos de las grandes corporaciones mediáticas por mantener su control sobre el acceso y reproducción de la música. En 1999, la creciente popularidad del MP3 y de los sistemas de intercambio digital de música como Napster –que por aquellos días llegó a tener 20 millones de usuarios y más de 500 mil canciones– hicieron que la industria musical (The Recording Industry Association of America) juntara a un grupo de músicos (*Metallica* a la cabeza) con la intención de presentar una demanda para que se declarara ilegal el uso de estos sistemas. Poco fue lo que lograron, pues la popularidad del MP3 no ha disminuido; por el contrario, los flujos globales de música han crecido notablemente (Lysoff y Gay, 2003: 9).

Es así que estos sistemas de intercambio de información “peer to peer”, como Napster, se han multiplicado notablemente. Entre algunos ejemplos de estos servicios tenemos a *Morpheus*, *Limewire*, *Vuze*, *Emule*. Mientras las tecnologías de comunicación por Internet avanzan, estos servicios mejoran su velocidad de transferencia permitiendo el acceso a mayor información en menos tiempo. Hace una década, cuando empecé a utilizar estos servicios, descargaba en una hora entre cinco ó seis canciones con una conexión por módem, actualmente, con una conexión por cable puedo bajar en el mismo tiempo la discografía completa de una banda. Pablo Molina, vocalista y guitarrista de las agrupaciones locales *Entre Cenizas* y *Veda*, testifica esto cuando recuerda que Internet le abrió la posibilidad de acceder a bandas independientes de *hardcore*, *punk* y *metalcore* como *18 Visions*, *Bleeding Trough*, *Thrice*, *As I Lay Dying*, *Killswitch Engage*: “Yo tenía Internet módem de 52 megas y me bajaba discos de discos. Obviamente la cuenta crecía y mis papás me odiaban” (Molina, 5/04/2010).

El MP3 e Internet han brindando un acceso casi ilimitado y mayor capacidad de selección para sus usuarios, transgrediendo las restricciones de las grandes industrias y abriendo la possibili-

dad para que la música de pequeños sellos independientes circule por nuevas geografías.

En el documental *Global Metal (2009)*, del antropólogo cineasta Sam Dunn, se muestra cómo la Internet y el MP3 fueron la única vía de acceso para que jóvenes en el Oriente Medio puedan tener acceso a bandas de *metal* prohibidas en sus países. Casi diez años después de la demanda a Napster, el baterista de *Metallica*, Lars Ulrich, en el mismo documental comenta:

Creo que es genial, es decir, es la forma de compartir el material y me parece sensacional. Creo que quedamos un poco atónitos ante ciertas cosas que sucedían al inicio con Internet hace unos años, pero hemos hecho la paz con eso y lo defendemos como lo hacen todos los demás. Lo que Internet ha hecho, ya sabes trayendo todo, haciéndolo disponible y global y todo eso, es genial. Es decir, en este punto, si los chicos pueden acceder a la música entonces es genial<sup>41</sup> (Dunn, 2009).

Entrado el nuevo milenio, empezó a popularizarse la reproducción casera de CDs a través de computadoras. Eso permitía generar copias de originales, además de posibilitar armar compilaciones con base en archivos de MP3; el efecto, la aparición de nuevos mercados piratas de CDs y DVDs. En el Ecuador, esta forma de piratería es algo extremadamente común, desde vendedores ambulantes hasta tiendas en centros comerciales, esta es una práctica que, aunque en teoría ilegal, ocurre a vista y paciencia de las autoridades.

Las posiciones de las bandas y músicos locales frente a la piratería son diversas. Unos han promovido campañas en contra de ella, mientras otros se han valido de los piratas para distribuir su música. En el

41 Traducción de JP Viteri. Texto original: "I think is great, I mean, It's obviously... that's the way to share the stuff and i think it is awesome, I think we were a little flabbergast at the some early internet things that were going on, a few years ago, but we are sort of in peace with that, and we champion it like everybody else. What the internet has done, you know, is a great thing, bringing everything and making everything available and global and all that, It'ss awesome. I mean listen, at this point if kids can get their hands on the music then It's a great thing."

marco de las Jornadas de Propiedad Intelectual y Desarrollo Intelectual, organizadas por la Cámara de Comercio Ecuatoriana Americana, surgieron algunos aspectos reveladores en cuanto el tema.

Según David Checa, presidente de la Sociedad de Autores del Ecuador (SAYSE), apenas el 16.25 % de las radios y el 1.25% de los canales de televisión pagan derechos de autor. En este contexto, músicos *pop* como Israel Brito y Juan Fernando Velasco públicamente han hablado de los efectos negativos que la piratería ha tenido en sus carreras. Velasco, por ejemplo, afirma haberse visto obligado a buscar alianzas con empresas privadas para hacerle frente a este problema. Así logró alcanzar el éxito comercializando su disco a un precio de 5 dólares, “[...] en una sociedad donde ya casi los discos no se venden, logramos vender 60 mil ejemplares en pocas horas y es una experiencia que se puede replicar”, mencionó. De la misma manera, el músico acusó al Estado y a la gente en general de auspiciar esta práctica: “todos somos cómplices de la piratería... [los piratas locales] no pagan derechos de autor pero sí pagan impuestos al SRI” (Brito, 2010).

Tomando en cuenta que músicos de *pop* como Israel Brito, Juan Fernando Velasco o *Crucks en Carnak* han tenido una vasta difusión en medios locales, su posición casi criminalizante frente a la piratería es muy distinta a la de artistas de géneros menos populares, quienes en la piratería han encontrado una forma alternativa de difusión. Al respecto, Miguel opina lo siguiente:

Mi posición frente a la piratería es un poco ambigua porque ahorita la mejor disquera en el Ecuador son los piratas. Nadie tiene una distribución tan grande como los piratas. Estuve en Puerto López, que es una playa muy lejana a 12 horas de Quito, y ahí estaban vendiendo discos de *Basca*, de la *Rocola Bacalao* y de *Sudakaya*<sup>42</sup>, y claro los panas no es que han ido a dejar sus discos allá. Pero la gente, el rockero, de ahí se acerca donde el pirata

<sup>42</sup> Basca, La Rocola Bacalao y Sudakaya son bandas locales de metal, ska y reggae, respectivamente.

le dice: “loco necesito que me consigas música de *Basca*”, y el man le consigue música de *Basca* porque el man le va a vender. ¿Cómo *Basca* llega a Puerto López, si no es por la piratería? El pirata te ayuda a llegar a lugares a donde no puedes llegar en el Ecuador. Es bacán por ese lado, la democratización también de la información es chévere porque ahora es mucho más sencillo ver una película, un documental o escuchar un disco, lo que antes era muy complicado para el ecuatoriano (Vinueza, 20/07/2010).

Miguel, además, comenta que él mismo ha dejado en algunos locales piratas el disco de *Descomunal*; sin embargo, le incomoda que muchos de estos almacenes sean tan exitosos lucrando por obras por las que no están pagando derechos.

Es una bestia que le pase eso a la gente de Hollywood, pero que le pase eso a la *Rocola Bacalao* aquí mismo porque vender, o que le pase a un man que hace una película de acá, no sé [...]. Tampoco es que la piratería debería ser algo premiado porque es una actividad igual ilegal, no podemos irnos en contra de la idea de que no estás pagando nada por esa obra (Vinueza, 20/07/2010).

Si bien la piratería nos brinda un acceso conveniente a todo tipo de información (música, software, cine), hay quienes se han visto perjudicados, como los músicos *pop* locales, mientras que otros, como algunos de los músicos de *hardcore* y *metal*, han apostado por negociar con ella y aprovecharla como un medio más de difusión.

Finalmente, el mercado pirata en algún momento de esta década creció a tal punto que llegó a ofrecer más variedad de música, películas o software que las que se podía encontrar en tiendas donde se vendían originales. Si se visita, por ejemplo, tiendas como Computrón o Musicalísimo, y si se las compara con tiendas piratas, la diferencia será evidente. Esto generó que tiendas como Tower Records o Audio y Video desaparecieran a mediados de esta década.

Hasta aquí hemos visto cómo la tecnología pasó de ser determinante en los procesos de mercantilización de música, sustentando la aparición de industrias musicales transnacionales, para posteriormente deshacerse de su valor mercantil y permitir su libre flujo con el advenimiento y auge de las tecnologías digitales. No cabe duda que la música logra cada vez alcances más globales. Estas dinámicas de sus flujos nos hacen pensar en formas más desmaterializadas de concebir el espacio, de hecho la música popular evidencia esos procesos de diálogo entre lo local y lo global, volviendo más difusas sus fronteras (Théberge, 2004).

Pero más allá de la fantasía utópica de lo que esto podría representar, no podemos dejar de considerar la existencia de fuerzas macroestructurales que todavía son determinantes en las formas en que se dan estos flujos. La idea de un mundo cada vez más desterritorializado de Appadurai (1996) afirma no estar libre de contradicciones y tensiones. La relación entre música y medios tecnológicos evidencia disyunciones entre la producción musical de escala global por parte de élites mercantiles y los colectivos locales independientes.

Definitivamente la hegemonía de la *supercultura* se ve retada por las posibilidades que brindan las nuevas tecnologías pero me pregunto hasta qué punto el llamado “libre flujo de información-música” desestabiliza a la *supercultura* y en qué medida la *subcultura* se empodera de ella.

## DIY en la era digital: ¿Podemos sostener nuestra escena?

Como hemos visto, *Alarma* aparece con la intención de generar un espacio de producción y difusión para bandas locales de *hardcore* y *metal*. Las motivaciones no fueron lucrativas, sino una respuesta a la necesidad de propiciar un espacio para un gé-

nero y una clase que requería un espacio propio. En este sentido, los medios digitales fueron cruciales para generar lazos *interculturales* que permitieron a *Alarma* empezar a tener una proyección internacional, como menciona Miguel:

Cuando hicimos la nota la hicimos para las bandas locales, funcionó muy bien, creció un poco y gracias al Internet y a la tecnología y a que ahora no tienes que hacerte mucho drama para estar comunicado, logramos en nuestra curiosidad, ubicamos a gente que estaba haciendo lo que nosotros hacíamos en Colombia, en Perú, en Chile. Lo primero que pasó con el contacto que hicimos en Colombia, fue que venía esta banda brasileña *Confronto* que venía de su segunda gira europea con un disco a lo bestia que lo estaban lanzando, y la banda estaba interesada en empezar a touriar no solo fuera del continente, sino también en Sudamérica. Se abrió el espacio y decidimos crear el espacio en el Ecuador (Vinueza, 20/07/2010).

Este flujo autogestionado también implicó una mayor organización y especialización de los procesos, como menciona Willy Mena, quien junto a Miguel es uno de los ejes de *Alarma*:

[...] muchas veces yo te he dicho que nunca hubo la intencionalidad de ser puta, la gran promotora y eso. Pero evidentemente desde que hicimos el primer *show* y nos salió bien ya empezamos a soñar y a decir: ¡qué hijueputa! poder hacer esto a mayor escala, con bandas de afuera y sacar discos. Ese momento nosotros aprendimos a dominar las habilidades para hacer un concierto chico, ese momento empezamos a soñar, cuando hicimos el próximo concierto ya teniendo dominadas esas primeras habilidades teníamos más tiempo para hacer otras cosas, para hacer una publicidad en la calle mucho más profunda, empezar a especializarnos, tener alguien que se vaya a hacer la publicidad acá, otra gente que se vaya allá, empezar a ir a hablar a las radios, es decir por cada paso que das vas dominando nuevas habilidades y o sea eventualmente esas habilidades también te van a servir,



que sé yo, para lanzar un disco porque ya conoces a la gente de la radios, de las tiendas y eventualmente te das cuenta de que capaz esas habilidades también te sirven para hacer un concierto internacional, y es así como se da (Vinueza, 20/07/2010).

El anhelo de integrar a lo local dentro del escenario internacional es visto por Miguel como una forma de nutrir a la escena local con los conocimientos de las bandas y organizadores internacionales:

Tienes chance de ver a estos manes que están touriando, manes que están tocando casi todos los días durante cuatro ó cinco meses seguidos. Tienen acceso a comprarse equipos buenos, tienen el dinero y tienen una puesta en escena que ya la han pasado por varios escenarios. Entonces uno aprende muchísimo de esa gente, y uno ve lo que usan, ve como tocan. O sea, si eres pilas, un concierto internacional es un seminario a lo bestia de cómo llevar tu sueño, que a la final es tu banda y que es lo que tú quisieras hacer y estar en ese punto. Entonces verlos, hablar con ellos, saber cómo es la cuestión. Claro, a mí no me pasaba, yo no me daba cuenta cómo funcionaba la industria de la música hasta después de cacharles a los *Confronto*, después de cacharles uno piensa y tiene un montón ideas de cómo será, pero cuando vienen los que están haciendo la cuestión, los que están en el lugar en donde tú quisieras estar algún día y te cuentan cómo es, eso es buenísimo, porque te ayuda a tener un lugar en el planeta y un norte acerca de tus sueños y de lo que quieres hacer con ellos y de cómo manejarlo estratégicamente para que más o menos se cumpla. Entonces aprendes mucho de ellos en *full* cosas (Vinueza, 20/07/2010).

Este afán por lograr una mayor calidad y una suerte de profesionalización no ha sido del todo positivo pues ha generado ciertas ambigüedades e inconvenientes a nivel local. De esta manera, puede dar la impresión de que esta producción autogestionada es una producción industrial, sin visibilizar el hecho de que no existe un apoyo institucional externo y que las actividades se sostienen

solamente por el tiempo, el esfuerzo, las habilidades y el dinero de las personas directamente implicadas en el proceso. Víctor, quien, como menciono en capítulos anteriores, ha sido cercano a los procesos que han tenido las escenas de *metal* y *hardcore* en el norte y en el sur de la ciudad desde los noventa, ha mantenido una mirada muy crítica, produciendo artículos de opinión o informativos sobre la escena local y global en su blog: “Eje del mal, sitio anticultural”. Sobre este afán de calidad de *Alarma*, advierte que estas ambigüedades podrían enmascarar el espíritu autogestionado del colectivo:

Más que en los organizadores, en el público se ha perdido el espíritu del hazlo tú mismo [DIY]. Yo he conversado con gente y hay muchos que tienen la idea de que *Alarma* fuera una tremenda compañía, y son cuatro manes [...] alguna vez me contaron los chicos de *Alarma* que ellos querían hacer los conciertos pero respetando al público. En un local, a la hora, con un buen sonido en donde todo esté bien hecho. [...] Lo otro no tiene sentido, porque antes tú ibas mejor a chupar porque si entrabas al concierto, la música ni siquiera se oía, entonces por lo menos pasar bien. [...] En cambio ahora hemos pasado a una época donde el público tiene la actitud de como que fuera lo más fácil del mundo que venga una banda. Y es por el modo como se han manejado, yo siempre he pensado que en una escena independiente tú tienes que mostrar lo que es. Por eso incluso yo no he estado de acuerdo con los chicos de *Alarma*, cuando sacan la propaganda *full* color y eso. Porque eso no refleja lo que ellos son, ellos por ejemplo deberían sacar una hoja blanco y negro fotocopiado, para demostrar que eso es *Alarma* y que la gente tenga una verdadera idea de lo que es.

La idea de pensar que con marketing se soluciona todo, hemos visto que Show Factory o Fábrica Rock<sup>43</sup> aplican estas nociones de marketing, pero estas nociones fueron pensadas y concebidas

---

43 Show Factory y Fábrica Rock son empresas que organizan eventos con bandas internacionales de rock y pop.

para grandes empresas. Si tú las usas, estás gastando un montón de recursos y estás dando la imagen a la gente de que eres una gran empresa cuando no lo eres (Carrión, 11/06/2010).

Contrastando esto, la gente de *Alarma* siente que no puede prescindir de esta calidad y destreza técnica, pues no cabe duda de que ésta ha sido la forma de validar a la escena local en los circuitos internacionales. Sin embargo, la advertencia de Víctor revela que esta calidad, además de implicar una inversión excesiva en recursos y aumento en el costo de las entradas a los eventos, representa también una forma de mantener las distancias de clase analizadas en los capítulos anteriores. Cuando le pregunto a Miguel si se puede producir una contradicción entre el afán de calidad y el espíritu DIY del *hardcore*, responde lo siguiente:

Para nada, yo creo que las dos tienen que jugar entre sí y estar siempre o intentar estar entrelazadas. Va a ser mucho más escuchado mi mensaje si lo presento de una forma bacán, si grabo con cualquier guitarra y suena feísimo, por más que esté hablando las cosas más chéveres del mundo. Si sueno feo, sueno feo. Es mejor que me dedique a hacer poesía y escribir muy bacán, pero en la música yo lo veo así. Eso ha sido la ética de *Descomunal*, ha logrado tocar bien, y ha logrado tener un mensaje. Y hay un montón de bandas que amamos, que tienen un mensaje, que tienen principios, valores, como *Trent Reznor*, como los *Beastie Boys*, como *Rage Against the Machine* o *Pink Floyd*, que hizo una cuestión enorme, súper rebelde, súper contestataria con toda su obra que es *The Wall*.

Yo no tengo drama con el músico que toca *punk* en el garage, lo entiendo tanto como al man que quiere montar un excelente *show* diciendo algo, gastándose un billetazo, pero diciendo algo (Vinuesa, 20/07/2010).

En un nivel mediático tradicional (radio, televisión y prensa) poca ha sido la apertura hacia los estilos musicales y las bandas

que *Alarma* gestiona. Por este motivo, los medios electrónicos virtuales se han convertido en la plataforma predilecta para la difusión de información, música e imágenes de las bandas que *Alarma* promueve.

El uso de redes virtuales, como Facebook o Myspace es cada vez más importante pues a través de ellas se difunde información de conciertos y bandas. Incluso este año se empezó a producir un *podcast* exclusivo con información y música de la escena local e internacional. Además de esto, servicios como Myspace permiten a las bandas tener un sitio personalizado en donde suben su biografía, información en general, fotos, videos y principalmente su música. Todo esto ha posibilitado abaratar los costos de la difusión de un evento y es una manera gratuita que permite mostrar a los públicos información actualizada de las bandas y de la escena; además, se logra un *feedback* directo de los fanáticos que siguen a las agrupaciones. Así comenta Miguel:

Los medios son tan complicados de entrar que si no hubiera Internet por ejemplo, hablando de tecnología, simplemente no hubiese como existir casi, casi. Es como que *Descomunál* y el *hardcore* y el *metal* tienen las puertas cerradas en casi cualquier medio de difusión, ecuatoriano. Sea de radio, televisión, prensa...

Internet, por ejemplo, es crucial para nosotros, es nuestra única arma de batalla precisamente porque los medios no están interesados en las expresiones artísticas, ni siquiera están interesados en mostrar algo más allá de lo que ellos quieren vender, entonces no tenemos cabida en esos espacios, y gracias a la tecnología y gracias al Internet, podemos seguir viviendo y podemos seguir llegando a esa gente que sí le interesa seguir escuchando *Descomunál* o un concierto como los que hace *Alarma*. Porque no sólo quiere decir que quieres coger lo que quieras, existe como una ilusión de la elección, tú piensas que tienes un montón de opciones, pero los medios no te dan un montón de opciones. Eso es lo chévere del Internet, que ahí sí hay

una carta enorme de opciones de donde vos sí escoges, desde donde tú propones o puedes proponer.

La tecnología ahorita es crucial, es el aire que nos permite protestar y comunicarnos con la gente que le interesa esto (Vinueza, 20/07/2010).

Otro beneficio que han ofrecido los avances tecnológicos es el abaratamiento radical de los costos de las tecnologías de grabación de audio. Hoy, sistemas digitales de producción de música como *ProTools* o *Steingberg Cubase* han permitido que productoras independientes y músicos principiantes puedan producir grabaciones de alta calidad sin un capital corporativo (tomando en cuenta, además, que estos softwares son también pirateables). Esto a su vez ha implicado un desplazamiento de los centros tradicionales de producción de música en locaciones cosmopolitas y ha permitido que surjan espacios de producción de grabaciones musicales en contextos y lugares variados (Connell y Gibson, 2004: 259).

Localmente ha habido un beneficio claro por el uso de estos sistemas, pero el proceso de producción no solo implica la grabación del material musical, sino que también la masterización e impresión de los discos compactos. El primer álbum de *Descomunal*, “Invalorable” y el disco “Split” de *Colapso* (Ecuador) y *Paura* (Brasil), “después del dolor” fueron grabados en Quito con el sonidista Juan Pablo Rivas, su masterización fue realizada por Alan Douches<sup>44</sup> en Nueva York y la impresión y reproducción de los discos compactos la hizo la empresa Codiscos, en Colombia. El costo de producción de cada uno de estos materiales alcanzó los 7 mil dólares y terminó de pagarse dos años después de su lanzamiento, sin que esto implicara ninguna ganancia para los miembros de las bandas.

44 Alan Douches es el jefe de ingenieros de la West West Side Music, empresa que presta servicios de masterización de audio para grandes disqueras, además de ofrecer servicios de masterización a precios económicos a pequeños sellos independientes. La empresa ha prestado servicios a bandas y artistas grandes como Fat Boy Slim, Chemical Brothers, Kool and The Gang, Run DMC, así como a artistas pertenecientes a sellos independientes como H2O, Earth Crisis, Bad Brians, Converge, Every Time I Die y muchos más.

Internet nos brinda la posibilidad de conocer, escuchar y ver un rango cada vez más amplio de bandas desde cualquier locación geográfica en donde exista una computadora con conexión. También facilita a los productores la capacidad de mejorar la difusión de su música y la información que gira en torno a sus prácticas musicales de una manera gratuita y dinámica. Por otro lado, la tecnología digital permite que el costo de la producción se abarate considerablemente, lo que ha posibilitado que se realicen grabaciones de buena calidad en distintas locaciones y con limitados capitales. Pero esta experiencia musical desterritorializada y el flujo acelerado en la circulación de música acarrea ciertos inconvenientes para una gestión musical independiente en nuestro contexto.

Seguir un modelo de producción musical industrial no parece ser sustentable a pesar de las facilidades que la tecnología ofrece, porque aunque los costos de grabación son accesibles, los procesos posteriores implican valores todavía muy elevados para nuestro medio. Esto nos lleva a un problema fundamental para la producción musical independiente y es que, si bien implica una gestión cultural en muchos niveles, su sustentación depende del éxito que pueda tener en términos económicos.

A pesar de todo el trabajo y tiempo que músicos y organizadores de *Alarma* han invertido estos años, económicamente han visto más pérdidas que ganancias. Asumiendo que la música es al mismo tiempo una actividad cultural y mercantil, como lo plantea Negus (2005), vemos que en todo esto hay un desbalance que hace que la subsistencia de estos espacios esté siempre al límite, como lo demuestra esta nota subida al Facebook de *Alarma* el pasado 27 de julio, la cual revisa los resultados de la su gestión en 2010:

[...] han sido cinco meses de bastante trabajo y de gratas satisfacciones, pero a la vez de preocupaciones que cada vez se hacen más serias: ¿está el Ecuador listo para recibir este tipo de *shows*? La razón es que los resultados económicos no han sido los esperados. Única-

mente el *show* de *Suicide Silence* logró pagarse solo y producir una ganancia simbólica (para nada lo suficiente para remunerar ni de cerca el trabajo de quienes hacemos esto posible). Tanto en *Lacuna Coil* como *Job for a cowboy* hubo pérdidas un tanto significantes. *Alarma* no se ha hecho atrás jamás de un *show* que ha ofrecido, y en casos de pérdidas siempre se ha tenido un plan B para no quedar mal con absolutamente nadie, pero los cuestionamientos sobre la factibilidad de nuestro medio para acoger estos shows son inevitables. Se vienen dos grandes *shows*: *August Burns Red* y *Bless the Fall* para finales de agosto y *Lamb of God* cerrando el día pesado de Quitofest y nuestra atención está enfocada en hacer de cada uno de estos una experiencia memorable para todos, pero definitivamente tenemos que prestar más atención a estos cuestionamientos. Nuestro compromiso por hacer de Quito y del Ecuador una parada más de los mejores *shows* internacionales de la escena pesada contemporánea sigue en pie, pero no podemos evitar pensar que ofrecemos un producto que tan sólo no interesa a suficiente gente.

Esto nos lleva a ubicarnos y a problematizar el lugar. Una escena depende de condiciones materiales para su sustentación. La tecnología digital brinda acceso y facilita las condiciones para la realización de música pero su presencia y usos no hace que desaparezca o disminuya la dependencia de un capital económico que sustente el costo de sus producciones y que le permita sostener espectáculos. Cada vez el acceso a las grabaciones musicales está sólo a un click de distancia, pero esto no hace una escena. Una escena para estos estilos musicales se logra cuando se concreta la experiencia musical en vivo, como comenta Miguel: “En un disco no puedes reproducir el ritual del *hardcore*, el pogo, el abrazo, o sea, encontrarte con tu pana, que te tienes que subir al escenario y quitarle el micro al man porque es casi tu letra” (Vinueza, 20/07/2010).

Esta percepción de desterritorialidad que ofrecen las tecnologías digitales contrasta con necesidades concretas, es decir, toda-

vía se depende de las condiciones que brinda el lugar para que se lleve a cabo una experiencia musical de *metal* y *hardcore*. A través de los años, he sido testigo del empeño que los miembros de *Alarma* ponen para que cada presentación sea posible y para que cada disco se realice. Sin embargo, las preocupaciones económicas han sido constantes, pues ni los conciertos internacionales ni la venta de discos logran generar remuneración alguna para el trabajo invertido.

Existe poco público y en consecuencia pocas ventas. Cada vez sustentar este tipo de escena en una ciudad que solamente tiene cerca de dos millones de habitantes parece ser una tarea imposible. Ciudades latinoamericanas grandes como Bogotá, Santiago, Buenos Aires, São Paulo, son paradas obligatorias para bandas de *rock*, *pop* o *electrónica* que están realizando giras mundiales. Una ciudad como Quito organiza un limitado número de conciertos y festivales internacionales, entre los que se destaca la presencia de artistas *pop* latinos solamente. La gestión de *Alarma* reacciona frente a esta marginalidad buscando ubicar a Quito como una parada para bandas de estilos musicales menos convencionales.

Por otro lado, hay que considerar que la producción musical no ha dejado de depender de un sistema mercantil que la sustente, pero el libre intercambio por Internet ha hecho que la música deje de ser un objeto de cambio. En la revista virtual para estudiantes *Homepage Daily* apareció un artículo escrito por *Trent Reznor*<sup>45</sup> titulado, “Trent Reznor: advice to young artists”. La intención de esta publicación es recomendar ciertas estrategias, a través de Internet, para que jóvenes músicos puedan subsistir y superar la no comercialización de su producción. El artículo comienza así:

---

45 Trent Reznor es un músico estadounidense, mayormente conocido por ser la cabeza creativa de la banda de rock industrial Nine Inch Nails. En 2007 cumplió con sus compromisos contractuales con la disquera que antes le auspiciaba, Interscope Records, la cual pertenece al Universal Music Group. Desde entonces, Reznor ha auspiciado la descarga libre de la música de sus siguientes álbumes desde su sitio oficial nin.com. Desde el principio de su carrera, Reznor fue muy crítico de la industria musical, acusándola de ser un límite para su libertad creativa.



Olvida pensar que vas a hacer algo de dinero de verdad por la venta de tus discos. Hazlo de forma barata (pero genial) y RE-GÁLALO. Como artista quieres que la mayor cantidad posible de gente escuche tu música. El boca a boca es la única forma de marketing que importa<sup>46</sup> (Reznor, 2010).

Más adelante, el artista recomienda el uso adecuado de algunas plataformas de Internet para distribuir música y para autopromocionarse, además de algunas estrategias para vender, en pequeña escala, grabaciones físicas. En este proceso propone algunas conclusiones contundentes sobre cómo entender lo que pasa con la mercantilización de la música en los actuales contextos:

El punto es éste: la música ES gratis quieras creerlo o no. Cualquier pieza musical que puedas pensar en este momento está disponible gratis y a un click de distancia. Este es un hecho –es una mierda para los músicos PERO ASÍ ES (por ahora). Entonces... haz que el público obtenga lo que quiere DE TI, no de un sitio de descarga de archivos torrent y hazte de buena voluntad en el proceso (además construye tu base de datos)<sup>47</sup> (Reznor, 2010).

En efecto, la opción de permitir la libre descarga de las pistas musicales desde el propio dominio electrónico es cada vez más popular entre músicos independientes. Los precursores de esto fueron *Nine Inch Nails*, *Radiohead* y los *Beastie Boys*, bandas mundialmente reconocidas que en esta última década decidieron romper contratos con sus disqueras para distribuir de manera libre su música. Se podría decir que su ya ganada fama les permitió optar por ofrecer su música gratuitamente; sin embargo, cada vez es mayor el número de bandas independientes, proveni-

46 Traducción de JP Viteri. Texto original: “forget thinking you are going to make any real money from record sales. Make your record cheaply (but great) and GIVE IT AWAY. As an artist you want as many people as possible to hear your work. Word of mouth is the only true marketing that matters”.

47 Traducción de JP Viteri. Texto original: “the point is this: music IS free whether you want to believe that or not. Every piece of music you can think of is available free right now a click away. This is a fact - it sucks as the musician BUT THAT’S THE WAY IT IS (for now). So... have the public get what they want FROM YOU instead of a torrent site and garner good will in the process (plus build your database).

entes de pequeñas escenas, que han optado por hacer lo mismo. El *hardcore* y el *metal* no han sido la excepción, siguiendo este ejemplo, *Descomunal* decidió no grabar un disco de larga duración sino que optó por grabar cada canción y enviársela a su lista de contactos vía correo electrónico. Muy entusiasta al respecto, Miguel comenta:

Fue muy duro convencer a la banda primero que no hagamos un disco. Hagamos un EP, negociando con la banda (a pesar de que yo también soy la banda). Podemos endeudarnos con 600 ó 700 dólares, pero no con 13 mil, 14 mil dólares. Esa plata la vamos a sacar con unas cuantas tocadas con unas ventas de camisetas y, en el peor de los casos, con el billete de cada uno. Entonces hagamos un tema, entonces no hagamos un disco, hagamos un EP, que ahí van a ser cinco temas que van a ser 6 mil dólares, lo cual igual no es plan. Y nos sentamos y les convencí de que el mejor plan era hacer sólo un tema. Y ha tenido un *feedback* a lo bestia, porque bueno, hicimos ese tema, nos demoramos lo que nos teníamos que demorar, conseguimos un buen equipo de trabajo [...] nos reunimos con una artista amiga y ella hizo un diseño para la canción que creo quedó muy bacán e hicimos un mail en el que te venía la canción, el diseño de esta pana, el arte, la letra del tema, cómo fue hecha, los videos de cómo fue hecha la canción, la canción siendo tocada en vivo. Entonces la recepción fue a lo bestia. La gente se sintió halagada y además que el mail dice: difúndela. Full gente que le gusta la banda comenzó a mandarles a sus panas y a sus panas y a sus panas, y llegó a ser, de cierto modo, que la canción llegaba a la puerta de tu casa. Estaba en tu mail. No tenías que hacer nada más que un click para escuchar *Descomunal* (Vinueza, 20/07/2010).

Una de las ventajas que Miguel encontró al difundir el disco de esta manera fue la superación de fronteras nacionales y la generación de un *feedback* directo:

Lo bacán, que yo no lo había visualizado pero que también pasó, es que el tema se lanzó casi a nivel mundial, porque yo tengo en mi lista de contactos gente de Europa, pero también mucha gente de Latinoamérica. Hice un *mailing* extenso, esa es la idea mandar al que sea. Me comenzaron a contestar de México, diciéndome, loco el tema está increíble, sabíamos algo de la banda pero gracias por la canción, o te dicen: mañana se estrena en tal radio de Medellín, o: soy Santiago Arango, mañana se estrena en tal radio, estemos en contacto, suerte. De España, locos no había oído de ustedes soy ecuatoriano, trabajo en una cuestión, cuándo se mueva el concierto, avísenme cuando quieran venir. De Italia igual, cachas, de Costa Rica, gente que yo me había olvidado que tenía los contactos, les mandé igual ahí, puta, los manes así como pana, que bueno saber de ustedes, cuéntenme cómo es la cuestión, para hacer que vengan. De Venezuela, de Chile, nos escribieron como tres personas, de Colombia full gente (Vinueza, 20/07/2010).

Evidentemente esta forma de difusión beneficia a las bandas independientes que ya no tienen que recurrir a medios convencionales o a grandes sellos discográficos para que su música pueda ser escuchada, logran autopromocionarse desvaneciendo barreras geográficas y logrando, como en este caso, entablar flujos con otras escenas. Sin embargo, si la música ya no es una mercancía, entonces cómo se logra obtener utilidades de esta actividad.

Muchas de las bandas norteamericanas que *Alarma* ha traído los últimos años coinciden en una cosa: la venta de discos ya no es la principal forma de lograr remuneración, en lugar de esto han optado por obtener ganancia de dos fuentes: la venta de mercancía (camisetas, gorras, pins, etc.) y presentaciones en vivo. Incluso la banda estadounidense de *metalcore*, *Darkest Hour*, cuando visitó nuestro país en 2007 no trajo consigo ningún CD, solamente mercadería. Miguel comenta que las bandas de *Alarma* han seguido el mismo ejemplo:

En lugar de vender discos, vendemos camisetas y vendemos cosas que para la gente son especiales, pero como no es música para masas, somos música para cierto tipo de gente, que sí aprecia la música, sí escucha el mensaje y la calidad, ellos nos ayudan comprando cosas como camisetas, busos, parches y lo chistoso es ver que las bandas gringas están sobreviviendo de eso (Vinueza, 20/07/2010).

En el mismo sentido, Pablo Molina, Gabriel Valarezo y José Haro, miembros de la banda de *metalcore* local, *Entre Cenizas*, sobre la difusión gratuita de música por Internet, opinan lo siguiente:

P: Eso es una alternativa a lo bestia, pero es mucho más viable en otro tipo de medios. Aquí tenemos un medio cerrado, con poca producción, no hay mucha industria musical, productoras, disqueras, estudios... entonces no hay mucho consumidor tampoco. En esas condiciones sacar un disco para bajarlo es netamente a pérdida del artista porque invirtió en estudio y demás.

G: También yo creo que a nivel mundial lo del disco ya pasó, ahorita lo que te posiciona, lo que hace que te guste algo es más la imagen, la mercadería, las presentaciones en vivo. Hoy todo es marketing.

J: Las bandas viven ahora de los conciertos, ya no de las ventas de CDs como era antes. Creo que va a llegar un punto en el que se va a pasar a una nueva generación en ese sentido, el CD va a quedar como una especie de lujo. Pero a lo que quiero llegar es al punto en que la relación banda-consumidor sea justa, porque no se puede esperar que el trabajo que hace una banda, el cual es bastante fuerte, no sea reconocido. Es imposible.

P: No estamos en contra de la idea de colgar de forma gratuita la música, pero en este momento como banda y en el medio en el que estamos es imposible, no viable (Granja, 2009).

Todo esto plantea un dilema que no parece tener solución. Si bien Internet es un medio de difusión que ofrece más beneficios que el CD, localmente, la difusión que esto logra no genera la suficiente adhesión para alcanzar públicos en los conciertos y ventas de mercadería. Actualmente otras bandas de *Alarma*, además de *Descomunal*, están grabando discos y la difusión gratuita vía Internet encuentra algunas resistencias, como lo demuestra el testimonio de Pablo. Cabe considerar que la mayoría de los grandes festivales internacionales, incluso los de *metal*, todavía se basan en el número de ventas de discos para convocar a las bandas. Irónicamente muchas de las agrupaciones que han optado por permitir la descarga gratuita de su música han sido también las que más ventas físicas han tenido (Askearache, 2010).

## ¿Lo local es global?

Jaques Attali (1996) propone que a la etapa de “reproducción”, entendida como la producción masiva y mediatizada de música donde el encuentro en vivo es remplazado por la reproducción mecánica y donde la música no es más que a un instrumento control y dominio de masas (Attali, 1996: 95-100), le sigue la “composición”, etapa donde las formas convencionales de hacer música son substituidas por nuevas, en este sentido, la música deja de ser un producto mercantil masivo para pasar a ser un actividad local y de goce individual (1996: 133-5). El caso de *Alarma* viene a rebatir la propuesta del autor en varios niveles.

A lo largo del presente capítulo hemos visto como *Alarma*, desde su estatus *subcultural* se ha empoderado y ha padecido los cambios que la tecnología ha traído a las dinámicas que giran en torno a la música hoy en día. Sin embargo, es evidente que a pesar de que las dinámicas muchas veces se desmercantilizan, desterritorializan, desmaterializan y descentralizan, la base de todo esto es la experiencia musical en vivo (al menos pare el *metal* y el

*hardcore*), lo que nos remite a la etapa anterior a la “repetición”, que implica la valoración del encuentro en vivo, es decir “la interpretación musical”.

Por otro lado, la música no ha dejado de depender de un sistema capitalista de producción en el que la base de su subsistencia es netamente mercantil. Aunque es innegable que hoy en día el acceso a la música es mucho más democrático, producir música depende mucho de las condiciones económicas sociales y culturales del lugar.

Sostener una escena desde Quito, con un flujo internacional de bandas, parece ser un camino de una vía, pues se ha logrado traer a bandas internacionales al escenario local, mientras que las bandas locales se han proyectado muy poco hacia fuera. Solamente *Descomunál* en 2009 se presentó en el festival de música independiente Rock al Parque en Colombia.

Todo esto nos lleva a contextualizar un imaginario que anhela convertir a lo local en global. Si bien *Alarma* en su gestión cultural ha hecho un esfuerzo por vincular tangiblemente a lo local con lo global, las bandas producen para un escaso público local. En medio de la fantasía utópica de desterritorialización y democratización que facilita la tecnología, hasta el día de hoy el lugar y el contexto socioeconómico de Quito se ha impuesto, encerrando la producción artística local en sus límites geográficos. El nivel de las bandas de *Alarma* puede alcanzar los estándares internacionales, pero al final del día lo que se impone es el contexto local.

Escenas independientes como la escena de *hardcore* de Nueva York fueron por mucho tiempo escenas locales. Mantenerse en circuitos de circulación reservados era parte de su convicción como escena. A estas alturas, se debería considerar hasta qué punto es coherente pensar que la internacionalización determine el éxito de la escena local. Sin embargo, pensando en que el *metal* y

el *hardcore* son fenómenos globales, y que las escenas locales se han formado mirando a la escena internacional, ¿cómo un imaginario que parte de lo global se puede pensar como asilado?

Por último, vale la pena mencionar dos cosas. Primero, el acceso a tecnologías digitales e Internet es aún un privilegio de un porcentaje no mayoritario de la población mundial (Connell y Gibson, 2004: 263). Segundo, las únicas bandas latinoamericanas de *metal* que se han internacionalizado son agrupaciones como *Sepultura* de Brasil, pero radicada en los Estados Unidos, banda cuyos temas están compuestos principalmente en inglés.

## Conclusiones

Esta es una investigación que desde la música popular, específicamente en el *metal* y el *hardcore*, busca entender cómo en la contemporaneidad se experimenta lo global a través de lo local. La música, en su naturaleza móvil, traza conexiones entre distintos lugares, contextos e imaginarios. Hablar desde la experiencia particular de un espacio como *Alarma* es una forma de acercarse a Quito en su relación con el mundo.

La intención siempre fue tomar una postura crítica, pues se reconoce a la música en su rol de espejo-agente (Rice, 2003). Esto ha desembocado en un análisis complejo sobre en qué medida las prácticas e imaginarios locales que giran alrededor del *metal* y el *hardcore* reproducen o resisten tanto al orden local como al del mundo contemporáneo.

Metodológicamente las dinámicas de flujo y movilidad plantean retos para un abordaje etnográfico. Por efecto de los medios y las tecnologías de comunicación, se aceleran y diversifican los flujos de ideas, personas, mercancías, imágenes y sonidos alrededor del mundo. Esto hace que las concepciones espaciales tradicionales se modifiquen y nos obliguen a pensar en los procesos que hacen que dos contextos geográficos se conecten. Entender los procesos por los cuales se generan estas conexiones ha sido uno de los objetivos de esta investigación, a la que, siguiendo a Tsing (2005), he definido como una “etnografía de las conexiones globales”.



El *metal* y el *hardcore* son estilos musicales que se originaron en los Estados Unidos e Inglaterra a finales de la década de los años setenta e inicios de los ochenta. Aunque los contextos sociales en los que estos géneros aparecieron son similares –jóvenes blancos de clase obrera– sus recorridos son distintos.

El *hardcore* en la década de los ochenta tuvo una inclinación política contestataria evidente. Su sonido agresivo, ritmo acelerado y violento performance lo alejaron de circuitos mediáticos y de grandes industrias musicales. Esto hizo que se generara un *ethos* basado en la autogestión y en un sentido de comunidad alrededor del mismo.

El *metal* en los años ochenta tuvo dos vertientes principales: *glam* y *thrash*. Ambas exitosas comercialmente pero opuestas en significados. El *glam* se caracterizó por sus temáticas exclusivamente hipersexuales que lo hacían ver como una reproducción exagerada del cliché: *sex, drugs and rock'n'roll*. El *thrash* se esforzó por distinguirse del *glam* a través de un sonido mucho más agresivo y rápido. Sus canciones trataron temáticas que iban de lo político a lo existencial, evitando casi siempre el romance o temas sexuales. Muchos músicos de *thrash* admitieron haber sido músicos de *hardcore* antes de entrar en el *metal*, pues ambos coinciden en ser estilos musicalmente agresivos y rápidos. La diferencia fundamental es que el *thrash* es un estilo que buscó validarse como música (compleja, técnica y estructurada), mientras que los músicos de *hardcore* nunca se preocuparon por demostrar virtuosidad. El *metal* desde los años ochenta alcanzó mayor difusión mediática y éxito comercial, mientras que el *hardcore*, por su postura política contestataria, rechazó a la industria musical y se mantuvo como una escena muy local en los Estados Unidos.

En el Ecuador, el *rock* apareció en la década de los setenta, pero se visibilizó mucho más a través del *metal* en los años ochenta. Considerado en un inicio una exportación cultural que atenta a la cultura nacional antes que una bandera de resistencia,

fue desde el principio muy marginal. La primera escena surgió en espacios de clase obrera al sur de Quito. A través de esta década, la escena de *metal* del sur va tomando un matiz político contestatario haciendo eco de bandas latinoamericanas de *metal* provenientes de España, Argentina y Chile.

Primero con bandas como *Notoken* y *Mortal Decision*, y luego con *Misil* y *Muscaria*, el *hardcore* aparece en el Ecuador recién en la década de los noventa. El *boom* global de la música alternativa hizo que se generara en el norte de Quito una escena a la que se le atribuyó el calificativo de alternativa para mediados de la década. Esta escena, que se caracterizó por ser de clase media, adoptó al *hardcore* de *Misil* y *Muscaria*. Esto generó un conflicto de clase entre la escena de *metal* del sur y la escena alternativa del norte. El *hardcore* era visto por la escena del sur como una simple moda.

Para finales de los noventa, por falta de producciones y conciertos la escena alternativa del norte empezó a debilitarse. Entrado el nuevo milenio, internacionalmente apareció una nueva corriente musical que fusionó al *metal* y *hardcore*. Este nuevo estilo tomó el nombre de *metalcore*. En el Ecuador, el *metalcore* tuvo limitada oferta y presencia mediática en medios convencionales. La forma de acceso a este estilo fue vía Internet y viajes a los Estados Unidos por parte de la gente de clase media del norte. Es así que en 2004 se formó *Alarma* con la intención de generar una escena de *hardcore* y *metal* para el norte de Quito. Bandas como *Descomunil* y *Colapso* representan a este espacio que sostiene el espíritu de autogestión del *hardcore*.

Al poco tiempo, esta escena empezó a internacionalizarse trayendo al escenario local bandas internacionales de *metalcore* y *hardcore* entre las que destacan *Confronto* de Brasil, *Grito* de Colombia y *Terror*, *Madball*, *As I Lay Dying*, *Poison the Well*, *Killswitch Engage*, *The Darkest Hour*, *The Black Dahlia Murder* y *August Burns Red* de los Estados Unidos.

Las escenas de *hardcore* y *metal* en Quito son una evidencia de conexiones globales que se generan por la influencia internacional de un contexto geográfico sobre otro a través de la música. Cuando estos estilos se comienzan a producir localmente, se alteran y se reproducen sus significados originales. Sólo basta pensar que el *hardcore* con orígenes en una clase obrera en los Estados Unidos fue adoptado por gente de clase media en Quito. Asimismo el *metal*, mucho más comercial y menos activo políticamente que el *hardcore*, en el Ecuador y Latinoamérica toma un matiz político contestatario para gente de clase obrera. Las tensiones de clase que estos dos estilos musicales generan entre el norte y el sur de la ciudad son la evidencia de que los flujos transnacionales, lejos de ser procesos armónicos y desproblematizados, avivan fricciones en las locaciones a las que llegan. Finalmente, las gestiones tanto de las escenas del norte como del sur son prueba de que la experiencia musical no es pasiva, sino que requiere generar producciones con significados propios que le den sentido al espacio local a través de la música.

El *metal* y el *hardcore* no están exentos de ser cuestionados. Esto obliga a problematizar las nociones de clase, género o raza que los atraviesan. Para el caso aquí planteado, especialmente género y clase fueron problemáticos.

Desde el principio ha existido una relación muy cercana entre *rock* y masculinidad. No es coincidencia que las escenas de géneros pesados como el *metal* y el *hardcore* estén compuestas casi exclusivamente por hombres. Sería muy fácil llegar a la conclusión de que el *rock* es sexista, pero la evidencia exige un análisis más fino.

La violencia en el performance de estos estilos musicales funciona como una forma de reaccionar a condiciones estructurales como pobreza, marginalidad o exclusión. Por ejemplo el *hardcore* de inicios de los ochenta en los Estados Unidos encuentra en

la violencia una forma de reaccionar frente a la moralidad de la sociedad norteamericana y el Gobierno de Reagan. Esto hizo que esta escena se mantuviera al margen circuitos comerciales de música y fiel a una juventud marginal de clase obrera norteamericana. Pero esta misma violencia a la que se podría proclamar como una forma de resistencia, generó espacios misóginos que abiertamente excluyeron a mujeres llegando a equiparar feminidad con debilidad y masculinidad con resistencia.

La forma en la que se dieron estas dinámicas en el contexto de Quito está atravesada por la división norte-sur que tiene un origen en un conflicto de clase. Si bien ambas escenas en principio no se muestran como espacios inclusivos para un público femenino, los testimonios de mujeres que circularon por la escena del sur en los noventa evidenciaron una exclusión abierta hacia ellas que incluso reproducía, y a veces magnificaba, formas de exclusión y abusos corporales típicos de la sociedad quiteña a la que en teoría estos estilos cuestionan.

Entrado el nuevo milenio, la escena de *hardcore* y *metal* del norte interpreta a la violencia netamente desde lo performático, cualquier manifestación que se desborde por fuera de esto es rechazada. En este sentido no hay evidencia de una exclusión corporal violenta en contra de mujeres, pero quienes circulan por este espacio confiesan, al menos en principio, sentirse excluidas por los hombres de la escena. Finalmente las mujeres entrevistadas aclaran tres puntos importantes. La primera es que para ellas la violencia en estos estilos musicales no tiene una interpretación de género, sino que es una manifestación de frustración e ira provocada incluso por formas de exclusión de género. Por este mismo hecho, al verse identificadas con estos espacios dicen ser vistas como menos femeninas por la sociedad en general. Por último, dicen que mujeres también reproducen los prejuicios de género hacia estos estilos musicales, lo que en consecuencia genera que

haya poca presencia y una participación poco activa por parte de ellas en este tipo de espacios. En el último capítulo de esta investigación se analiza la relación entre las industrias musicales multinacionales y la tecnología como agentes de movilidad de la música. 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. Esta estrategia ha demostrado ser rentable para músicos independientes internacionales, pero queda esperar a ver cuán conveniente será esta para *Descomunal*.

Mucho se hablado de las posibilidades de desterritorialización que traen las tecnologías virtuales, sin embargo, la evidencia aquí presentada demuestra que la experiencia musical –al menos de *hardcore* y de *metal*– requiere ser en vivo. Esto nos lleva a pensar de nuevo en las condiciones que ofrece el lugar para sostener este tipo de prácticas. Quito es una ciudad pequeña, y a pesar de que las nuevas tecnologías nos brindan más que nunca un acceso casi ilimitado a música de cualquier tipo, las prácticas locales no cuentan con los recursos necesarios para sobrevivir. La sustentación de *Alarma* se encuentra actualmente en duda, y quienes integran el colectivo no saben por cuánto tiempo más podrán mantenerlo.

Finalmente el caso de *Alarma* evidencia un anhelo por integrar a la escena a los circuitos globales de música pesada, pero que a

fin de cuentas termina por enraizarse en el contexto local de Quito. El sentido de globalidad del mundo parece ser solamente una ilusión. En este caso, lo local se impone sobre lo global.

Durante los cinco años en los que me he vinculado con *Alarma* he sido testigo de la cantidad de trabajo y tiempo invertido por parte de sus miembros. A pesar de todo el esfuerzo, este espacio independiente de creación artística corre el riesgo de desaparecer. Algunos de los miembros más antiguos quienes están alrededor de los treinta años, se ven en la urgencia de encontrar una actividad que los sostenga económicamente y no tienen la certeza de que puedan seguir vinculados con la música. Miguel Vinueza piensa que todo esfuerzo no habrá sido en vano, pues finalmente a través de *Alarma* y *Descomunál* dice haberse realizado. En la última entrevista que tuve con él por motivo de esta investigación, le pregunté si piensa que verdaderamente este sueño de acercar a Quito a los circuitos internacionales de *metal* y *hardcore* ha valido la pena, a lo que respondió:

Tenemos que soñar y ser responsables con nuestros sueños. Que hacemos nosotros rascándonos la panza y soñando. Eso es lo que *Alarma* hizo y nadie más hizo. Nosotros dejamos de soñar y nos pusimos a hacer, y hemos perdido muchísima plata, un montón de trabajo, hemos incluso desgastado nuestras relaciones entre nuestras familias y hemos influenciado en una manera que no sé en cuantos años se verá si fue positiva o negativa en nuestras vidas. Pero hemos soñado la GRAN PUCTA!!! Hemos vivido nuestros sueños, nos hemos ido de gira, nos hemos codeado con los más grandes, con los más bestias, con los que sólo veíamos en pantallas, y hemos tocado junto a ellos y hemos organizado cosas para ellos, en donde no sólo la gente aquí nos ha dicho, que del putas, sino que ellos que se supone vienen de un lugar en donde el nivel es hecho bestia, nos han dicho “oigan que bacán, que bien, estoy loco, yo pensé que iba a venir a Sudamérica y no pensé que me iba encontrar con algo así”.

Pronto veremos si es que esta cuestión ha sido positiva o no en nuestras vidas [risas], capaz luego vamos a ser un montón de viejos con problemas psicológicos en un manicomio, pero capaz no, ¿cachas? Yo por lo menos he sacrificado cosas muy importantes en mi vida, que si pongo a enumerarlas no sé si acabaría porque capaz me voy de mocos del arrepentimiento. Pero por otro lado sí hemos vivido cosas que espero igual otra gente las haya vivido, si no habrá sido un costo muy alto para que sólo seamos nosotros. Hemos cumplido un montón de nuestros sueños. Hay gente que muere sin haber cumplido uno de sus sueños. Nosotros nos hemos dado unos gustos que ningún dinero del mundo puede comprar. Y lo hemos hecho bajo esa regla de calidad en *Alarma*, y creo que ese es uno de los motivos por los cuales ha resultado y hemos llegado a estar donde estamos (Vinuesa, 20/07/2010).

Cuando por primera vez me acerqué a este espacio me llamó la atención la dedicación y la pasión con la que se vivía la música. Mi intención no es reivindicar a nada ni a nadie, pero sí encuentro que, independientemente del género y la condición social, la música es un terreno cargado de sentimientos y significados profundos. Algunos como Miguel llegan al punto de jugarse su realización personal en ella. Para Gabriel Valarezo (*Entre Cenizas y Custodia*) y Pablo Molina (*Entre Cenizas y Veda*), la música, el *metal* y el *hardcore* son mucho más que formas entretenimiento y expresión, para ellos la música carga significados que determinan cómo se construyen a sí mismos como individuos y cómo ven al mundo:

G: El valor principal del hXc[hardcore] para mí es la disciplina. Está expresada desde la ejecución de los instrumentos, pasando por lo físico transmitiendo fuerza, hasta lo lírico donde se habla del afán de superación. Las letras son fuente de inspiración diaria para mí, tanto para mis relaciones sociales como para mi trabajo individual. Gracias al *hardcore* y la filosofía voy construyendo conductas positivas y derrumbando conductas negativas.

Los antiguos griegos creían que las ideas venían del estómago y creo que el hXc también viene de ahí (risas), para mí tiene mucho de visceral.

Si bien es cierto que es la música más violenta del mundo, también es la más emotiva. El amor y todas las circunstancias en general son abordadas entrañablemente fundamentado en la experiencia, no es un discurso barato ni ideales sublimizados por la incapacidad de vivir (Valarezo, 3/09/2010).

P: Toda persona al desenvolverse en su medio familiar y social, va pasando por etapas, vivencias y sumando experiencias, es así como se va formando el criterio individual y los intereses y tendencias personales.

En mi caso, la música ha sido parte de todo. En mi casa la música siempre estuvo y está. He tenido la suerte de crecer en un ambiente donde ha importado hacer las cosas esforzándose, sin hacer daño a los demás, teniendo en consideración que vivimos en comunidad desde el principio y hasta el fin. Así como a veces escucho una canción y me queda sonando en la cabeza una frase de la batería, también me pasa que quedo pensando en lo que dijo el cantante en su línea o como una banda se junta y nos comunica una intención, una idea, una sensación. Desde hace mucho han existido artistas comprometidos con su arte, con su expresión espontánea de lo que viven, piensan y sienten. Cuando empecé a escuchar bandas que además de gustarme musicalmente, entendía sus ideas y de cierta forma compartía ideas y nociones, encontré en la música mucho más que entretenimiento. Yo creo que la música puede o no tener un mensaje explícito y totalmente entendible, depende del que la compone e interpreta y de quien la escucha y la recibe según su propia situación. Cada género y estilo musical va llegando en distintas etapas de la vida y cada una va teniendo su propio lugar. En cada etapa se aprenden distintas cosas, se perciben distintas situaciones y para mí el *rock*, el *hardcore* y el *metal* me han enseñado a pensar, a cuestionar-



me ciertas cosas, a no tomar por necesariamente cierto todo lo que escucho y veo alrededor. Sin querer con esto atribuir características redentoras a estos géneros, porque las ideas están en todos lados y en todos los estilos. Pero en su momento, fueron una fuerza de quiebre y choque que me hicieron ver a mi alrededor de distinta manera, buscando entender y construir algo positivo y nuevo.

Es una realidad áspera y difícil de creer la que vivimos la humanidad de estos días, pero si nos enfocáramos en sólo los aspectos negativos, sería difícil seguir construyendo, por eso es necesario para mí buscar y crear espacios de comunión, diálogo e intercambio de ideas y sentires. Es así como se necesita una maquinaria que pueda presentar todas estas ideas y sentires; artistas, conciertos, promotores, público, gestión independiente de la que todos somos parte; música, teatro, danza, cine, artes plásticas y la lista sigue. Los frentes artísticos, ideológicos y en general promotores de nuevas ideas se han visto muchas veces entre minorías, y son la experiencia y el trabajo constante y apasionado los que van marcando diferencias (Molina, 03/09/2010).

A lo largo de esta investigación he manejado una dinámica que me ha permitido entender los lazos que unen a este espacio musical local articulado alrededor del *hardcore* y *metal*, con los paisajes internacionales de imágenes, sonidos e ideas sobre los mismos géneros, con el fin de problematizar el choque entre lo local y lo global que este proceso genera. Para esto se han analizado los tres niveles, el *supercultural*, el *intercultural* y el *subcultural* que median esta relación. Al ser parte de *Alarma* y al estudiarla, como individuo e investigador me encuentro atravesado por estos niveles. Mi gusto por estos estilos musicales se mueve por mi apreciación de las bandas internacionales de estos géneros y por mi deseo de promover la escena local; al mismo tiempo, como investigador me encuentro en una posición similar al realizar una investigación sobre la escena local y anali-

zarla a través de teorías sobre música popular, etnomusicología y antropología de la música, escritas por autores extranjeros. En este sentido, esta investigación evidencia la importancia de realizar estudios etnográficos que puedan hacer frente a estas nuevas nociones del espacio y del tiempo. La importancia de entender las relaciones entre lo local y lo global, que en este caso se tejen a través de la música, tiene dos finalidades: no entender a los procesos globales como procesos totalizadores y, en esta misma medida, entender a lo local como un espacio particular que constantemente negocia con lo global. La etnografía en la actualidad no puede omitir la relación entre ambos niveles.

## Bibliografía

- Abu-Lughod, Lila (1991). “Writing against culture”, en: Richard G. Fox (editor). *Recapturing anthropology: working in the present*. Santa Fe: NM School of American Research Press: 137-62.
- Abu-Lughod, Lila (1991). “Interpretar la(s) cultura(s) después de la televisión: sobre método” en *Íconos* (2006). N°24 Revista de Ciencias Sociales. Quito: FLACSO.
- Adams, Terri M. y Fuller Douglas B. (2006). *The Words Have Changed But the Ideology Remains the Same: Misogynistic Lyrics in Rap Music*. *Journal of Black Studies*, Vol. 36, No. 6 (Jul., 2006), pp. 938-957
- Adorno, T. y Horkheimer, Mi. (1977) *The culture Industry: enlightmen as mass deception* en J. Curran, M. Gurevitch y J. Woollacot, eds, “*Mass communication and Society*”. Open University Press, London.
- Acosta, Adrián (1997). “El rock: ¿movimiento social o nuevo espacio público?” *Ecuador Debate* 42. Quito: CAAP.
- Adams, Terri y Douglas B. Fuller (julio de 2006). “The words have changed but the ideology remains the same: misogynistic lyrics in rap music”. *Journal of black studies* 6, XXXVI: 938-957.
- “Al Sur del Cielo” (2010). Documento electrónico:
- [http://alsurdelcielo.net/index.php?option=com\\_content&task=view&id=13&Itemid=27](http://alsurdelcielo.net/index.php?option=com_content&task=view&id=13&Itemid=27) (Consulta: julio de 2010).
- Andersen, Mark y Mark Jenkins (2001). *Dance of days: two decades of punk in the nation’s capital*. New York: Soft Skull Press.
- Andrade, X. (2006). *Maranatha!: de cuando el rock en Guayaquil se hizo!* Documento electrónico:
- <http://www.microtono.com/tintero/marantha.html> (Consulta: octubre de 2010).
- Appadurai, Arjun (1996). “Disjuncture and diference in the global cultural economy”. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University Press: 27-47.
- Appadurai, Arjun (2001). *La modernidad desbordada*. Buenos Aires: Trilce.

- Attali, Jaques (1996). *Noise: the political economy of music*. Minnesota: University of Minnesota Press Greatfully.
- Ayala Román, Pablo (2008). *El mundo del rock en Quito*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Bederman, Gail (1995). "Remaking manhood trough race and 'civilization'". *Manliness and civilization: a cultural history of gender and race in the United States, 1880-1917*. Chicago: University of Chicago Press: 1-44.
- Bennett, A. (1999). "Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musial taste". *Sociology*, 33 (3): 599-617.
- Bourdieu, Pière (1990). "La "juventud" no es más que una palabra". *Sociología y Cultura*. México: Grijalvo.
- Bourgois, Philippe (2001). "In search of masculinity: violence, respect, and sexuality among Puerto Rican crack dealers in East Harlem". *The British Journal of Criminology* 36: 412-427.
- Brito, Paola (2010). "Artistas ecuatorianos y autoridades buscan estrategias contra la piratería". Documento electrónico:
- [http://www.ciudadaniainformada.com/noticias-ciudadania-ecuador/noticias-ciudadania-ecuador/browse/1/ir\\_a/ciudadania/article//artistas-ecuatorianos-y-autoridades-buscan-estrategias-ante-la-pirateria-1.html](http://www.ciudadaniainformada.com/noticias-ciudadania-ecuador/noticias-ciudadania-ecuador/browse/1/ir_a/ciudadania/article//artistas-ecuatorianos-y-autoridades-buscan-estrategias-ante-la-pirateria-1.html)
- (Consulta: septiembre de 2010).
- Butler, Judith (1997). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- Cartagena, B. (2001). *Punkeros*. Proyecto de tesis UCE.
- Cerbino, Mauro (2009). *La nación imaginada de los Latin Kings, mimesismo, colonialidad y transnacionalismo*. Tesis doctoral de la Universidad Rovira I Virgili.
- Christman, Ed y Mark Marone (1997). "Hardcore scene stands test of time". *Billboard* 10/25/97, CIX, issue 43: 10.
- Clifford, James (1997). *Routes: travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Clifford, James (1998). *Dilemas de la cultura*. Antropología, literatura y

arte en la perspectiva posmoderna. Barcelona: Gedisa.

- Cohen, Sarah (1999). “Scenes”, en: Bruce Horner y Thomas Swiss (1999). *Key terms in popular culture*.
- Crehan, Kate (2002). *Gramsci, culture and anthropology*. Berkley: University of California Press.
- Connell, R.W. (1997). “La organización social de la masculinidad”, en: Teresa Valdés y José Olavarría (eds.). *Masculinidad/es. Poder y crisis*. Ediciones de las mujeres 24. Santiago de Chile: ISIS Internacional / FLACSO, sede Chile: 31-48.
- Connell, John y Chris Gibson (2003). *Soundtracks: popular music, identity and place*. NY, EEUU / Francis Group, France: Routledge.
- Diario Hoy (17/09/2003). “CD falsos acaban con JD Feraud Guzmán”. Documento electrónico:
- <http://www.explored.com.ec/noticias-ecuador/cd-falsos-acaban-con-jd-feraud-guzman-156246-156246.html>
- (Consulta: agosto de 2010).
- Dunn, Sam (2005). “Metal: a headbangers journey”. Seville Pictures Warner Home Video, 93 min.
- Dunn, Sam (2008). “Global Metal” Seville Pictures Warner Home Video, 98 min.
- El Universo (03/10/2000). “JD Feraud Guzmán: crisis no pudo contra la tradición”. Documento electrónico:
- <http://www.explored.com.ec/noticias-ecuador/j-d-feraud-guzman-crisis-no-pudo-contra-la-tradicion-47876-47876.html>
- (Consulta: julio de 2010).
- Earche (2010). “Do free downloads work building a band?” Documento electrónico:
- <http://askearache.blogspot.com/2010/02/do-free-downloads-work-building-band.html> (Consulta: julio de 2010).
- Erlmann, Veit (1994). “Africa civilized, Africa uncivilized: local culture, world system and South African music”. *J. South. Afr. Stud.* 1 20(7): 165-79.

- Erlmann, Veit (1996). "The aesthetics of the global imagination: reflections on world music in the 1990s". *Public Cult.* 8(3): 467-87.
- Erlmann, Veit (1999). *Music, modernity and the global imagination*. Oxford: Oxford University Press.
- Erlmann, Veit (2003). "Hybridity and globalization (intercultural exchange, acculturation)", en: J. Shepherd, D. Horn, P. Oliver, P. Wicke. *The Continuum Encyclopaedia of Popular Music of the World I*. New York: Continuum: 279-90.
- Feld, S. (1990). *Sound and sentiment: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Feld, S. (1994). "From Schizophonia to schismogenesis: On the discourses and commodification practices of "world music" and "world beat", en: C. Keil and S. Fled (eds.). *Music Grooves*. Chicago: University of Chicago Press: 257-289.
- Fiske, Jhon (1987). *Television Culture*, Routledge, London.
- Frith, Simon (1996). *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Frith, Simon (2000). *The discourse of world music, en western music and its others.*, editado por G. Born y D. Hesmondhalgh. Berkeley: University of California Press: 305-322.
- Frith, Simon y A. McRobbie (1990). "Rock and sexuality", en: S. Frith y A. Goodwin (eds.). *Rock, pop and the written word*. New York: Pantheon: 371-89.
- González Guzmán, Daniel (2004). "Rock, identidad e interculturalidad: breves reflexiones en torno al movimiento rockero. Iconos, Revista de Ciencias Sociales 18 FLACSO, sede Ecuador, enero.
- Granja, Darío (2009). "Entre cenizas: el nuevo amanecer del metal ecuatoriano". *Revista Digital: Plan Arteria*. Documento electrónico:
- <http://www.planarteria.com/tag/entre-cenizas/>
- (Consulta: 8 de enero de 2010).
- Gallegos, Karina (2001). *Identidades metaleras en el sur de Quito*. Tesis PUCE.
- Gonzáles Guzman, Daniel (2004) *Rock, identidad e interculturalidad*.

Breves reflexiones en torno al movimiento rockero ecuatoriano. Íconos, Revista de Ciencias Sociales N°18. Flacso-Ecuador.

- Harding, Debora y Emyly Nett (1984). “Women and rock music”. *Atlantis* 10(1): 61-76.
- Hebdige, Dick (2004) [1979]. *Subcultura: El significado del estilo*. Barcelona: Paidós.
- Hesmondhalgh, D. (s/f). “Subcultures, scenes or tribes?” *Journal of Youth Studies* 8(1): 21-40.
- Horner, Bruce y Thomas Swiss (1999). *Key terms in popular music and culture*. Massachusetts: Blackwell Publishers Inc. Malden.
- Jakson, P. (1999). “Commodity cultures: traffic in things” *Transactions of the Insitute of Britsih Geographers*. (95-108).
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Juris, J. (2006). “Youth and the world of Social Forum. Youth activism, Social Sciencie Research Centre”. Documento electrónico:
- <http://ya.ssrc.org/transnational/Juris/>
- (Consulta: marzo de 2010).
- Kassabian, A. (1999). “Popular” en B. Horner y T.Swiss, editores, “Key terms in popular music and culture”. Blackwell, Oxford, 113-23.
- Kimmel, Michael (1994). “Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina”. Documento electrónico:
- [http://74.125.45.104/search?q=cache:Jt8w4JlhM4J:www.pasa.cl/index.php%3Foption%3Dcom\\_docman%26task%3Ddoc\\_download%26gid%3D343+kimmel+masculinidad+homofobia&hl=es&ct=clnk&cd=12](http://74.125.45.104/search?q=cache:Jt8w4JlhM4J:www.pasa.cl/index.php%3Foption%3Dcom_docman%26task%3Ddoc_download%26gid%3D343+kimmel+masculinidad+homofobia&hl=es&ct=clnk&cd=12)
- (Consulta: noviembre de 2009).
- Krenske, Leigh y Mckay Jim (2000). “Hard and Heavy”: gender and power in a heavy metal music subculture”. *Gender, place and culture*, 3, VII: 277-304.
- Kruse, Holly (1999). “Gender”, en: Bruce Horner y Thomas Swiss. *Key terms in popular music*. Massachusetts: Blackwell Publishers Inc. Maide.
- Lysloff, René T. A. (2003). “Musical life in softcity: an Internet

ethnography”. *Technoculture and music*. Wesleyan: University Press.

- Lysloff, René T. A. y Leslie C. Gay Jr. (2003). *Technoculture and music*. Wesleyan: University Press.
- Maffesoli, Michael (1996). *The time of the tribes: the decline of individualism in mass society*. Londres: Sage.
- Marín, Martha y Germán Muñoz (2002). *Secretos de mutantes: música y creación en las culturas juveniles*. Bogotá: Universidad Central / Siglo del Hombre Editores.
- Miles, S. (2000). *Youth lifestyles in a changing world*. Buckingham and Philadelphia: Open University Press.
- Muggleton, D. (2000). *Inside subculture: the postmodern meaning of style*. Oxford: Berg.
- Muñoz, Germán y Martha Marín (junio de 2006). “En la música están la memoria, la sabiduría, la fuerza”. *Estudios sobre las culturas contemporáneas* 23, XII. Colima, México: Universidad de Colima.
- Negus, Keith (2005) [1999]. *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós.
- Nilan, P. y C. Feixa (2006). *Global youth? Hybrid identities, plural worlds*. (Introducción). New York: Routledge.
- Olivera Mijares, Raúl (2007). “Las palabras y el espíritu de la música”. *Revista Replicante* 10: 70-71.
- Petrova, Youra (2006). “Global? Local? multi-level identifications among contemporary skinheads in France”, en: P. Nilan y C. Feixa. (2006). *Global youth? Hybrid identities, plural worlds*. New York: Routledge.
- Pillsbury, Glen T. (2006). *Damage incorporated: Metallica and the production of musical identity*. New York: Routledge.
- Rachman, Paul (2006). *American hKardcore: the history of American hardcore 1980-1986*. Sony Picture Classics.
- Reynolds, Simon y Joy Press (1995). *The Sex Revolts: gender, rebellion, and rock’n’ roll*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Reznor, Trent (2010). “Trent Reznor: Advice to young artists”. Documento electrónico:



- <http://www.homepagedaily.com/Pages/article7465-trent-reznor-advice-to-young-artists.aspx>
- (Consulta: julio de 2010).
- Rice, Timothy (2003). "Time, place and metaphor in musical experience and ethnography". *Ethnomusicology* 2, XLVII: 155-179.
- *Rocker Magazine* 4 (mayo 2010). "Mujeres de negro". Quito.
- Rodnitzky, Jerome (1975). "The decline of contemporary protest music", en: Robert E. Grinder (ed.). *Studies in adolescence*. New York: The Macmillan Co.
- Sedgwick, Eve (1985). *Between men: English literature and male homosocial desire*. New York: Columbia University Press.
- Slobin, M. (2000) [1993]. *Subcultural sounds: micromusics of the west*. Hanover, CT: University Wesleyan Press.
- Stokes, Martin (2004). "Music and the global order". *Annu. Rev. Anthropol* 33. Chicago: Music Department, University of Chicago: 47-72.
- Taylor, T. D. (1997). *Global pop: world music, world markets*. New York: Routledge.
- Théberge, Paul (1997). *Any sound you can imagine: making music, consuming technology*. Wesleyan University Press.
- Théberge, Paul (octubre 2004). "The network studio: historical and technological paths to a new ideal in music making". *Social Studies of Science* 5, XXXIV. Special Issue on Sound Studies. *New Technologies and Music*: 759-781.
- Thorton, S. (1995). *Club cultures*. Cambridge, MA: Wesleyan University Press.
- Tsing, A. (2005). *Friction: an ethnography of global connection*. Princeton: Princeton University Press.
- Unda, René (2009), "Formas asociativas juveniles y sistema político: principales resultados de la investigación en al ciudad de Quito" En: Colombia. 2009. Evento: Seminario culturas juveniles y condicion juvenil en el contexto latinoamericano.
- Waskman, S. (2004). "California noise: tinkering with hardcore and

heavy metal in Southern California”. *Social Studies of Science* 5, XXXIV. Special Issues on Sound Studies. *New Technologies and Music*: 675-702.

- Weinzierl, R. (2003). *Post-subcultures reader*. Londres: Berg.
- **Entrevistas:**
  - Entrevista a Susana Anda de Juana la Loka, 03/06/2010
  - Entrevista a Zteph Apolo de Alarma, 09/03/2010
  - Entrevista a Victor Carrión de Eje del mal, 11/07/2010
  - Entrevista a Gustavo Dueñas de Descomunal, 09/04/2010
  - Entrevista a Ximena Echeverría, 27/05/2010
  - Entrevistas a William Mena de Alarma, 09/11/2009, 24/06/2010, 16/11/2009, 19/07/2010.
  - Entrevistas a Pablo Molina de Entre Cenizas y Veda, 5/04/2010 y 03/09/2010
  - Entrevistas a Gabriel Valarezo de Entre Cenizas y Custodia, 10/03/2010 y 03/09/2010
  - Entrevistas a Miguel Vinueza de Descomunal, 22/12/2009 y 20/07/2010

## Anexos

### Anexo 1

Motley Crue (1987). "Girls, Girls, Girls"

Friday night and I need a fight/ My motorcycle and a switchblade knife/  
Handful of grease in my hair feels right/ But what I need to make me tight are  
Girls, Girls, Girls/ Long legs and burgundy lips/ Girls, /Dancin' down on  
Sunset Strip/ Girls/ Red lips, fingertips

Trick or treat-sweet to eat/ On Halloween and New Year's Eve/ Yankee girls  
ya just can't beat/ But they're the best when they're off their feet

Girls, Girls, Girls/ At the Dollhouse in Ft. Lauderdale/ Girls, Girls. Girls/  
Rocking in Atlanta at Tattletails/Girls, Girls, Girls/ Raising Hell at the 7th  
Veil/ Have you read the news/ In the Soho Tribune/ Ya know/she did me/  
Well then she broke my heart

I'm such a good good boy/ I just need e new toy/ I tell ya what, girl/ Dance  
for me, I'll keep you overemployed/ Just tell me a story/ You know the one I  
mean

Crazy Horse, Paris, France/ Forget the names, remember romance/ I got the  
photos, a menage a trois/ Musta broke those Frenchies laws with those  
Girls, Girls, Girls

### Anexo 2

Blag Flag (1984) "Slip It In"

"Hey mama. Come on, come on"/ "I don't know."/ "Come on, come on. This  
is it."/ "I kinda got a boyfriend."/ "No, no. This is happening. This is the  
time, now."/ "Uh, oh, ok!"/ "Alright, come on, go, go..."

You're loose/ (Slip it in)/ Put your brain in a noose/ (Slip it in)/ The next day  
you regret it/ (Slip it in)/ But, you're still loose

You say you don't want it/ You don't want it/ Say you don't want it/ Then you  
slip it on in/ In, in, in/ You feel like a whore/ (Slip it in)/ But what you did the  
night before/ (Slip it in)/ You decided to be all loose/ (Slip it in)/ And go all  
crazy

You say you don't want it/ You don't want it/ Say you don't want it/ But then  
you slip it on in/ In, yeah/ You slip it in

You say you didn't think/ (Slip it in)/ You said you had too much to drink/

(Slip it in)/ Is it in the chemical?/ (Slip it in)/ Or is it just some part of you?  
You say you don't want it/ You don't want it/ Say you don't want it/ But then  
you slip it on in/ In, in, in  
You say you got a boyfriend/ (Slip it in)/ But you're hinting at my friends/  
(Slip it in)/ And everybody else's friend/ (Slip it in)/ You're not loose, you're  
wide open  
And you say you don't want it/ You don't want it/ Say you don't want it/  
Then you slip it on in/ In, in, in  
You're getting around/ (Slip it in)/ I'm not putting it down/ (Slip it in)/ It's  
just what it is/ (Slip it in)  
Getting it while it's around  
You say you don't want it/ You don't want it/ You don't want it/ But then you  
slip it on in  
In, in, in

### Anexo 3

Metallica (1986). "Master of Puppets"

End of passion play, crumbling away/ I'm your source of self-destruction/  
Veins that pump with fear, sucking darkest clear/ Leading on your deaths  
construction/ Taste me you will see/ More is all you need/ Dedicated to/ How  
I'm killing you  
Come crawling faster/ Obey your Master/ Your life burns faster/ Obey your  
Master/ Master  
Master of Puppets I'm pulling your strings/ Twisting your mind, smashing  
your dreams/ Blinded by me, you can't see a thing/ Just call my name, 'cause  
I'll hear you scream/ Master/ Master  
Just call my name, 'cause I'll hear you scream/ Master/ Master  
Needlework the way, never you betray/ Life of death becoming clearer/ Pain  
monopoly, ritual misery/ Chop your breakfast on a mirror/ Taste me you will  
see/ More is all you need/ Dedicated to/ How I'm killing you  
Come crawling faster/ Obey your Master/ Your life burns faster/ Obey your  
Master/ Master  
Master of Puppets I'm pulling your strings/ Twisting your mind, smashing  
your dreams/ Blinded by me, you can't see a thing/ Just call my name, 'cause  
I'll hear you scream/ Master/ Master  
Just call my name, 'cause I'll hear you scream / Master

## Master

Master, Master, where's the dreams that I've been after?/ Master, Master, you promised only lies/ Laughter, laughter, all I hear or see is laughter/ Laughter, laughter, laughing at my cries/ Fix me!

Hell is worth all that, natural habitat/ Just a rhyme without a reason/ Never-ending maze, Drift on numbered days/ Now your life is out of season/ I will occupy/ I will help you die/ I will run through you/ Now I rule you too

Come crawling faster/ Obey your Master/ Your life burns faster/ Obey your Master/ Master

Master of Puppets I'm pulling your strings/ Twisting your mind, smashing your dreams/ Blinded by me, you can't see a thing/ Just call my name, 'cause I'll hear you scream/ Master/ Master/ Just call my name, 'cause I'll hear you scream/ Master

## Anexo 4

Veda (2008) "Modo Asegurado"

Para los que creen ser héroes de una guerra que no existe/ Es tan fácil ignorar a todos, dejar caer

Con gritos opacamos todo el silencio, de nuestro sufrir

Estar aquí, sobre este suelo es un privilegio/ Dejar, de destruirnos el uno al otro

Y en momentos como éste, cuando la razón se pierde/ Los que sienten todo esto sabrán que hacer.

Hemos visto los signos de violencia/ Una y otra vez/ Y sin parar el hombre parece ser/ Su propio depredador

Nuestro arte consiste en pintar, colores que nadie ve, colores que nadie siente/ Y dibujar las notas que no/ todos van a oír, creando sensaciones con movimiento/ Plasmamos el sonido y la vida misa en una cinta, damos forma a la piedra y a la arcilla/ Y así como esto implica nuestros sueños y deseos, exigimos el respeto para ser/ Atrapados en la nada de cada día

Con gritos opacamos todo el silencio, de nuestro sufrir/ Estar aquí, sobre este suelo es un privilegio/ Dejar, de destruirnos/ Estar aquí, sobre este suelo es un privilegio/ Tenemos más razones para vivir que este odio.