

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador

Departamento De Estudios Internacionales Y Comunicación

Convocatoria 2018 - 2020

Tesis para obtener el título de Maestría De Investigación En Comunicación Y Opinión  
Pública

ROCK, METAL EXTREMO Y LO POLÍTICO: POLITIZACIÓN DEL MOVIMIENTO  
ROCKERO EN QUITO, 1990 - 2020

Negrete Morales Marcelo Javier

Asesora: Chavero Ramírez Palmira

Lectores: Macaroff Lencina Anahi, Ramos Ávila Juana Isabel De La Dolorosa

Quito, noviembre de 2024

## **Dedicatoria**

Este trabajo está dedicado a la valiente canción que siempre será nueva. A la rebeldía que enamoró nuestro corazón con fuego, palabras, sonidos, mismos que palpitan y bombean nuestras venas de acero. A los y las que me sostienen; Mis viejitos Yolanda y Franklin que siempre lo dieron todo. Mis hermanos Daniel y Andrea por los acolites y travesuras, Kiarita Abigail para su caminar con alegría y música. A la Pame por su amor, paciencia, apoyo en este chaquiñán proletario del metal. A los y las camaradas que me enseñaron con su consecuencia a sostener ideales con lucha.

## Epígrafe

A pesar de las diferencias que existen entre ellas, tanto la injusticia socioeconómica como la injusticia cultural se encuentran ampliamente difundidas en las sociedades contemporáneas. Ambas están arraigadas en procesos y prácticas que sistemáticamente ponen unos grupos de personas en desventaja frente a otros, ambas por lo tanto deben ser remediadas.

—Nancy Fraser

## Índice de contenido

Dedicatoria .....	2
Epígrafe .....	3
Resumen .....	8
Agradecimiento .....	9
Introducción .....	10
Capítulo 1. Movimientos culturales, espacio público, subjetivación política, y el debate sobre “lo político” .....	20
1.1. Interseccionalidad del movimiento social al movimiento cultural .....	20
1.2. Jóvenes y contracultura .....	23
1.3. Trayectoria del Rock como movimiento social .....	25
1.4. La ciudad, el espacio público y los sujetos sociales .....	27
1.5. Mercantilización de la cultura, medios de comunicación, y cultura de masa .....	29
1.6. Los sujetos sociales: entre lo político y la subjetivación política .....	32
Capítulo 2. Rock y metal extremo: su emergencia en Ecuador .....	38
2.1. El rock y el metal extremo en Ecuador .....	38
2.2. Breve contexto: de la represión a la organización: 1996-2007 .....	39
2.3. Circunstancias sociales en el período 2008-2020 .....	45
2.4. La tragedia en la discoteca Factory .....	46
2.5. Estudios realizados en el Rock y Metal .....	49
Capítulo 3. Politización del Movimiento Rockero .....	52
3.1. Jóvenes, marginación neoliberal y rock .....	53
3.2. El movimiento rockero entre la clandestinidad y la industria cultural .....	56
3.4. El rock: entre el mercado de la música y la cooptación estatal .....	51
3.5. Las organizaciones del movimiento rockero .....	53
3.6. Politización del rock en el espacio público .....	57

3.7. Politización, formas de comunicación y sentidos en disputa .....	69
Conclusiones .....	87
Referencias .....	94
Anexos .....	99

## **Lista de ilustraciones**

Ilustración 2.1. Afiche y entrada del concierto Metal Fest .....	44
Ilustración 2.2. Croquis de la Factory .....	47
Ilustración 3.1. Desarrollo de festivales musicales de rock y metal: 1980-2020 .....	50
Ilustración 3.2. Afiches de festivales y conciertos más relevantes en Quito .....	53
Ilustración 3.3. Lugares de producción y conciertos de rock y metal extremo en Quito .....	62
Ilustración 3.4. Tabla de mapeo de actores, espacios e instituciones del movimiento rockero	76

## **Declaración de cesión de derecho de publicación de tesis**

Yo, Marcelo Negrete Morales, autor de la tesis titulada “Politización del Movimiento Rockero: Rock, Metal Extremo y lo político en la ciudad de Quito durante los años de 1990-2020”, declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría en Comunicación y Opinión Pública concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

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

Quito, noviembre de 2024



Firma

Marcelo Negrete Morales

## Resumen

El movimiento social rockero en la ciudad de Quito se gesta con los cambios políticos, económicos y sociales, y con la llegada de la democracia electoral, a la par del inicio del modelo neoliberal en Ecuador. La pregunta de investigación es la siguiente: *¿Cómo se politizó el movimiento rockero para disputar el espacio público, a partir del auge del género musical rock y metal y una generación de jóvenes, en la ciudad Quito entre los años de 1990 y 2020?* Con esta pregunta, el objetivo general de la investigación es: describir la politización del movimiento rockero para disputar el espacio público, a partir del auge del género musical rock y metal, y una generación de jóvenes en la ciudad Quito entre los años de 1990 y 2020. La hipótesis planteada en esta investigación es que se generó una politización de las y los adherentes rockeros a pesar de no tener ningún interés por la política, y esto surgió con el auge del género musical rock y metal y una generación de jóvenes, y de ahí se han reconocido espacios públicos en la ciudad de Quito entre los años de 1990 y 2020.

Esta investigación tiene un enfoque cualitativo, su método es una etnografía. Aquí describe los testimonios de las expresiones culturales urbanas, sus vínculos y relaciones con la ciudad para contribuir al análisis de los grupos rockeros/metaleros en Quito desde su génesis, sus luchas y su presencia actual en dicha urbe. Por otro, indaga en los imaginarios sociales sobre los rockeros y las rockeras en el marco de la interacción del movimiento rockero con la sociedad. La investigación analiza la politización del movimiento rockero en Quito comprendiendo el rock, más allá de una preferencia musical y estética, como un movimiento social ubicado entre dos dinámicas diferenciadas: la comercialización de la industria cultural y el sostenimiento de la escena *underground* y la resistencia cultural. La presencia de este fenómeno abre la discusión sobre el modelo de ciudad y la disputa del espacio público en determinadas coyunturas. Asimismo, las actividades de la escena del rock y metal transcurre desde el ámbito semipúblico, propio del ritual hacia la toma de espacios de participación masiva caracterizada por el show musical y la subjetividad de la rebeldía sobre los poderes fácticos y del Estado, misma que fue sustituida por la ideología del apoliticismo de corte consumista. Por último, los imaginarios sobre el rock y el metal extremo evidencian que las y los adherentes comprenden su mundo como un estilo de vida caracterizados por la asistencia a conciertos, escuchar metal, y vestimenta de negro.

## **Agradecimiento**

Quiero agradecer a las personas que fueron parte de esta investigación por abrirme las puertas de sus hogares, corazones, pensamientos y luchas en un momento complicado como fue la pandemia del Covid 19.

Agradezco a mis profesores de FLACSO – Ecuador del departamento de comunicación y opinión pública por las enseñanzas y conocimientos desde sus diferentes corrientes, lecturas y posturas.

A mi directora de Tesis Palmira Chavero, a mis lectoras Isabel Ramos y Anahí Macaroff por sus criterios, críticas y acompañamiento en este proceso académico.

A Pamela, Mina, Andrés por el impulso, aportes y motivación en tiempos difíciles mientras se desarrolló esta tesis.

A los amigos y amigas que siguen por los caminos poderosos del metal.

Al gran espíritu que ha puesto las cosas donde las tenía que poner.

## Introducción

Un género musical estaría en constante metamorfosis durante el siglo XX, que a su vez iba acorde a una época que había pasado por un periodo de posguerras como finalización de la Segunda Guerra Mundial, junto a otras que estaban emergentes como la guerra fría, la guerra de Vietnam, y otras problemáticas sociales globales. Bajo este contexto surgieron los movimientos juveniles que cuestionarían al poder y por ende a las acciones políticas, como el “movimiento hippie” que nació en los Estados Unidos. El surgimiento de este movimiento se acentuaría el concepto de “joven” y su medio de expresión sería la música. Adoptaría raíces del blues, que por un tiempo sería rechazado por los blancos estadounidenses, grupos religiosos, y conservadores, hasta que en los años sesenta surgiría la denominada contracultura representado por el movimiento hippie. Este sería el “primer movimiento de ruptura en la trayectoria de las revueltas generacionales de los años cincuenta y sesenta” (s/a s/f, 435). La contracultura se caracterizó por ser movimientos de jóvenes que estuvieron en rechazo de las guerras y el propio sistema, por lo que abogarían con slogans de “amor y paz” o “haz el amor y no la guerra”. Una de las preocupaciones del movimiento hippie fue la guerra de Vietnam y el propio sistema el cual lograron politizarlo, y luego se adentrarían en otras causas sociales. Su máxima expresión cultural fue el Festival de Woodstock, y aunque la idea original fue registrar y grabar un concierto en vivo, este evento se convirtió en una lucha y emblema pacífico pacífica contra el sistema (Gutiérrez Escoda 2007).

Esta nueva oleada de problemáticas globales y locales, la música, juventud y rebeldía contra el sistema en Latinoamérica, germinó de distinta manera. Surgieron pequeños movimientos auspiciados por los mass media (Galván 2012). En México se importó un modelo suavizado en las voces como Enrique Guzmán, mientras que en Sudamérica, el rock empezó a tomar dos vertientes: una más ligada al subterráneo como Los Saicos de Perú y otra, mucho ligada a la estética norteamericana, como Sandro en Argentina (Galván 2012). Luego, con la expansión musical y músicos jóvenes como los The Beatles, el rock latinoamericano también generó un cambio. La llegada de las dictaduras militares permitió el desarrollo de la mentalidad protestante del rock, y a pesar del clima de represión, la actitud simbólica del rock tomó voces como Víctor Jara. Asimismo, la represión en la región dio apertura a los espacios de ocio denominados “hoyos funkies<sup>1</sup>” en cuyos espacios las bandas de rock locales y su creación musical “se pasaba de uno en uno, cual producto prohibido y reprimido. De ahí que el género

---

<sup>1</sup> Los “hoyos fonquis” u “hoyos fonky”, fueron espacios es estado ruinoso, fábricas abandonadas, cines, teatros medio derruidos, o cualquier lugar para escuchar música en vivo (underground resistance forever 2018).

musical del rock se volvió subterráneo, y las juventudes de los sesentas y los setentas tenían que ver de lejos los grandes movimientos musicales que venían de Inglaterra y Estados Unidos” (Galván 2012, s/n). Más adelante, con la llegada de los años ochenta y de la tecnología masiva como la televisión, el movimiento de rock en español trajo consigo la masificación del rock latinoamericano, y de poco las grandes disqueras incursionaron y arrasaron un nuevo mercado musical (Galván 2012, s/n), y Ecuador no sería la excepción de todo este nuevo bagaje musical, cultural y político.

Al igual que en muchos países de la región, el rock en Ecuador tiene una trayectoria que emergió con el fin la dictadura en finales de los 70 y el retorno de la democracia con una nueva Constitución (1978 y publicada en el Registro Oficial el 27 de marzo de 1979) y el triunfo electoral de Jaime Roldós Aguilera a la presidencia. Con la llegada de la democracia, el círculo de música comercial ingresó al país y en por ende en la ciudad capital Quito, dando lugar a que el rock y el metal sean conocidos y representados por la población joven de la sociedad, generando una escena musical fuertemente relacionada con procesos culturales, sociales y políticos, pero también vinculados a movimientos sociales que buscaban una solución a sus necesidades.

Así que, más allá de un estilo de música o una corriente estética, estudiamos a esta población como un movimiento social que disputó y visibilizó el espacio público en la ciudad de Quito, tanto a una dinámica de politización plasmada en los mensajes de las canciones, cuanto a características artísticas, y en un sentido más profundo, la cultura del movimiento rockero quiteño. Bajo estos antecedentes la presente investigación trata de responder a la pregunta: *¿Cómo se politizó el movimiento rockero para disputar el espacio público, a partir del auge del género musical rock y metal y una generación de jóvenes, en la ciudad Quito entre los años de 1990 y 2020?*

El objetivo general de esta investigación es: describir la politización del movimiento rockero para disputar el espacio público, a partir del auge del género musical rock y metal, y una generación de jóvenes en la ciudad Quito entre los años de 1990 y 2020: De ahí se plantean tres objetivos específicos: a) exponer la politización del movimiento rockero para disputar el espacio público a partir del auge del género musical rock y metal, y una generación de jóvenes en la ciudad Quito entre los años de 1990 y 2020, a partir del contexto social, económico y político; b) examinar el tejido de organización interna y las redes del movimiento rockero para reconstruir sus códigos culturales, los repertorios de acción y sus

subjetividades; c) diagnosticar el imaginario de los actores del movimiento sobre la politización del movimiento rockero para disputar el espacio público.

La hipótesis se presenta de la siguiente manera: Se generó una politización de las y los adherentes rockeros a pesar de no tener ningún interés por la política. Este impulso se dio a partir del auge del género musical rock y metal y una generación de jóvenes, y luego de varios acontecimientos, se han reconocido espacios públicos en la ciudad de Quito entre los años de 1990 y 2020.

### **a) Marco teórico**

En el marco teórico vamos entretener a un estilo de musical en auge, una generación de jóvenes, y la politización del movimiento rockero para la disputa del espacio público. Por lo que desde el enfoque de los estudios culturales y el estudio de los movimientos sociales realizaremos el marco teórico. Los conceptos propuestos tratan de entrelazar el análisis entre movimiento social y estudios culturales. Describimos al movimiento social como un espacio de articulación que puede generar un tipo de participación donde un grupo de actores puede impulsar sus demandas sin una vinculación directa como movimiento estructurado o a partir de conexiones institucionales con el Estado, centrándonos en la acción del movimiento rockero siguiendo las tesis de Touraine (2006), Melucci (1984), García (2010), Fillieule y Tartakowsky (2015) y Della Porta y Diani (2015) sobre los nuevos movimientos sociales, sus repertorios de acción colectiva, la construcción simbólica de la identidad, el manejo de la conflictividad y su relación con el Estado. Así mismo, incorporamos el enfoque de Muñoz (2009) y Hall (2010) en torno al estudio de las nuevas identidades de los movimientos sociales bajo la lupa de los estudios culturales que aportan los elementos conceptuales para construir continuar la descripción de Chihu Amparán y López Gallegos (2007) sobre la construcción de la solidaridad en los nuevos movimientos sociales.

Luego, estudiamos las transformaciones acaecidas en producción cultural en el marco de la modernidad capitalista, por un lado, a partir de las ideas de Horkheimer (1973), de la propuesta de análisis para América Latina de Martín Barbero (1991) y de la reflexión sobre la dominación hegemónica cultural en Gramsci (2004; 1999). Por otro lado, la comprensión del movimiento rockero da continuidad a la problematización sobre la conformación de las ciudades en el capitalismo bajo las lecturas de Harvey (2013), Lefebvre (2013), Martínez (2013), Carrión (1999, 2004) y Coulomb (2006) y del surgimiento históricamente situado del sujeto “joven” en Hobsbawm (2005) y Chastanger (2012).

En segundo lugar, abordamos conceptos como la subjetivación política, lo político y los sujetos sociales desde las propuestas, respectivamente, de Bolívar Echeverría (2010; 2017; 2018), Foucault (2000; 1993), Hannah Arendt (2018) y Chantal Mouffe (2007) como cuerpo conceptual necesario para escudriñar las formas de construcción de la representación y de la formación de las identidades en medio de la modernidad capitalista, la construcción de las relaciones políticas entre los iguales, la disputa de la legitimidad social en el entramado de las relaciones de poder y la posibilidad de entablar diálogos que esquiven el antagonismo. Desde el punto de vista del análisis de las formas de comportamiento de las y los adherentes al rock y al metal en Quito optamos por las lecturas de Bourdieu (1990; 2000; 2007) sobre la conformación del *habitus*, de Weber (1998) sobre la relación política entre sociedad y Estado y de Scott (2004) para describir la política de los dominados.

### **b) Marco metodológico**

Desde una propuesta de epistemología crítica, opuesta a la lógica positivista<sup>2</sup>, Haraway (1991) afirma que la producción del conocimiento parte de una lectura dominante, por lo que, su lugar de enunciación responde a determinadas relaciones de poder que contribuye a reproducir. Por ende, la noción de “otra forma de conocer” abre un abanico de posibilidades para observar distintas formas de expresión e interpretaciones de la vida social, generando condiciones para que los relatos de las subalternas y subalternos emerjan y disputen el espacio académico que, con frecuencia, les resulta esquivo por la construcción de objetos de pensamiento de forma parcial, bajo el mito de la neutralidad valorativa o de un supuesto “no lugar” de enunciación; un fenómeno calificado por Harding (1993) como “omisiones notables”, que termina favoreciendo determinados tópicos que gozan de estelaridad, en detrimento de otros.

De allí que nuestro lugar de enunciación sea el paradigma crítico social en tanto consideramos que la realidad no puede leerse de forma unívoca (Hardy 1997) y que la riqueza de las subjetividades es un componente que incide en la investigación porque “el conocimiento se construye siempre por los intereses que parten de las necesidades de los grupos” (Alvarado y García 2008, 190). La flexibilidad y el aporte de nuevas lecturas, epistemes y formas de entender y concebir el mundo son elementos fundamentales para avanzar en la dialéctica de las narrativas de las ciencias sociales. En esta línea, Haraway (1988) propone la noción del

---

<sup>2</sup> Sandoval (2002, 28) destaca que los paradigmas positivistas y post positivistas apuntan a mostrar una realidad objetiva, que tiene que ser verificada mediante la observación y la experiencia, similar a lo que se aplica al método científico de las ciencias naturales.

“punto de vista situado” como una herramienta para que la investigación social que sincere la ubicación del investigador, sus cargas históricas, políticas, económicas y simbólicas. De modo que, alteramos mediante la crítica, la forma de entender la relación entre sujeto–objeto que tradicionalmente colocó en una posición jerárquica al investigador respecto al sujeto de estudio. Este punto de encuentro apertura un espacio de diálogo sujeto–sujeto, desde una conversación y postura horizontal como posibilidad de romper las formas jerárquicas y reinterpreta los discursos dominantes. En palabras de Piazzini Suárez (2014), la teoría del “conocimiento situado” se utiliza a menudo para justificar la autoridad desde un lugar no oficial que apuesta por una nueva objetividad donde “las percepciones y concepciones del mundo son proclives al desarrollo de investigaciones comprensibles que aspira a ser legítimamente objetivas” (Piazzini Suárez 2014, 19).

Tomando en cuenta que en América Latina persisten las relaciones de colonialidad, patriarcado, clasismo y la subordinación epistémica, creemos asumir el tercer mundo como lugar de enunciación, no solo como un slogan, sino como la posibilidad para construir una objetividad situada que piense desde la región más desigual del planeta e impulse una ciencia con capacidad para cuestionar tal injusticia extrema (Fals Borda 2014). Igualmente, el generar un pensamiento situado en América Latina incide en:

La necesidad de comprometer al universitario con la subversión ética del orden social e invitarlo a reconocerse como un intelectual crítico capaz de aportar en conjunto con las comunidades a esta transformación”, a través de la investigación acción participativa. Las características de este tipo de investigación son: integrar, fomentar la participación y dar voz al saber popular; bajo estos supuestos, el investigador busca problematizar su propia vida y la de los demás, intenta racionalizar e interpretar sus modos de vivir (Rincón 2016, 123).

De esta manera, acogemos el posicionamiento epistemológico del sentir–pensar latinoamericano y el conocimiento situado para evidenciar el propio rol como investigador y parte integrante de un grupo social que se reconoce y reúne en torno al rock y metal extremo en Quito. Metodológicamente, el período de análisis, 1990-2020, se sitúa entre dos momentos de crisis de la sociedad ecuatoriana asignados por una profunda recesión de la economía, y una fractura en la gobernabilidad, acompañada de un ciclo de intensas movilizaciones. También, es un lapso marcado por dos instantes sensibles de la trayectoria del movimiento rockero en el país, que inicia por la criminalización de esta identidad urbana y culmina –hasta el presente–por las serias restricciones que impuso la pandemia del COVID-19 en la dinámica cultural del sector.

Dicho esto, la metodología de la investigación agrupa varias facetas. Esta investigación parte del enfoque cualitativo. La importancia del enfoque cualitativo es “comprender los fenómenos, explorándolos desde la perspectiva de los participantes en su ambiente natural y en relación con el contexto. Su propósito es examinar la forma en que ciertos individuos perciben y experimentan fenómenos que los rodean, profundizando sus puntos de vista, interpretaciones y significados” (Hernández Sampieri y Mendoza Torres 2018, 390). Este enfoque aporta en la interpretación de las representaciones y significados presentes en la subjetividad política asociada a la escena rockera de Quito.

El método elegido para este estudio es la etnografía. La principal finalidad de la etnología es la descripción de culturas. Por ello, la etnografía es un método de investigación donde el investigador participa abiertamente o de manera encubierta en la vida cotidiana de personas durante un tiempo determinado, viendo lo que pasa, escuchando lo que se dice, preguntando, y recogiendo todo tipo de datos accesibles para dar respuestas a la investigación planteada. En la medida que los hechos sociales están sujetos a interpretaciones dentro de la sociedad, la etnografía explota la capacidad que cualquier actor social posee para aprender nuevas culturas, y para alcanzar la objetividad a la que lleva este proceso. Por ello guarda una estrecha semejanza con la manera cómo la gente otorga sentido a las cosas de la vida cotidiana (Hammersley Atkinson 1994, 1-7). Dicho en otros términos:

Los diseños etnográficos pretenden explorar, examinar y entender sistemas sociales: grupos, comunidades, culturas y sociedades [...]. La etnografía implica describir y analizar lo que las personas de un sitio, estrato o contexto determinado hacen usualmente; así como los significados que le dan a ese comportamiento realizado bajo circunstancias comunes o especiales, y finalmente, presenta los resultados de manera que se resalten las regularidades que implica un proceso cultural. Los diseños etnográficos estudian categorías, temas y patrones referidos a las culturas (Hernández Sampieri y Mendoza Torres 2018, 571).

Cuando se realiza un estudio etnográfico y se está investigando un grupo o lugar familiar, el observador participante tiene que tratarlo con “extrañamiento antropológico”, en un esfuerzo por hacer explícitas las suposiciones que los “nativos” naturalizan como miembros de esa cultura. De esta forma, la cultura se vuelve susceptible de ser tratada como objeto de estudio (Hammersley Atkinson 1994, 6). Para tener una distancia entre investigador–investigado es necesario entender que somos parte del mundo social que estudiamos. No hay manera de escapar del mundo social por ello “debemos trabajar con el conocimiento que tenemos,

reconociendo que puede ser erróneo, y someterlo a un examen sistemático cuando la duda parezca estar justificada (Hammersley Atkinson 1994, 6).

Por ellos la etnografía es un método flexible donde la orientación de la investigación puede cambiarse con relativa facilidad, de acuerdo con las necesidades requeridas en la elaboración teórica. Las ideas pueden ser rápidamente comprobadas, y si son prometedoras se pueden llevar a la práctica. Así, la etnografía sigue el desarrollo teórico de una forma altamente efectiva y económica (Hammersley y Atkinson 1994,19). Asimismo, las múltiples fuentes de información es también una gran ventaja. Ello evita el riesgo de confiar en un solo tipo de información y la posibilidad de que las conclusiones sean dependientes del método (Hammersley y Atkinson 1994,20).

El tipo de investigación es descriptiva donde su función es “analizar cómo es, y se manifiesta un fenómeno y sus componentes”; su método es deductivo, porque parte del marco teórico para la recolección de los datos y obtener las conclusiones de un caso particular (Cubo Lacon Puiatti 2011, 123). Además, en el método deductivo permite que “la teoría planteada en el marco teórico puede ser confirmada o rechazada” (Jiménez Chaves 2012, 144) en este caso, la politización del movimiento rockero.

Por su corte temporal, es una investigación diacrónica ya que en ella pretendemos entender cuáles han sido el contexto que han pasado el movimiento rockero, su historia, sus códigos culturales, su organización, y su politización. Por ello su corte temporal es desde los años desde 1990 hasta el 2020. Este corte diacrónico igualmente nos permitirá tener una lectura amplia de cuáles han sido los momentos clave en el periodo de 30 años.

Las técnicas para la recolección de información constan de las siguientes partes:

Entrevistas semiestructuradas. El método de selección para la realización de las entrevistas semiestructuradas se basó en personas que han vinculado en principio por el gusto a la música rock y metal desde la adolescencia en la escena del rock, y luego las y los entrevistados han participado como: organizadores de conciertos de rock, periodistas, músicos, productores audiovisuales, y docentes, pero también como fans y consumidores de la música rock y metal. Este bagaje de experticia de los entrevistados desde sus distintas disciplinas y sus subjetividades nos permitió consolidar una triangulación entre la pregunta de investigación, el marco teórico y los datos encontrados en la información empírica. Así, esta selección de los entrevistados es representativa para estudiar al conjunto del grupo que

estamos investigando, y de las cuales salieron características para entender la politización del movimiento rockero, sus códigos culturales y su forma de organización.

Análisis de bibliografía. La información secundaria en libros, artículos, revistas, tesis y registros periodísticos, nos permitió adentrarnos en reflexiones teóricas que orienten el desarrollo del contexto socioeconómico, político y cultural del movimiento rockero en Quito. Recurrimos a la reconstrucción histórica del rock en la ciudad de Quito en sus distintas facetas, recogiendo los sucesivos hallazgos de las investigaciones sobre el movimiento rockero realizados por autores como Unda (1996), González (2004), Guevara (2004), Cevallos (2007), Ayala (2008), Burneo y Sosa (2009), Ogaz (2010), Terán (2010), Rodríguez (2011), Viteri Morejón (2011), Madrid, Negrete y Madrid (2013), Herrera (2017), Negrete (2017) y Ayala (2019). Asimismo, la reconstrucción de estos estudios se complementa con el análisis del contexto histórico, social y económico de cada periodo estudiado a partir de los trabajos de Barrera Guarderas (2001), Acosta (2006), Montesino (2007), Borja Núñez (2011), Silva (2017), Vergara Camus y Kay (2017), Filgueira (s/a) e Iza, Tapia y Madrid (2020).

Lírica de canciones. Otra técnica fue exponer líricas de canciones cuyas expresiones tiene un contenido social y político, el cual nos permitió entender la politización del movimiento rockero a pesar de que en muchos casos este movimiento se catalogue como “apolíticos”. Las líricas de las canciones no solo es la expresión y el sentir de los músicos de la época sino también representar su contexto de un tiempo determinado y qué pensaban los jóvenes en aquellos tiempos con respecto de distintas temáticas. Con las líricas escogidas podremos entender cómo pensaban los jóvenes respecto a la política y el rock, y a pesar de que el rock y el metal no es originario del Ecuador, se incluyó en sus letras nuestra realidad y nuestra historia que hasta la actualidad siguen muy vigentes y en son considerados como himnos.

Exposición de afiches. La muestra de afiches de los conciertos relevantes que se han realizado en la ciudad de Quito. A pesar de ser una mínima exposición, se muestra la llegada de primera banda internacional que llegó al país, luego le siguió otras bandas, hasta que en la actualidad, la presencia de artistas internacionales de rock y metal en nuestro país es concurrente durante todo el año, aunque no siempre fue así.

Tabla sobre mapeo de actores: esta tabla ilustra una recopilación de actividades que se han realizado alrededor del rock y el metal que va desde la organización, medios de comunicación, tiendas especializadas, etc. Esta recolección empírica nos permitió realizar las respectivas conexiones metodológicas, empíricas con su respectiva conclusión.

Observación participante. La observación participante no solo se ha reducido para la realización de esta investigación sino que ha transcurrido desde la adolescencia como fan hacia este género musical y por ello hemos participado en distintos espacios con distintas propuestas en beneficio del rock. Esto va desde veedores, organizador de conciertos, locutor en programas radiales de rock, investigador, ponencias, y baterista en una banda de metal. Esto nos ha permitido tener una lectura más compacta para el análisis de esta investigación. Es necesario declarar que al estar inmiscuido en este espacio desde muy joven, el contacto con las y los entrevistados no fue complejo ya que existe un conocimiento sobre su accionar con los actores, la dinámica de la escena, los lugares de encuentros, el sentir-pensar de la escena metalera, los lugares donde se realizan los eventos artísticos, entre otros. Esto nos permitió tener la facilidad para la realización de las entrevistas sin que haya un rechazo al investigador por lo que las entrevistas fluyeron como una conversación entre amigos, no sin antes desacaratar que se llevó a cabo las preguntas seleccionadas que nos ayuden a resolver la pregunta de investigación.

Debemos recalcar que adoptamos una postura de aprendizaje, para comprender la perspectiva de los actores y nos permita revelar su interacción y su naturaleza al interior del grupo estudiado. Por ello, si bien el caminar en este espacio nos da una visión general de cómo funciona el movimiento rockero al interior, como ética profesional situamos en el rol de investigadores sociales de las cuales, son los conceptos usados y el proceso metodológico que avalan las conclusiones de la investigación, más que un representante de este movimiento con nuestras propias subjetividades.

### **c) Estructura de tesis**

En este sentido, la investigación se aborda en tres capítulos. El primero ofrece una explicación de las categorías de análisis aplicadas en el marco conceptual y que se nutren de varios enfoques teóricos como se mencionó antes: movimientos sociales, subjetivación política, estudios culturales y el debate sobre la categoría de “lo político”. El segundo capítulo ofrece un marco contextual que relata de forma cronológica, la trayectoria del rock y el metal extremo en la ciudad de Quito desde 1990 hasta el 2020, detallando la incidencia de los factores sociales, políticos y tecnológicos condicionantes de cada periodo, así como la presencia de eventos masivos en distintos puntos de la ciudad y eventos puntuales que nos permite entender a partir de qué hechos es que los rockeros se organizaron y se politizó el movimiento rockero.

En la tercera parte trabajamos para responder los objetivos específicos dos y tres. Así, describimos varios momentos icónicos: las distinciones sectoriales entre los rockeros del norte versus los rockeros del sur; la criminalización hacia los rockeros durante el gobierno de Sixto Durán Ballén y Abdalá Bucaram; el incendio de la Factory; el tejido orgánico al interior del movimiento conformado por subgrupos que se subdividen y aglutinan de acuerdo a los gustos por géneros musicales dentro del Rock y Metal Extremo; y los espacios que fueron ganando para la creación de conciertos en varios puntos de la ciudad. En estas secciones se trabaja con las entrevistas realizadas a los voceros y actores del movimiento rockero quiteño para indagar las subjetividades internas de este sector, sus luchas por el espacio público, y sus formas de organización.

La conclusión de esta investigación de tesis exponemos los principales hallazgos y las contribuciones para futuras investigaciones sobre este sector. Una de las conclusiones es que el movimiento rockero ha mostrado sus complejidades, sus significados culturales, su lucha por los espacios sin un directo vínculo a un movimiento político. Otra conclusión es que el movimiento rockero ha ganado espacios por un tema cultural que en este caso es el gusto por la música. Por tal motivo, conciertos en espacios públicos reivindica también la no política, ganando espacios públicos y privados así como el sentido de identidad. Esto implica que algunos movimientos sociales no tienen un interés particular con los partidos políticos o con el Estado como en el caso del movimiento rockero, que mediante su participación desde la cultura y presencia de una generación de jóvenes contribuye al entramado social aunque no sea una participación abiertamente política.

## **Capítulo 1. Movimientos culturales, espacio público, subjetivación política, y el debate sobre “lo político”**

Este apartado proponemos analizar las formas de hacer política de los colectivos rockeros observados, como movimientos sociales que se distinguen de las formas tradicionales de organización –movimiento sindical, o las formas de organicidad de los partidos políticos–. Se estudia las características de estas agrupaciones como actores políticos que, por lo general, se congregan en múltiples colectivos a través de los cuales buscan solución a sus necesidades o inconformidades. Además, se pretende analizar estas manifestaciones de acción colectiva y las subjetividades que alrededor de esta se construyeron en la ciudad, como parte de las constantes transformaciones culturales provocadas por las tensiones sociales, las crecientes y diferenciadas demandas de derechos de participación, y los cambios en las formas de entender y concebir el mundo. Con este objetivo abordamos dos bloques de categorías de análisis. En el primero, analizamos el vínculo entre la teoría de movimientos sociales y los estudios culturales. En el segundo, asociamos la subjetivación política, lo político y los sujetos sociales mediante un diálogo entre autores como Bolívar Echeverría (2010; 2017; 2018), Hannah Arendt (2018) y Chantal Mouffe (1999; 2007).

Los jóvenes y su vínculo con la cultura es parte de marco teórico y desde autores como Hobsbawm (2005) nos remite al sentido de revolución cultural, rockeros, Chastanger (2012) y Touraine (1997) para entender el concepto de juventud.

### **1.1. Interseccionalidad del movimiento social al movimiento cultural**

Los movimientos sociales son resultado del movimiento obrero revolucionario del siglo XIX y XX que se hicieron presentes en la historia por sus acciones de huelgas, por medio del sindicalismo y la experiencia de los partidos revolucionarios. La acción de los movimientos sociales hizo que: “el pensamiento social y la acción política revolucionaria de la época industrial fueron dominados por esa separación, en consecuencia, los movimientos sociales no podían aparecer como los actores principales de la sociedad” (Touraine 2006, 256). Esta invisibilización del pensamiento social junto a la acción política germinó con fuerza en el siglo XX tanto en el pensamiento intelectual cuanto la acción de los movimientos sociales.

El movimiento social se define desde la lectura de Melucci y descrito por Chihu Amparán y López Gallegos (2007) como “la fusión de los diversos componentes de un movimiento en una nueva forma de solidaridad en la cual prevalecen las dimensiones expresivas y la identificación emocional con las metas colectivas. El segundo elemento es el tema del

renacimiento” (Chihu Amparán y López Gallegos 2007,147). Estas son “conductas socialmente conflictivas, pero culturalmente orientadas y no como la manifestación de contradicciones objetivas de un sistema de dominación” (Touraine 2006, 258), donde existe un principio de totalidad, identidad y oposición presente en un campo cultural de lucha.

Desde otra lectura, el movimiento social es diferente de las organizaciones adscritas, sean estas redes informales o las estructuras formales de organización. El movimiento social permite la “transmisión de mensajes cognitivos culturales [...con el] uso de símbolos condensadores” (Della Porta y Diani 2015, 163-164), mientras que las organizaciones adscritas posibilitan asignar funciones, deliberar y generar acciones públicas (repertorios de movilización) para cumplir una serie de demandas y necesidades de carácter colectivo (García 2010, 21-22). Esta distinción responde cada una a lógicas de acciones y de intereses, ya que un movimiento social según la lectura de Della Porta y Diani (2015), se hace flexible el vínculo con aspectos culturales, uso de símbolos que bien pueden ser transgresores a contracorriente de una cultura *establishment*; mientras las organizaciones adscritas responden más a eventos de participación al interior de las organizaciones con sus respectivas normas, junto a una mayor manifestación con el Estado y los gobiernos de turno para generar acciones de carácter colectivo y político.

En este marco se presenta la acción colectiva<sup>3</sup> como una respuesta de los movimientos sociales a la forma específica que adoptan las interacciones con la intencionalidad estatal y con los valores sociales, en nuestro caso en la trama urbana. Los movimientos sociales, al igual que otras formas de participación, son auténticos motores de cambio de la sociedad porque enarbolan, o bien cuestionan, determinados valores, creencias e ideologías que atraviesan diferentes subjetividades, demostrando “su capacidad para reconstruir el tejido social y su autonomía frente al Estado, además de redefinir radicalmente lo que va a entender por acción política y democracia” (García 2010, 15).

En cambio, para Della Porta y Diani (2015) destacan que “la acción colectiva no puede ocurrir en ausencia de un ‘nosotros’ caracterizado por rasgos comunes y una solidaridad específica que hace referencia al surgimiento de nuevas redes de relaciones de confianza entre los actores del movimiento” (Della Porta y Diani 2015, 130). Estos autores al decir “el

---

<sup>3</sup> “La acción colectiva de grupos sociales específicos es posible únicamente cuando estos grupos 1) son fácilmente identificables y se diferencian en relación con otros grupos sociales; y 2) se dotan, gracias a redes sociales establecidas entre sus miembros, de un alto nivel de cohesión interna y de una identidad específica” (Della Porta y Diani 2015, 63).

'nosotros' en un contenedor de individuos más que en un actor colectivo potencial”, implica que esta identidad puede desarrollarse *ex ante*, su existencia no es una condición *sine qua non* para la presencia de un movimiento social y es posible que se desarrolle en el transcurso de su existencia, por mismidad o por otredad (Della Porta y Diani 2015, 140).

Consecuentemente a esta acción, el conflicto es un elemento constitutivo dentro de las organizaciones y este fenómeno, “es la conducta colectiva organizada de un actor luchando contra el adversario por la dirección social de la historicidad en una colectividad concreta” (Touraine 2006, 255), y ese adversario suele ser el Estado. No obstante, el propio Touraine sostiene que “la acción de los movimientos sociales no está dirigida fundamentalmente frente al Estado y no puede ser identificada con una acción política por la conquista de poder” (Touraine 2006, 258). Lo que implica que no todo movimiento social desee una finalidad con el Estado o una firme convicción política sino otra forma de participación como actor social acorde a sus propios gustos e intereses.

Por ende, las transformaciones sociales que impulsan los movimientos implican demandas de tolerancia, en una acción de claro carácter reformista, sin suponer una agenda de cambios de carácter estructural. La acción colectiva se dimensiona con características de solidaridad, confinidad y determinado grado de trasgresión de los límites de compatibilidad con lo legítimo y, en ocasiones, lo legal que crea un reconocimiento del otro y una mismidad. En otras palabras, es el “producto de procesos sociales diferenciados, de orientadores de acciones, de elementos de estructura y motivación que pueden ser combinados de forma distinta” (Melucci 1994, 145). Las distintas formas de manifestación intencional o espontánea, como expresión de reivindicaciones ante la opinión política, tienen cuatro elementos constitutivos: i) la ocupación momentánea de lugares físicos abiertos; ii) la afirmación visible de un grupo preexistente o no; iii) la presentación explícita de demandas sociales más o menos precisas; iv) la naturaleza política de la demostración y su dramaturgia (Fillieule y Tartakowsky 2015, 27-29).

Asimismo, Melucci (1984) detalla que, desde mediados del siglo XX, se estudia la organización y movilización colectiva alrededor del mundo, pero en adelante, algunas formas emergentes de aglutinación se desarrollaron por fuera del clivaje clasista bajo formas cada vez más complejas de identidad que implican una interseccionalidad de factores como los gustos estéticos, las preferencias de consumo o discrepancias respecto al deber ser oficial. Dicho en otros términos:

En un mundo donde las lealtades de clase parecen haberse fragmentado y con las ideologías políticas y religiosas en crisis, el consumo cultural, el uso del tiempo libre, las formas de organización de la vida emocional, los hábitos alimenticios o la forma de vestir pueden representar un factor poderoso de diversificación y, según los últimos análisis, de una nueva estratificación entre los grupos sociales... La creciente importancia de los estilos de vida también ha propiciado que el consumo se haya convertido en un objeto específico de la acción colectiva (Della Porta y Diani 2015, 76-77).

Es decir, el consumo cultural y el uso del tiempo destinado a este consumo que es parte de un nuevo estilo de vida, se conjugan en los movimientos sociales, y emergen otras necesidades y otras formas de expresión cultural en espacios visibles. Los nuevos movimientos sociales tienen una importante variedad de formas de organización según su adscripción. Tales grupos sociales incurren “inoportunamente”, sorprenden a las sociedades que promulgan el modelo capitalista, con una moral victoriana como el mejor de los mundos posibles e imprimen una óptica multidimensional para identificar las características del sujeto colectivo en acción desde lo social, económico, cultural, político y psicológico. El gregarismo por temas de diversas identidades flexibles e intereses, actualmente es cada vez más específico. Uno de los múltiples canales de expresión de estas formas de sentir es la música rock.

## **1.2. Jóvenes y contracultura**

Según Hobsbawm (2005) entre las décadas de 1950 y 1970 del siglo XX, la humanidad hizo un giro radical denominado “revolución cultural”, que desencadenó varios actos reivindicatorios y una nueva categoría que aparece para definir el pasado y el futuro: la juventud. La cultura juvenil se convirtió en la matriz de la revolución cultural tanto en el comportamiento cuanto en las costumbres y el modo de disponer del ocio, y el cambio revolucionario de la música. Desde los años cincuenta los jóvenes rechazaron, cuestionaron los valores y normas de sus padres a la vez que buscaron nuevas formas de relacionarse con el mundo. (Hobsbawm 2005, 326). En otros términos, los valores de sus mayores parecía que ya no eran válidos para aquellas épocas. De ahí que revolucionaron nuevas modas como la vestimenta, la música, y por ende su la identidad juvenil. Asimismo, la organización tuvo una nueva oleada de jóvenes con todo el bagaje político, económico, social y cultural que estaban auge.

Desde la lectura de Touraine (1997), la categoría de juventud es parte de una construcción cultural. Aunque haya una oposición entre juventud de clase media y juventud marginal, en un sentido más profundo, es el trasfondo de la sociedad y su porvenir. En relación a los

jóvenes, si antes se pensaba en la juventud como jóvenes estudiantes y representaba el porvenir del país, la juventud sin oportunidades ni futuro son propensos a la delincuencia y a la desigualdad y por tanto una amenaza a la sociedad, por lo que concebir una política para la juventud es evitar la marginalización con políticas que opten por un futuro para los jóvenes (Touraine (1997).

La juventud en tanto fase preparatoria para las aspiraciones de éxito del mundo adulto, eje simbólico dominante de las economías desarrolladas por sus rápidas conexiones con las nuevas tecnologías, y la participación de la cultura juvenil en la sociedad urbana, daban cuenta de la posibilidad de pensar un nuevo mundo desde la juventud. Dicho en sus propias palabras, Hobsbawm describe todo lo que se incorporó al término juventud:

La nueva autonomía de la juventud como estrato social independiente quedó simbolizada por un fenómeno que, a esta escala, no tenía seguramente parangón desde la época del romanticismo: la heroica vida y juventud acaban al mismo tiempo. Esta figura, cuyo precedente en los años cincuenta fue la estrella de cine James Dean, era corriente, tal vez incluso el ideal típico, dentro de los que se convirtió en la manifestación cultural característica de la juventud: la música rock. Rudy Holly, Janis Joplin, Brian Jones de los Rolling Stones, Bob Marley, Jimmy Hendrix y una serie de divinidades populares cayeron víctimas de un estilo de vida ideado para morir pronto. Lo que concertaría estas muertes simbólicas era en que la juventud, que representaban, era transitoria por definición (Hobsbawm 2005, 326).

Siguiendo con la línea de la juventud y los movimientos sociales, Chastanger (2012) asevera que ciertos movimientos sociales –como el colectivo aglutinado en torno a rock– nacen vinculados a la categoría de la “juventud” que emerge para dar cuenta de una ruptura generacional con el mundo adulto que, por su parte, definía las normas y reglas de juego de la sociedad, así como el deber ser de las y los jóvenes desde una concepción adultocéntrica dentro de la cual un joven debía guardar los valores más conservadores como la familia, la religión y los buenos modales. Por el contrario, quienes no cumplían estos estándares sociales tenía que unirse en grupos identitarios excluidos y marginados. Esta marginalidad social y cultural no se refiere a un periodo etario, sino a una condición cultural que en ocasiones puede expresar determinadas denuncias y formas de expresión críticas en una constante búsqueda de espacios de pertenencia y existencia. Los movimientos sociales de los jóvenes nacidos al interior de sociedades mercantiles y de contextos urbanos, marcan una historia donde la ciudad, el barrio es su territorio “donde el objetivo principal es la libertad del ciudadano, del habitante y de la comunidad contra el señor o príncipe o los grades comerciantes” (Touraine 2006, 277). En palabras del mismo autor:

Hoy los problemas urbanos son discutidos al nivel de la organización; de un lado, problemas con ese acondicionamiento, del otro problema de segregación, de exclusión y de reproducción de desigualdades. En los casos está más lejos del lugar de las relaciones de clase que se desplazan, primero sobre la empresa industrial y luego sobre la oposición a las industrias culturales y los públicos a las cuales imponen su poder (Touraine 2006, 277).

En resumen, los jóvenes generan una nueva posibilidad de pensar el mundo desde sus contextos y realidades sociales, políticas, económicas. Luego de que la realidad bélica sucumbió en una Segunda Guerra Mundial, nació la generación de los baby boomers y con ellos una fuerza crucial en las manifestaciones sociales. Los cambios revolucionarios en la cultura y la crítica a los valores tradicionales fueron cuestionados por esta generación. De aquí que los jóvenes fueron los actores protagonistas de distintos movimientos que profesaban derechos civiles, la paz de Vietnam, la igualdad de género, entre otros. Todas estas demandas se consolidan en la contracultura de los sesenta que desafió normas. La generación de los baby boomers trastocó y transformó la política, la economía y la sociedad, a su vez que emergió nuevas expresiones culturales, entre ellas la música rock y todas las corrientes que evolucionaron con el pasar de los años. A su vez que profesaría una actitud de rebeldía y cuestionamiento frente a la autoridad y al poder.

### **1.3. Trayectoria del Rock como movimiento social**

Según Hobsbawm (2005) los contextos sociales después de la segunda posguerra también llevaron consigo nuevas formas de organización de las ciudades. La migración generó intercambios culturales y a la vez, fenómenos de segregación y exclusión en una geografía urbana marcada por las desigualdades. En este sentido, la música también tomó diferentes matices y nacieron estilos musicales diversos, y se identificaron formas diferentes de entender el mundo. Así, por ejemplo, en la década de 1960 apareció en Estados Unidos la *Generación Beat* que englobó a jóvenes que buscaban con tener con voz propia desde su condición y necesidades etarias de cara al mundo adulto.

Las ideas de esta camada estaban pensadas desde la noción de libertad, entendida como conquista de espacios de independencia respecto a las instituciones regentes de la moral (iglesia, familia y escuela), además de oponerse a la autoridad con rebeldía, disputando desde las preferencias estéticas, hasta el manejo del cuerpo y la sexualidad; incluso como forma de oposición a la guerra, las invasiones, y de propuesta para que se respeten los derechos civiles en diversas partes del mundo (Chastanger 2012). En este momento histórico, la música fungió como una herramienta para definir el movimiento entre las y los jóvenes, las formas de

organización, los ritos de socialización y la identidad de los colectivos: “los téjanos y el rock se convirtieron en las marcas de la juventud moderna que, junto al hecho de que al comienzo de este estilo los que producían esta música eran negros, incomodaban a los valores predominantes de la sociedad” (Hobsbawm 2005, 329).

El rock apareció en calidad de manifestación identitaria juvenil y alternativa en aquella coyuntura atravesada por las conflictividades sociales de la postguerra y la influencia del desarrollo tecnológico que transformó la cultura norteamericana en cultura de masas por medio de industrias como el cine y la música. En el caso de los Estados Unidos, Chastanger (2012) menciona que el rock and roll aparece a través de un progresivo cambio de paradigma que inició de forma lúdica, para acompañar espacios de distracción o de tiempo libre contrapuestos a las formas de juventud tradicional–conservadoras como en el caso de EEUU, y llevó implícito que “el fundamento subversivo y transgresor del rock está en el corazón de la seducción que ejerce” (Chastanger 2012, 27), también presente en el cine y otras manifestaciones artísticas. Varios grupos toman la opción de la música como una posibilidad de articular vivencias y demandas incrustadas de forma radical:

Para los radicalizados, la música [fue una] furiosa fuente de esperanza. Despierta conciencias, radicaliza a los indecisos, empuja a la acción, provoca en los cuerpos y suscita emoción a la vez que recurre a la razón. Esta interdependencia predicada, por Brecht y Walter Benjamín, surge con un sentido político al reintegrar la historia al exponer a plena luz del día los engranajes y la maquinaria del espectáculo, focalizan la atención tanto sobre el insoportable presente como sobre la necesidad y las posibilidades de cambio. [...La opción de] juntar a los débiles y a los excluidos y les ofrece la única voz posible, la de la expresión artística (Chastanger 2012, 27).

Paulatinamente, el género musical adquirió nuevos matices desplazando la figura del rebelde. Mientras en unos casos, la participación de las y los jóvenes produjo experiencias como las protestas estudiantiles de 1968, o el movimiento de los hippies; en otros casos, la adhesión al rock y a sus posibilidades transformadoras son rápidamente neutralizadas de forma paralela a la difusión en la sociedad estadounidense del consumo de drogas y del consumismo como parte del “estilo de vida americano”. Uno de los ícono de la transición del rock and roll hacia la cultura de masas fue la banda *Rolling Stones*, por el viraje estético, comercial y político que implicó:

En esa época el rock and roll fue objeto de ataques violentos que lograron silenciar, en los momentos cruciales de los sesenta a sus principales voces y cuando los artistas más

convencionales tomaron las riendas de la música popular, sobre todo artistas blancos, los adultos se tranquilizaron; la aventura del rock and roll marcó tal vez la emergencia de un estado de ánimo, en el que el fin parecía prevalecer sobre la ética del trabajo, pero sin sacudir los cimientos de un nuevo orden. [...] Más allá de las apariencias, en los Estados Unidos del rock and roll no cuestionó el credo de sus mayores. Les bastó con que tomaran en cuenta sus gustos, con que se respetaban sus territorios. Alcanza con escuchar a Chuck Berry para ver cómo se las ingeniaba para halagar el conformismo de esta juventud (Chastanger 2012, 23-24).

Después del rock, en la década de 1980, destaca el subgénero popularizado como *heavy metal* con la pionera introducción de ritmos estridentes y veloces. El “metal” se difundió gracias al cine y los medios de comunicación de masas y una gran capacidad de adaptación a diferentes contextos alrededor del mundo que viabilizó, además, la proliferación de subgéneros como el *glam metal*, metal progresivo, *black metal*, *death metal* y *thrash metal*, entre otros (Viteri Morejón, 2011). Se forman distintas opciones separadas entre sí por la discursividad, la propuesta visual, las formas estéticas y la práctica cultural<sup>4</sup>, elementos que contribuyeron a diferenciar algunos de estos géneros bajo la categoría de “metal extremo” caracterizados, en general, por la búsqueda de sonidos más fuertes y “extremos” (Rubio 2019). Ante esta dispersión, el metal extremo se caracteriza por la indefinición, al menos bajo categorías rígidas, sin menoscabo de que en “su historia se han creado un cierto número de escuelas, estilo y sub estilos que permiten reunir y contextualizar a las bandas con suficientes rasgos comunes” (Rubio 2019, 25).

#### **1.4. La ciudad, el espacio público y los sujetos sociales**

Harvey (2013) sostiene que las ciudades no solo hábitats, sino que son espacios donde se desarrollan luchas sociales y políticas, que están arraigadas en la búsqueda de la justicia social y la igualdad. El concepto del “derecho a la ciudad” implica que sus habitantes participan y aportan en la toma de decisiones sobre la forma en que se desarrolla y se organiza el espacio urbano pugnando por la democratización de la urbe. “El derecho a la ciudad no

---

<sup>4</sup> Los cambios en el plano musical, v. g., incluyeron: agudizar las guitarras, usar distorsiones más fuertes, cambiar afinaciones de Mi a Re, utilizar repliegues muy rápidos en la batería, retomar sonidos arcaicos e integrar voces guturales. En el plano discursivo las representaciones son variadas como en el *thrash metal* que cuestiona el papel de las instituciones como la iglesia, la familia, el Estado; el *black metal* que retoma lo profano, arcaico y revitaliza las prácticas culturales de los pueblos originarios del norte de Europa; y el *death metal* que habla sobre cuerpos mutilados como parte del dolor y producto de la guerra.

Estéticamente, los metaleros extremos se diferencian entre ellos por la utilización de implementos tales como: pulseras, collares, botas, gabardinas, chalecos, vestir de negro y se diferencian por sus prácticas culturales. En el caso del *black metal*, por ejemplo, hay una conexión con la naturaleza, ellos toman la filosofía de alejarse de la ciudad y regresar al mundo que es entendido como lo profano. El *death metal*, en cambio, asume prácticas culturales en las que la masculinidad se proyecta como algo rudo.

surge de fascinaciones o modas intelectuales sino de las calles, de los barrios, como un grito de socorro de gente oprimida en tiempos desesperados” (Harvey 2013, 10). En este sentido, tal derecho se inscribe en la lucha de los movimientos sociales urbanos, incluso en el plano de las reivindicaciones culturales y movimientos culturales hacen parte de las demandas por el derecho colectivo a la ciudad.

En cambio para Lefebvre (2013) el espacio urbano no solo es una ubicación física, sino que lo construye la sociedad e incluye las interacciones sociales, económicas y políticas, mostrando estructuras sociales y reproduciendo relaciones de poder. Por tanto, “la producción de un nuevo espacio, no puede separarse de una transformación económica: crecimiento de la producción y de los intercambios” (Lefebvre 2013, 57). Desde el análisis del modo de producción de Marx, Lefebvre traspasa este modo de producción a la creación del espacio, argumentando que aquel organiza y moldea a este. El capitalismo crea su propia geografía o espacio instrumental.

Al mismo tiempo, Lefebvre analiza tres tipos de espacios: el espacio percibido, el espacio concebido y el espacio vivido. El primero es el espacio de la experiencia material, que vincula realidad a la producción y reproducción social. “La producción del espacio concebido pretende reducir lo vivido a lo visible, a lo legible” (Martínez 2013, 22). El segundo es el espacio de los planificadores: ordenación, fragmentación y restricción. El tercero es el espacio de la imaginación y de lo simbólico dentro de una existencia material donde profundiza en la búsqueda de nuevas posibilidades de la realidad espacial (Ion Gutiérrez 15-16). Estos espacios son parte de un proceso histórico que se transforma acorde a la transformación económica.

De ahí que en la modernidad, el espacio “posee caracteres precisos: homogeneidad, fragmentación” (Lefebvre 2013, 58), donde se entrevé la jerarquización de espacios convertidos en guetos, barrios populares, centros comerciales, etc.; en breve, modos de zonificación (norte-sur) que producen y reproducen distintas interacciones sociales y sus propias contradicciones y desigualdades con sus propios imaginarios sociales. Por eso, “el espacio urbano supone simultaneidad, encuentros, convergencia de comunicaciones e informaciones, conocimiento y reconocimiento así como confrontación de diferencias (también ideológicas y políticas)” (Martínez 2013, 21).

Desde otra lectura, el análisis de Fillieule y Tartakowsky (2015) entendemos que, con la ocupación de los espacios físicos abiertos corresponden a tomar y uso del espacio público

para mostrar el arte y las distintas formas de expresión cultural. De ahí que los distintos grupos exponen su visión del mundo mediante las expresiones culturales como la música, el teatro, el cine, la comedia, o explosión del arte, que a su vez son manifestaciones individuales y colectivas, grupales y sociales, y acorde a un determinado contexto, puede convertirse en demandas hasta llegar por el aparato estatal. Así, “un movimiento social popular combate una cultura, en tanto que es dominado por la clase adversaria, pero reconoce también contra el dominador “la objetividad” del campo de lucha” (Touraine 2006, 260).

### **1.5. Mercantilización de la cultura, medios de comunicación, y cultura de masa**

Confluyendo con el periodo histórico del siglo XX, desde los estudios culturales se produjeron aportes para la comprensión de los movimientos sociales mediante el análisis crítico de la praxis que arrojó “un registro de una cantidad de relaciones importantes y continuas a los cambios en nuestra vida social, económica y política” (Hall 2010, 29). Bajo esta reflexión, Muñoz (2009) reivindica la necesidad de replantear temas que habían sido soslayados por la historiografía y la sociología dominante, como por ejemplo “el análisis de la identidad y las nuevas identidades en una sociedad post-industrial compleja y multiculturalista” (Muñoz 2009, 23).

Entre las transformaciones acaecidas en producción cultural, Horkheimer (1973) observó una tendencia a la mercantilización de la cultura, donde se profundizó el carácter alienante de la cultura de masas bajo la lógica de la razón instrumental de la modernidad capitalista. En esta forma de racionalidad: existe una relación utilitaria de la naturaleza, que usa el avance técnico-científico con fines crematísticos, generando externalidades negativas que dejan fuera consideraciones éticas, filosóficas e históricas (Horkheimer y Adorno 1998, 68).

En el texto “Dialéctica de la Ilustración” Horkheimer y Adorno (1998) analizan el proceso de transformación que denomina razón instrumental destacando, cómo la Ilustración, en lugar de liberar a la humanidad de la ignorancia y la opresión y ensalzar a la ciencia contribuyó a una sociedad dominada por la racionalidad instrumental y la administración técnica. La razón, en lugar de ser emancipadora, se ha convertido en un instrumento de dominación dentro de la sociedad moderna donde todo se reduce a la utilidad y eficiencia, convirtiendo a los individuos y a la naturaleza en objetos de manipulación y explotación. Dicho en otros términos, la racionalidad significa dominio más no libertad (Horkheimer y Adorno 1998).

Dentro de la razón instrumental está el concepto de industria cultural, que es un mecanismo de manipulación y control social utilitario para perpetuar la alienación en la sociedad. En la

industria cultural se activa una producción masiva, fabricada y estandarizada de bienes culturales, como música y el cine, a la par de los medios de comunicación masivos como la radio y televisión, y que son diseñados para satisfacer las demandas del mercado. Estos productos se diseñan para satisfacer a las masas y generar ganancias al mercado. Así, la industria cultural promueve la homogeneización cultural, la conformidad, la alienación, y perpetuar el *statu quo* en lugar de fomentar la creatividad y una expresión artística liberadora. No en vano los autores argumentan que “las masas tienen lo que desean y se aferran obstinadamente a la ideología mediante la cual se les esclaviza” (Horkheimer y Adorno 1999, 178).

A tono con esta reflexión, Muñoz (2009) enfatiza los efectos de la comunicación de masas como un elemento transversal, donde la comunicación es un factor de penetración de la hegemonía que potencia procesos de hibridación y transculturalidad de los consumos culturales (Muñoz 2009, 25). Hasta comienzos del siglo XX, se podían delimitar dos modelos culturales de integración y legitimación cognitiva: el racional–humanista que se caracteriza por la comprensión e interpretación racional de la realidad; y el popular caracterizado con el folclore, los usos y costumbres populares y la vena creadora colectiva. Con el desarrollo de la sociedad industrial, se da apertura a un tercer modelo cultural: la cultura de masas. Esta es la consecuencia de procesos sociopolíticos como desarrollo y avance económico y el capitalismo industrial (Muñoz 1999, 3-4).

La cultura de masas cumple un objetivo. Después de las dos guerras mundiales y otros conflictos bélicos, se buscó procesos de estabilidad y de adaptación que posibiliten la continuidad de la sociedad de mercado sin la incidencia de tensiones sociales. Dicho en otros términos, de manifestaciones sociales. Bajo estas condiciones, se genera la transformación del capitalismo, al capitalismo para masas o sociedad de capitalismo de masas, y se convierte en la solución neutral para solventar dos cuestiones básicas: una económica, y la otra, de lealtad de masas (Muñoz 1999).

Esta neutralización evitaría el conflicto del cambio social a través de procesos de transformación ideológica. “La ideología es definida como pensamiento en el que los intereses se enmascaran bajo un proceso simbólico” (Muñoz 1999, 7). El nuevo fenómeno ideológico se articulará sobre la formación de unas necesidades sociales y unos intercambios simbólicos para “suavizar” las complejas contradicciones colectivas de esta sociedad. Bajo la visión ideológica, la integración sirve para desvincular a las clases sociales de pertenencia y son incorporadas e integradas bajo la categoría de “masa”, por ende se precisan nuevas formas

de organización no sólo desde lo económico sino desde lo ideológico-cultural y así evitar tensiones sociales (Muñoz 1999, 5-8).

De ahí, los medios de comunicación de masas y la cultura de masas aparecen como protagonistas privilegiados en su rol de neutralizadores no sólo de la opinión pública sino como procesos de cambios sociales. Los medios de comunicación de masas orientarían las relaciones sociales y culturales hacia los sistemas de creencias de las sociedades avanzadas, y se acercan a lo real a través de modelos de opinión dominantes que en última instancia son asumidos como necesidades colectivas. Los medios de comunicación bajo su cultura estándar disuelven los estilos y modos de vida diferenciados, y el consumo de productos y servicios genera una mayor agudización y división de las clases y grupos sociales. Por tanto, el consumo debe entenderse en la esfera en donde se dirimen los conflictos a través de un uso simbólico de los objetos.

Con la sociedad de masas se hará cada vez más imprescindible la eliminación de todos aquellos procesos culturales que pongan en duda aquel “sentido” simbólico y significativo con el que las grandes masas sociales tendrán que “descifrar” el conjunto de relaciones sociales en las que están inmersas. Por ello, por un lado se insiste en “una situación de consenso” mediante la educación, la cultura y el consumo generalizado, de tal manera que la cultura de masas, y el mercado de consumo se convierten en los ejes para apaciguan las desigualdades sociales, educativas, culturales y económicas. Por otro lado, la cultura de masas y los medios de comunicación impactan significativamente en la reproducción de las desigualdades sociales porque genera un sistema de creencias dominante (Muñoz 1999, 5-9).

La comunicación es endógena a la cultura y a las interacciones, articulaciones, mediaciones y consumos presentes en el seno de la sociedad. A manera de oxímoron, abre dos caminos. De una mano, reproduce las ideologías entronizadas en la esfera cultural y permiten redefinir el comportamiento social funcional a la cultura dominante; de otra mano, genera las condiciones de posibilidad para procesos de resistencia donde los individuos no solo consumen información, sino que también producen sentidos y significados como sujetos activos con capacidad de mediar, negociar, rechazar. En la disertación de Martín Barbero (1991), esto significa una dicotomía entre una lectura apocalíptica que identifica una tendencia a una cierta “atrofia” del espectador, fruto de la degradación de la industria cultural a simple diversión, y una visión apologética que observa en la cultura de masas un escenario de democratización de la vida cultural, la comunicación y el arte. De esta manera, los movimientos sociales que nacen en el contexto histórico descrito, se mueven dentro de un péndulo entre la

funcionalización a la razón instrumental y, del otro lado, una opción de racionalidad diferente: la razón crítica que apunta a una reflexión cuestionadora del funcionamiento de la sociedad, para lo cual, tratan de romper con la mirada objeto-sujeto desde la creatividad y la reflexión.

Desde otra lectura, según Echeverría (2000), la cultura es aquella actividad que reafirma una comunidad determinada, y se convierte en la identidad de esa comunidad, a su vez que está intrínsecamente ligada al proceso de reproducción social. La producción o consumo es una producción semiótica que a su vez el empleo del códigos que producen significados. Aquí, cada práctica de cada comunidad genera la construcción de su mundo y su significación que es inherente a la comunicación humana. La comunicación implica una transformación cambiante del código cultural y a medida que cambia la producción del trabajo, cambia el código y cambia las significaciones. Es decir, así como hay una evolución en la especie humana, hay una evolución con el código y con las significaciones y esto se desarrolla con la producción del trabajo. (Echeverría 2000, 130-139). Por ejemplo, una comunidad que produce y consume un tipo de música, refleja también su cultura, sus prácticas, su identidad y sus códigos que producen significados.

Desde otra reflexión, Gramsci (2004) identifica esta situación dentro de la lógica de incorporación/resistencia a la lógica de la clase dominante, donde se impone formas de pensar, cosmovisiones, estéticas, subjetividades en una dominación de carácter hegemónico cultural que posiciona el sentido común de las clases dominadas. Al mismo tiempo, esta hegemonía se transmite por las instituciones sociales como la escuela, las instituciones religiosas y los medios de comunicación (Gramsci 1999). No obstante, la hegemonía para Gramsci (1999) no se da como un proceso terminado porque los sujetos no son estáticos y desde su práctica desequilibran y resignifican las acciones y sentidos hegemónicos; de tal manera que la cultura popular, como cultura subalterna, en determinadas condiciones, puede volverse contra hegemónica en tanto se despoja de cualquier vestigio de carácter conservador considerando que el consumo se presenta como “la esfera donde se dirimen los conflictos a través de un uso simbólico de los objetos” (Muñoz 1999, 8).

### **1.6. Los sujetos sociales: entre lo político y la subjetivación política**

Los movimientos sociales se convierten en sujetos políticos en tanto pueden interpelar no solamente a un grupo o valor de la sociedad sino al propio Estado y a los organismos supra-estatales (García 2010, 16-17). En su condición de sujeto se insertan en una trama de relaciones sociales que Laclau y Mouffe definen:

En el sentido de ‘posiciones de sujeto’ en el interior de una estructura discursiva, Por tanto, los sujetos no pueden ser el origen de las relaciones sociales, ni siquiera en el sentido limitado de estar dotados de facultades que posibiliten una experiencia, ya que toda ‘experiencia’ depende de condiciones discursivas de posibilidad precisas (Laclau y Mouffe 2004, 156).

Así, el sujeto y el sujeto político pasa por una estructura discursiva que a su vez es una relación de poder. Las relaciones sociales generan relaciones de poder, a la par, sujetos en situación de sujeción (poder) y sujetos en capacidad de subjetivación (conocimiento) (Foucault 2000, 158). En primera instancia, las relaciones de poder son productoras de sujetos (Foucault 1993), que a su vez el poder atraviesa el cuerpo del individuo:

Lo que hace que un cuerpo, unos gestos, unos discursos, unos deseos sean identificados y constituidos como individuos, es en sí uno de los primeros efectos del poder. El individuo no es el vis-avis del poder; es pienso, uno de sus primeros efectos. El individuo es un efecto del poder, y al mismo tiempo, o justamente en la medida en que es un efecto, el elemento de conexión (Foucault 1992, 144)... [El poder] produce cosas, induce placer, forma saber, produce discursos; es preciso considerarlo como una red productiva que atraviesa todo el cuerpo social más que como una instancia negativa que tiene como función reprimir (Foucault 1992, 182).

Dicho de otra forma, mientras el cuerpo sea atravesado por el poder, se consagrarán ciertas características subjetivas como placeres, sentires y producción de identidad para reconocerse como sujeto identitario. Por su parte Aquino Moreschi (2013), sostiene que reconocerse como sujeto significa tener la capacidad para reflexionar sobre sí mismo en “la búsqueda emprendida por el individuo de las condiciones que le permitan ser actor de su propia historia” (Aquino Moreschi 2013, 269). Allí es donde se desenvuelve la dimensión de lo político en los sujetos, campo que no se reduce a la política en el Estado, sino que se “ubica tanto en el ámbito del consumo, de la circulación, como en el de la producción mercantil” (Torres Gaxiola 2020, 264). De manera que, “el problema de lo político en el capitalismo gira entorno a la relación entre las necesidades humanas y las formas en que estas se reproducen” (Torres Gaxiola 2000, 269). Entonces señalaríamos que, lo político es el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político (Mouffe 1999). Dicho en otros términos, es la capacidad de decidir sobre los asuntos de la vida en sociedad, y es consustancial a lo humano (Echeverría 2010, 169-170).

Desde otro registro, para Scott (2004), existe la crítica de lo político afirmando que: “siempre que limitemos nuestra concepción de lo político a una actividad explícitamente declarada, estaremos forzados a concluir que los grupos subordinados carecen intrínsecamente de una vida política o que ésta se reduce a los momentos excepcionales de explosión popular” (Scott 2004, 233-235). Este enunciado hace un llamado a rescatar que existe “un ámbito discreto en el conflicto político” que “contiene gran parte de los cimientos culturales y estructurales de esa acción política visible”, puesto que simbolismo y política no se pueden separar ni en la dominación ni en su resistencia (Scott 2004, 235). Asimismo, es cuando se genera una actividad de índole cultural o proselitista por parte de los grupos subordinados—desde la lectura de Gramsci—, pueden generar un cambio social macro tanto en lo político cuanto en lo social y lo cultural.

Siguiendo esta línea de argumentos, Mouffe (2007) expresa que después de la caída de muro de Berlín se generó un tipo de conducta que sustituye los valores políticos por valores morales. La moralización de lo político elimina a los adversarios y los reemplaza por enemigos, construyendo antagonismos radicales que ponen en crisis y peligro a las instituciones democráticas cuando de lo que se trata es reconocer al adversario y manejar los antagonismos (Mouffe 1999). Dicho en otros términos, Mouffe (1999) afirma que el antagonismo y el conflicto son inherentes a la política, el cual robustece el espacio político, por lo que no es necesario eliminar conflicto y buscar solo el consenso sino generar la diversidad y riqueza de las distintas expresiones sean estas políticas, o culturales. Por otro lado, mientras el enemigo es alguien que debe ser derrotado o eliminado, el adversario es con quien se puede competir y debatir en el escenario democrático. Esto es lo que Mouffe denomina como agonismo democrático: espacio donde se promueven las diferencias políticas entre los adversarios que a su vez es legítimo. Además, estas diferencias no deben ser un constitutivo de la demonización de los enemigos sino, un debate por la representación, ya que, el conflicto es el corazón de la democracia, y opta por una mayor participación ya sea dentro de una organización o la misma sociedad civil. No obstante, el agonismo puede ver socavado ya sea por los prejuicios, los totalitarismo, o las posturas sesgadas como el liberalismo que abraza a la individualidad, y que “en una perspectiva racionalista, individualista y universalista, la visión liberal es profundamente incapaz de aprehender el papel político y el papel constitutivo del antagonismo” (Mouffe 1999, 12). Lo perjudicial es que muchas de las posturas sesgadas son promovidas y ascendidas al por el Estado.

En este sentido, resalta el análisis de Arendt (2018) donde dicta que el Estado tendría un carácter anti político ya que su accionar es por medio de la violencia física: “desde el surgimiento del estado nacional la opinión corriente es que el deber del gobierno es tutelar la libertad de la sociedad hacia dentro y hacia fuera, si es necesario usando la violencia” (Arendt 2018, 52). Esta afirmación da cuenta a la política como un acto violento (Oro 2008). En oposición con esta problemática, la democracia radical pluralista, considera que la “política democrática debería considerar como legítimas todas las demandas en una determinada sociedad”. Por tanto, la política también se concibe “desde el deber ser” como un espacio pacificado ya que la política no tiene que ver solo con el gobierno porque éste supone la existencia de relaciones de mando y obediencia; ni tampoco con una la función legislativa porque la ley tiene una carga de violencia, además que “no es ni acuerdo ni tratado” y de ella no surge del “hablar y actuar entre los hombres”. Por lo tanto, la política no corresponde propiamente al ámbito político sino al actuar de los hombres (Oro 2008, 241). De ahí que en medio del caos se remite el conceso, la cooperación y el estar entre iguales:

La política trata del estar juntos y los unos con los otros de los diversos. Los hombres se organizan políticamente según determinadas comunidades esenciales en un caos absoluto, o a partir de un caos absoluto de las diferencias. En la medida en que se construyen cuerpos políticos [...] se considera que los parentescos y permitir que los individuos se distingan (Arendt 2018, 5).

Por lo tanto, Arendt inscribe la política entre los iguales y de ahí el actuar del poder político de los individuos (Oro 2008). O con mayor precisión, como la neutralización del conflicto (Echeverría 2017, 53). Compartiendo esta reflexión, Díaz Gómez (2003) presenta el punto de partida de la política en las ideas, abriendo la inquietud sobre la posibilidad de una política de la conciliación. Quizás la reflexión más elaborada de este argumento la encontramos en Habermas (1997) donde califica la tolerancia de la desobediencia civil como un “elemento de una cultura política madura. Todo Estado democrático de derecho que está seguro de sí mismo, considera que la desobediencia civil es una parte componente normal de su cultura política, precisamente porque es necesaria” (Habermas 1997, 54).

En segunda instancia, las relaciones de poder que atraviesan la sociedad constituyen diversas formas de subjetivación política. Las subjetividades se expresan en base a momentos determinados de la realidad social. Dado que las coyunturas están en constante movimiento, existe diferentes tipos de subjetividades no planificadas, ni conectadas de forma directa a mecanismos estructurales, “sino que dependen de las potencialidades que inauguran sus

propias prácticas en el marco de coyunturas específicas que definen horizontes de acción viables” (Montarcé 2019, 2). Desde estas miradas, hablar de colectividades, conlleva saber sus modos de vivencia y de prácticas cotidianas, en los cuales construyen su modelo y practica de vida.

De esta forma, la subjetivación política busca dar una respuesta al funcionamiento y acción que se presentan en los movimientos sociales contemporáneos sus formas de pensar, sentir, ser y estar y su reacción presente a los factores sociales, económicos, políticos que los atraviesan, dentro o fuera de las dinámicas de institucionalización. Las expresiones o prácticas cotidianas que son acciones políticas constantes, alteran las relaciones sociales de forma individual y colectiva, así como también la relación con las instituciones y los mecanismos formales de hacer política. Es decir, estas nuevas formas de presentarse al mundo material se producen desde diferentes subjetivaciones en lo político y no solo en la política.

Con estos antecedentes, podemos distinguir dos grandes formas de comprensión de las subjetividades: el primer enfoque, desde el posestructuralismo y los estudios de la cultura, critica a la concepción tradicional del sujeto como posibilidad de un individuo dotado de conciencia autónoma. A contramano de esta lectura, la subjetividad se concibe como un producto de diferentes formas discursivas “en cada momento histórico se le propone y prescribe a los individuos para fijar su identidad conservar o transformarla en razón de un cierto número de fines y esto gracias a las relaciones de dominio de si, sobre si” (Aquino Moreschi 2013, 262). Este discurso opera desde un entendimiento diferente de la categoría cultura, como expresión de la forma de vida y los valores compartidos más allá de una mirada economicista, otorgando mayor relevancia al conocimiento de la cultura plebeya como un espacio para la producción de subjetividad en base a la identidad, que son “nociones diferentes, pero inseparables” (Aquino Moreschi 2013, 266). El segundo tipo, definido en los parámetros del sujeto sociológico, es un ser situado en medio de los condicionantes estructurales –donde la subjetividad es solo una fatalidad, producto de las circunstancias– y la capacidad de agencia del sujeto caracterizado por el libre albedrío. En medio de estos polos el sujeto es “un reductor de significados inserto en estructuras sociales más o menos determinantes” (Aquino Moreschi 2013, 267), esto es, el sujeto, pese a los condicionantes en los que está inserto, es productor de sentidos.

Al respecto Bourdieu (1990; 2000), sostuvo que la posición que ocupa el sujeto en la sociedad, los sentidos y sentimientos responden a las estructuras que se internalizan –es decir, no actúa la palabra, ni el actor, sino la institución– en calidad de *habitus*, pero, a la par, en este marco

los individuos construyen el mundo simbólico que, por su parte, desarrollan relaciones de poder propias de su campo que refuerzan las estructuras en tanto estas existan o bien crean nuevas estructuras dentro de un campo de la vida social. Adicionalmente, es clave anotar que De la Garza (2001) citado por Montarcé (2019) reconoce que “los procesos subjetivos no se dan plenamente en el plano de la conciencia, así como tampoco se refiere estrictamente a la individualidad de las personas” (Montarcé 2019, 2). Por lo tanto, el estudio de las subjetividades vuelve necesario para flexibilizar las posibilidades de entender su significación en el marco de las diferentes tensiones que constituyen en determinado momento histórico.

## **Capítulo 2. Rock y metal extremo: su emergencia en Ecuador**

El segundo capítulo contiene una descripción sintética de los orígenes del rock como movilizador de la juventud a nivel global y latinoamericano. Luego, por medio de un relato contextual histórico, presentamos la trascendencia del rock y el metal extremo en Ecuador, con énfasis en el periodo comprendido entre la década de los noventa hasta el año 2020, retomando los aportes en la literatura sobre el rock, identidad y contracultura.

La periodización propuesta plantea dos momentos. El primero, entre los años 1990-2007, que inicia con la represión en el gobierno de Sixto Durán Ballén y Abdalá Bucaram a las rockeras y rockeros; describe el proceso de lucha del movimiento rockero por su existencia en la ciudad y el crecimiento de la industria cultural en este género que permitió la presencia de una amplia escena constituida por lugares de ocio y consumo de eventos artísticos, a la par del nacimiento de organizaciones sociales y espacios de reflexión. El segundo, entre los años 2008-2020, arranca con la tragedia de la discoteca Factory en la cual fallecieron 19 asistentes a un concierto de rock y otros 35 quedaron heridos, que desató un debate sobre la democracia y el espacio público para este movimiento social que continúa vigente hasta la actualidad.

### **2.1. El rock y el metal extremo en Ecuador**

La llegada de la revolución cultural hacia América Latina se condujo con mecanismos alternativos, como la promesa de la revolución plasmada en la conformación de grupos como los rockeros, hoperos, chavos, bandas, entre otros colectivos que conforman su identidad desde la música, también incorporó las representaciones visuales y estéticas para redefinirse como diferentes entre una mezcla de saberes, entendimientos y mitos en el plano cultural, luchas, conquistas y derrotas en el plano social y cambios en los patrones de consumo y la cotidianidad de las poblaciones urbanas con la introducción de la televisión y la radio (Reguillo 2005, 194). De forma análoga a los fenómenos observados en otras latitudes, el rock en Latinoamérica generó sus propias adaptaciones culturales. En Argentina, México, Colombia y Uruguay se posicionó el “rock nacional” por la referencialidad alcanzada por las bandas y la escena local y por el pujante circuito de comercialización, producción y memoria que alcanzó cierto grado de desarrollo en comparación con países que no pudieron despegar con la misma fuerza, como sucedió en Ecuador, Perú, Bolivia, Paraguay, entre otros.

Entre las décadas de 1970 y 1980 la región atravesaba una transición desde las dictaduras militares hacia el retorno al sistema electoral; momento donde se observó con frecuencia, al músico rockero y a las y los adherentes del género como parte de la subversión y por tanto

fueron objetivos de represión en medio de la agitación social que hizo de la juventud un importante sujeto de las movilizaciones y de procesos revolucionarios. Por ello, resalta la represión policial y militar a su vez que se vislumbra la discriminación por parte de la sociedad en general a lo diferente que en este caso fue a las y los rockeros.

Los inicios del rock en Ecuador, en las décadas de 1970 y 1980, aparecen a la par con entrada del neoliberalismo, el retorno de las elecciones y el inicio de un periodo de crisis prolongada (Acosta 2006). En la sociedad ecuatoriana crece la influencia de las comunicaciones (prensa, estaciones de radio y televisión) que modificaron el comportamiento también de la juventud. Sin embargo, “esta trasmisión de la juventud urbana ecuatoriana no implicó que el rock se convirtiera en un elemento relevante de la propuesta política juvenil [...] ya que el rock cumplía una función lúdica” (Ayala 2008, 91). En los primeros conciertos se presentaban agrupaciones “formadas entre amigos de barrio, de colegio, que en ese momento se constituían por hombres quienes interpretaban *hard rock* o rock pesado” (Madrid, Negrete y Madrid 2013, 53), cuyos escenarios eran precarios y en barrios de población de ingresos medios y bajos.

En la década de los noventa el rock se expresa de forma más sostenida, que los conciertos son más recurrentes, aumenta el número de bandas locales y aparece programas especializados en el tema, en un medio de comunicación que sirvió como aglutinador de las y los fans del rock, quienes comenzaron a manifestar de forma pública, aunque lentamente, sus propias prácticas, estéticas y la naciente forma de incorporar la música a la realidad ecuatoriana (Ayala 2008). En este momento nacen las primeras formas de tomar el espacio público, siendo el hito de mayor importancia la realización del festival de rock más antiguo del país: El Festival de la Concha Acústica de la Villaflora.

En la década del 2000 en adelante, la expresión de un consolidado movimiento rockero es ampliamente visible aunque se generan un debate en varios espacios a raíz de la tragedia de la Factory el cual se visualiza y expresa la organización del movimiento rockero, debates con respecto a este sector cultural y lucha por el espacio público.

## **2.2. Breve contexto: de la represión a la organización: 1996-2007**

El rock en Ecuador nunca ha tenido la aceptación en distintos sectores tales como: máximas autoridades, la Iglesia, fuerza policial, vecindad, entre otros. Desde su llegada al país a mediados de los 60s (época de dictaduras militares), esta expresión cultural que propagaba valores revolucionarios para la juventud, ha sido catalogada de varias maneras: como un

movimiento peligrosamente sedicioso, como una moda alienante, como música satánica, entre otros calificativos prejuiciosos (González Guzmán 2004, 33).

Con el pasar de los años, el rock en Ecuador consiguió un alto número de adeptos y los años ochenta surgen bandas musicales con el género musical entre el rock, pop y metal. Las bandas que surgen durante estos años se encuentran Blaze (1984), Post Mortem (1985), Demolición (1987), Mozzarella (1978), CRY (1987), Wizard (1985) entre otros. (Simbaña Pillajo 2018). Debido a que la audiencia en esos años era escasa varias de estas bandas compartieron escenarios sobre todo en eventos colegiales o universitarios (Madrid, Negrete y Madrid 2013).

A medida que crecía el movimiento rockero también creció la marginación y la represión policial. Como ejemplos está en 1996 en el gobierno de Sixto Durán Ballén. El sábado 23 de marzo de 1996 en la ciudad de Ambato el orden policial y los militares reprimieron a jóvenes rockeros en un concierto de metal extremo donde se presentó la banda internacional Cenotaph. Los artistas a presentarse serían: Incarnatus, Demolición, Cry y Sacrificio Punk, y la banda internacional mexicana Cenotaph. Sin embargo, un operativo policial y una brigada de militares se desplegó para “prevenir” cualquier posible disturbio relacionado con la “música diabólica”, que finalizó con la suspensión del concierto y la redada a los jóvenes. Los enfrentamientos entre los rockeros y las fuerzas de seguridad estallaron con violencia física y verbal, desatando la represión y requisa policial con toda su fuerza (González Guzmán 2004, 35). Les quitaron todo tipo de pertenencia a los jóvenes como discos, casetes, camisetas, revistas y cualquier cosa relacionada con el rock además de otras pertenencias, y luego les cayeron a golpes y pisotones. Ni los artistas internacionales se salvaron de la represión policial quienes corrieron con la misma suerte. Así lo recuerda el mexicano Óscar Clorio, baterista de Cenotaph:

Me revisaron al detalle todo lo que llevaba, me metieron las manos en los bolsillos muchas veces, luego de eso, no tenía ni un solo centavo, y entonces me di cuenta que estaba en una situación caótica, completamente desfinanciado en un país lejos del mío, con una gira sudamericana que empezaba a caerse y con las posibilidades de sobrevivencia destrozadas al ver toda nuestra mercadería prevista para venderla, rota y esparcida por el suelo (Enroque 2016).

El cambio de gobierno no significó mejoría para las y los jóvenes rockeros. En ese mismo año de 1996 subió a la palestra presidencial Abdalá Bucaram y con él, un discurso lleno de prejuicios de cortes moralistas y religiosos que se entendida como una eterna batalla ética del bien contra el mal (Gómez Polanco 2015, 59), y donde la estigmatización, y la represión

serían sus resultados. El poder ejercido de Abdalá Bucaram como Presidente de la República (1996-1997) cuartó libertades y los derechos al posicionarse como el gran moralizador de la vida pública nacional (Gómez Polanco 2015). Esta forma de pensar se vio reflejada en la represión contra los jóvenes rockeros de pelo largo, y otras acciones de corte moralista tanto en su mandato como alcalde en Guayaquil, cuanto presidente de la república (Acosta, 1996 7). Por consiguiente, el populismo bucaramista atentó sistemáticamente contra los derechos de los ciudadanos al reducir los espacios para el ejercicio de sus libertades civiles con ciertos rasgos de discriminación, misoginia y homofobia (Gómez Polanco 2015, 88). Su máxima expresión de Abdalá Bucarón fue cuando en cadena nacional pretendió vincular al rock y el cabello largo, con las drogas y la descomposición social (González Guzmán 2004). Esta fue parte de su intervención en cadena nacional:

Nosotros no inventamos...el consumo de drogadicción, el consumo de cocaína o marihuana; nosotros no hemos inventado la música rockera que en ocasiones enturbia la mente de los jóvenes y nosotros hemos inventado tampoco el alcohol industrializado. Así que ese es un proceso cultural que tiene que ser desterrado de nuestro país (Paredes 2017, s/n).

Junto a esta declaración, otras instituciones arremetieron contra los jóvenes y el rock:

Bajo esta misma perspectiva, la Iglesia católica ecuatoriana se pronunció en torno a los peligros que generaba entre los jóvenes escuchar este tipo de música, puesto que el rock, según la Iglesia, era el mejor vehículo del satanismo. No bastando con esto, la Policía Nacional asumió que las declaraciones del Presidente y las pronunciaciones de la Iglesia debían convertirse en una política de Gobierno. Como consecuencia de ello, en varias ciudades del país se inició un proceso sistemático de represiones contra los jóvenes rockeros (González Guzmán 2004, 34).

Es decir que para la época de los noventas, el estigma por parte de la sociedad, y las instituciones poderosas como el gobierno, la iglesia y la policía fue suficiente para acrecentar la represión a las y los jóvenes rockeros, y aunque no hubo un decreto firmado, lo que si existió fue cientos de historias de jóvenes que fueron reprimidos por el orden policial y militar. Las declaraciones realizadas por el presidente y de otras instituciones de poder, más, el incidente de represión que hubo en Ambato, la comunidad rockera en Ecuador se organizó a nivel local y nacional y cuyo objetivo sería una protesta nacional contra la violencia, la represión y la intolerancia al movimiento de rock, no sin que esto conlleve represiones a jóvenes del movimiento rockero.

Una iniciativa central fue coordinar una serie de conciertos en varias ciudades donde la escena rockera tenía una presencia significativa en las ciudades de: Quito, Ambato, Ibarra, Cuenca y Guayaquil. Sin embargo, los organizadores que realizaron el concierto en Ambato recibieron amenazas anónimas, a la par que varias actividades se vieron interrumpidas por suspensiones de conciertos y persecuciones sistemáticas. La represión física como la psicológica estaba aumentando, y las fuerzas policiales estaban ganando terreno. Parte de esta represión se observaron casos como en Ibarra donde cuatro jóvenes fueron detenidos y acusados de satanismo, solo por su apariencia, ya que uno de ellos llevaba una cruz invertida con una calavera en el centro en uno de sus bolsillos. (González Guzmán 2004, 35-36) En Quito en cambio organizaron:

“la semana del rock”, en la Casa de la Cultura Ecuatoriana con exposiciones y conversatorios sobre los acontecimientos represivos de fechas anteriores. Al respecto la prensa manifestó: “son rockeros preocupados por las agresiones oficiales, por el rechazo de su música y su forma de vestir y, últimamente por las declaraciones del presidente. ‘Nuestra respuesta podría ser que él se afeite ese bigote de Hitler. ¿Hay algo más satánico que el nazismo?’”, dice uno de ellos (González Guzmán 2004, 36).

También se realizó un concierto en Solanda (sur de la Quito), con bandas como P.P. Tilde, Mortal Decision, Enemigo Público y Disturbio Urbano, además se iba a realizar el lanzamiento de la revista underground *Fango*. Casi al finalizar el concierto, se cortó repentinamente la luz y llegó la policía, hubo disparos al aire por parte del cuerpo policial, lo que causó pánico entre la multitud y provocó que algunos asistentes reaccionaran lanzando piedras y rompiendo el vidrio de una patrulla. De este acontecimiento resultaron 49 jóvenes arrestados, incluyendo a 10 menores que fueron liberados al día siguiente (González Guzmán 2004, 36).

Tras este incidente hubo una respuesta más organizada por parte de jóvenes rockeros. Jaime Guevara junto al colectivo Serpaj (Servicio Paz y Justicia), en coordinación con las organizaciones de derechos humanos, instauraron una organización de nombre “Movimiento Pro Libertad Artística y Juvenil” y realizaron un concierto para manifestarse en contra de esta situación que se llamó “Rock sin camuflaje” (Pintado López, 2016). Estas organizadores instaron a los jóvenes perjudicados a denunciar por violaciones de sus derechos y el resultado fue que cientos de casos fueron denunciados por violencia policial o represión, y salió a la luz pública, tanto por medios de comunicación cuanto por organismos de Derechos Humanos

(González Guzmán 2004, 36). La organización de los jóvenes rockeros tuvo otros eventos favorables:

En Ambato se organizaron protestas, marchas, foros y como fruto de ello, el intendente de policía fue destituido de su cargo. En Quito se organizó un gran concierto llamado “Rock sin camuflaje”, haciendo alusión al uniforme camuflado de la policía, y se efectuó sin ningún incidente en la Plaza de Toros Belmonte [...]. Se invitó a la prensa internacional como miembros observadores de la protesta pacífica. Reporteros de la conocida cadena internacional MTV, y de otros medios conocidos se hicieron presentes y realizaron una completa cobertura del concierto y las manifestaciones (González Guzmán 2004, 36).

Es decir, la organización entre los jóvenes rockero tuvo su resonancia, no solo en las esferas del gobierno del poder estatal sino a nivel internacional, y también llegó a oídos de unos de los programas televisivos más vistos e importantes de aquellos tiempos como lo fue MTV. Aquí es donde los conciertos de rock y metal presentaron una dimensión política, manifestando por el respeto a los derechos culturales y la oposición al autoritarismo (Pintado López 2016, 19). La protesta de los rockeros continuó presionando a la opinión pública y al gobierno, tal es así que el jueves 30 de agosto de 1996 varios manifestantes se concentraron frente al Palacio del Gobierno para cantar y protestar pacíficamente a favor de la liberación de los 39 detenidos en el concierto de Solanda que todavía continuaban en prisión (González Guzmán 2004, 36). Este hecho tuvo sus resultados:

Los 39 detenidos salieron en libertad ese mismo día, y el Presidente tuvo que retractarse en lo dicho; además, desautorizó a la policía, señalando que él nunca dio la orden de perseguir, amenazar, reprimir y peor encarcelar a los jóvenes por tener el pelo largo o escuchar rock (González Guzmán 2004, 37).

Otros antecedentes relacionados con la cultura rock en los años noventa fue cuando se fortalecieron programas radiales destinados al rock y metal y bandas nacionales que germinaron a la par. Es así que aparecen programas nuevos como: “Romper Falsos Mitos”, “La Zona del Metal”, “Estruendosis”, “Prohibido Prohibir”, “La Luna Negra”, y a su vez es el inicio de la difusión de las composiciones inéditas y producciones discográficas de las bandas de metal del País (Pintado López, 2016).

Al no haber apoyo al rock y el auge de bandas de rock y metal hicieron que los conciertos se hagan en cualquier espacio: casas comunales, espacios abandonados, garajes, sótanos, bodegas, coliseos barriales, instituciones educativas o universitarias, locales de asociaciones o federaciones, centros de recepciones o en pequeños negocios como bares (Pintado López

2016, 19). Dentro de este auge, surge un espacio importante para el desarrollo del metal en vivo en el “El Sótano”, un lugar privado destinado a bandas de metal subterráneo que no participaban en el concierto de la Concha Acústica de la Villa Flora todos los 31 de diciembre (Pintado López 2016).

Luego de esto los rockeros se organizaron en torno a algunos centros culturales existentes y otros creados a partir de 1996, son los siguientes: “Movimiento pro Libertad Artística y Juvenil”, “Movimiento Rock al Sur del Cielo”, “Corporación Cultural Ecuador”, “Movimiento Desobediencia Civil” “Colectivo Diabluma”, “Colectivo Revancha Libertaria”, “Colectivo Rompe candados” “Colectivo Tzunansas Qui” (Pintado López 2016, 19), y al finalizar la década de los noventa el resultado de estas organizaciones terminan en varios festivales musicales permanentes en la ciudad de Quito como: el “Concierto de la Concha Acústica”, “Quitú Raymi” “La Semana del Rock” “Rockmiñahui” “Quitú Fest” “Centralazo” y el Polifest (Pintado López 2016, 19-20).

Con el pasar de los años, el movimiento rockero se organizó para realizar no solo un concierto de rock musical sino que ya tomó una postura política de los cuales algunos festivales tienen tenían distintas temáticas políticas y sociales:

En el 2006 los festivales “No al TLC” y el “Aymi Raymi”; en 1999 y 2008 el “Llucsi Yanqui” en contra de la militarización de la zona de Latinoamérica y el Plan Colombia; en 2005 el “Espaldas al Norte”, frente a la Embajada Norteamericana en contra de su política guerrerista y neoliberal; y con ediciones anuales hasta la actualidad los festivales de el “Quitú Raymi” y el “Rockmiñahui”, con una propuesta de resignificar las fiestas de Quito, eliminar las corridas de toros y oponerse a la llamada fundación de Quito. La solidaridad fue una temática presente en conciertos como “Rock sin Santa Claus” para celebrar la navidad o el concierto “Magma Rock” en 1999 por los damnificados de la erupción del volcán Tungurahua (Pintado López 2016, 20).

Todo el bagaje de actividades realizadas alrededor del rock se consolidó en el 2002 que sobresale por primera el festival “Colorado Metal Fest” donde agrupó en dos días a las bandas más representativas del Ecuador, convirtiéndose hasta la actualidad en el único festival que pudo generar este encuentro, y resaltando el trabajo de las bandas nacionales de metal subterráneo que se gestaba en el país (Pintado López 2016, 20). No obstante, por el rechazo hacia este estilo musical, los vecinos aledaños del sector impidieron para que el concierto se realice en dos días y tuvo que realizarse en un día.

### **Ilustración 2.1. Afiche y entrada del concierto Metal Fest**



Fuente: Propia

### 2.3. Circunstancias sociales en el período 2008-2020

Para Filgueira (s/a) el proceso llamado “progresismo” coincide con el *boom* de los precios de los principales productos de exportación (*commodities*) y una creciente presencia de China en la región que introdujo una “reforma a las reformas” neoliberales con el uso combinado del universalismo básico, el corporativismo estratificado, y la combinación de la focalización de las políticas públicas y de políticas de mercado. Por otro lado, Silva (2017) identifica que el Estado se volcó hacia una lógica rentista por la coyuntura de altos precios del petróleo y otras materias primas, como los minerales. Esta lógica rentista fue asumida lentamente por la sociedad, observando al Estado como un espacio de acumulación del capital (Vergara, Camus y Kay 2017, 248), manifiesto en recurrentes expresiones de corrupción.

En contraste con el periodo anterior, se observa una gran estabilidad entre 2007 y 2020, con gobiernos que gozaban de una aceptación considerable (Iza, Tapia y Madrid 2020, 76). Aquí el modelo keynesiano se afincó como paradigma de la política pública, desplazando de su rol central al neoliberalismo, incrementando la presencia del Estado en la economía, en los medios de comunicación y, en general, creando varias instituciones públicas (Muñoz 2014). Así, “este movimiento capitalizó el desgaste del sistema político con una retórica de centro izquierda, proyectando un modelo capitalista social, modernización del Estado y la refundación de la relación política” (Iza, Tapia y Madrid 2020, 76).

Este desgaste en el sistema político, empezaría con protestas sociales desde el 2010. Uno de los primeros malestares sería en torno a la Ley de aguas y la Ley de minería que catapultó las movilizaciones hasta que en 2012 se realizó la “Marcha por la Dignidad de los Pueblos” y en 2015 el “Paro del pueblo”. Al trascurrir el segundo periodo del movimiento político Revolución Ciudadana, las resistencias se hicieron más visibles sobre todo los levantamientos

que se habían generado en territorios rurales contra la minería, el agua y la tierra. Sin embargo, las luchas que se daban en las ciudades por el libre ingreso a la educación superior y contra las reformas laborales no tuvieron las mismas magnitudes de confrontación que en las décadas precedentes. Asimismo:

La CONAIE denunció que, en el lapso de dos años, a 200 dirigentes miembros de su base de sus organizaciones se les abrieron procesos de indagación previa y juicios, bajo las figuras de resistencia y autoridad, terrorismo y sabotaje incitación a la discordia (Iza, Tapia y Madrid 2020, 79).

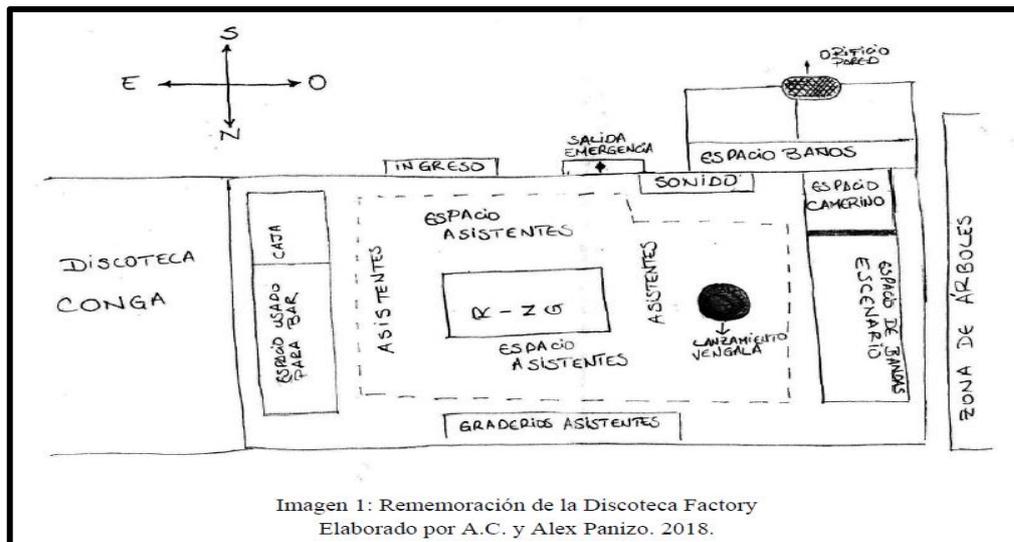
Entre 2014 y 2020 la recesión económica se profundizó y con ella, el malestar social y las protestas (Iza, Tapia y Madrid 2020). El punto más alto de la movilización social se dio en octubre de 2019 con el mayor levantamiento de la historia moderna del Ecuador producto de la eliminación de los subsidios a la gasolina. Complejizando más aún esta coyuntura, los problemas sociales y económicos del país se incrementaron en el 2020, cuando la pandemia del COVID-19 obligó a adoptar medidas de distanciamiento social, confinamiento de la población, y un cese general de todas las actividades económicas, sociales y culturales.

#### **2.4. La tragedia en la discoteca Factory**

Desde el 2008 empieza un antes y un después para el movimiento rockero ya que la falta de espacios para la presentación de eventos artísticos de rock y metal se evidenció fielmente con una tragedia. El 19 de abril del 2008 se realizó un concierto en el sur de la ciudad denominado “Ultratumba 2008” el cual se habían congregado entre 200-300 asistentes, dentro y fuera del lugar. En el concierto se iba a galardonar al trabajo vinculado a la difusión del género gótico, además que se iba a lanzar la grabación de un CD compilatorio (El Comercio 1, 2008:14).

El espacio de la Factory donde se realizó el concierto se encontraba abandonado con galpones de fábrica. Los materiales de la edificación eran materiales metálicos como varillas, zinc y latas de zinc que se usó para cubrir las todas las paredes de dicha estructura. De igual manera, en el techo del local se colocó gran cantidad de material inflamable como esponjas de espuma flex y colchones con el objetivo de mejorar la acústica del local. No contaba con puertas adecuadas para el ingreso y salida de los asistentes. La puerta principal tenía tres metros de ancho y la puerta de emergencia tenía un metro y medio de ancho. El espacio estaba dividido de la Discoteca Conga por una pared de ladrillo (Samur-Ecuador 2012), tal como se muestra en la siguiente ilustración:

## Ilustración 2.2. Croquis de la Factory



Fuente: Simbaña Pillajo (2018, 55).

En el año 2006 la Factory inició el cambio sobre el uso del suelo y así cambiar su razón social permitiendo que haya actividades como bares, discotecas, restaurantes, cafeterías, y a veces conciertos (Madrid, Negrete y Madrid 2013). Con este cambio, la discoteca Factory inició sus funciones en el mes de abril del año 2007, a pesar que el local no cumplía con las normas legales para el funcionamiento de estas actividades.

El 19 de abril de 2008, inició el concierto de rock gótico “Ultratumba 2008”, y las bandas a presentarse fueron: “Hempírrika, Amghelis, Vendimia, Lamento, Trovador Depresivo y Zelestial” (Panizo Toapanta 2018, 62). El grupo Vendimia inició su show con fuego que era característico de la banda, y al momento que cantan el cover Cry For The Moon de la banda neerlandesa “Epica”, lanzaron una bengala que desgraciadamente llegó a una viga de hierro y quemó rápidamente la esponja del techo, iniciando así el incendio y desprendiendo gotas de fuego a los asistentes. Esto ocasionó la carrera precipitada a la puerta principal causando la aglomeración ya que la puerta de emergencia estaba con candados, y aunque varios asistentes de afuera intentaron abrir la puerta de emergencia, con piedras y fierros, no lo lograron. Al mismo tiempo, el lugar estaba obstaculizado por un rin de lucha libre ya que después del concierto se iba a realizar un evento de lucha libre (Samur-Ecuador 2012).

El fuego se propagó en menos de cinco minutos y las primeras víctimas fueron los artistas que estuvieron en la tarima porque les cayó la esponja del techo con fuego. Las siguientes víctimas fueron los jóvenes que permanecieron en el camerino y en el sonido porque el fuego arrasó el lugar y ya no hubo salida (Samur-Ecuador 2012). Al poco tiempo, 13 personas

fallecieron calcinadas en el acto, incluyendo a cinco de los siete integrantes del grupo de rock gótico Zelestial, quienes iban a presentarse después del grupo Vendimia e iban a ser galardonados como banda pionera y más representativa del género gótico del Ecuador. El total de fallecidos de esta tragedia llegó a 19 y varios heridos:

Claudia Noboa, Mauricio Machado, Pablo Bernal, Paola Fletcher, Paúl Calderón, José Barragán, William Valenzuela, José Luis Trujillo, Diego Subia, César Corral, Diego Freire, Juan Carlos Cárdenas, Andrés Rivadeneira, Cristian Porate, Marco Condo, Julio Chipantasig, Bolívar Alarcón, Danilo Lara y Fidel Calderón y más de 35 heridos (Tupiza, 21 de Septiembre del 2015).

Después del incidente ocurrido aquel 19 de abril de 2008, el 26 de abril se realizó una marcha masiva, solidaria y multitudinaria por el movimiento rockero cuya ruta fue desde el Centro Histórico de Quito hasta el lugar emblemático de los rockeros que es Concha Acústica (sector de la Villaflora) para despedir a sus hijos, amigos, y a sus hermanos de cuero y metal (Simbaña Pillajo 2018). Al siguiente día se realizó un concierto denominado “Rock Solidaridad más compromiso” donde 10056 personas asistieron pagando una entrada de cinco dólares, y fue destinado a los familiares de las víctimas, muchas de las cuales requirieron 350 dólares diarios para su recuperación. El concierto se realizó en el coliseo Rumiñahui y las bandas a presentarse fueron: Basca, Notoken, Jaime Guevara, Descomunal, Aztra, Suburbia, Abadon, Ska, Escarlathia, y la banda de Florida Obituary. Obituary, pidió un minuto de silencio por los fallecidos y tampoco cobró por la presentación, solo solicitaron boletos de avión, hospedaje y alimentación (Ochoa Garcés 2009, 89).

Luego de la tragedia, el debate giró en torno a varios temas: un alto porcentaje de personas vinculadas con las manifestaciones culturales alrededor del rock; un sector eminentemente joven; falta de políticas públicas existentes para atender los derechos culturales de este grupo etario; alta estigmatización por parte de la sociedad en general; juicios de cómo se estaba administrando y manejando el espacio público en la ciudad (Madrid Negrete Madrid 2013, 44-45). El incidente implicó la organización de los familiares de las y los fallecidos y rockeros que brindaron su apoyo al proceso de Factory y se crea la fundación “Factory Abril 19”, constituida por familiares de los fallecidos, y un movimiento llamado “Factory nunca más” (Madrid, Negrete y Madrid 2013).

También las instituciones públicas del municipio y el Ministerio de cultura generaron espacios y recursos alrededor del movimiento rockero, y parte de ese apoyo surgió el concierto denominado “Factory Nunca Más” que hasta la actualidad se celebra cada 19 de

abril como parte de una jornada cultural, el cual empieza con una misa en conmemoración a los fallecidos, varios eventos culturales y conciertos de bandas rock y metal. Tras el incidente de la Factory y años de lucha por buscar justicia de los fallecidos, el Municipio del DMQ declara en utilidad pública al terreno de la discoteca Factory Dance Industry. El 26 de junio de 2016 las instalaciones de Factory fueron entregadas simbólicamente a la comunidad del sur de Quito bajo el nombre de Parque de las Diversidades (Simbaña Pillajo 2018, 63).

## **2.5. Estudios realizados en el Rock y Metal**

Otro interés que se acrecentó en este segundo periodo fue las investigaciones escritas y documentales en torno al rock y metal. Las investigaciones de este sector cultural arrojan un gran número de tesis de pregrado y postgrado, aportes del periodismo cultural en formato escrito y audiovisual. Sus análisis abarcan desde la estética y lo identitario, el uso del espacio público, el periodismo o desde lo audio visual.

Así, entre los trabajos académicos contamos con un conjunto de investigaciones centradas en los elementos identitarios, descripciones estéticas y de construcción de espacios públicos para el rock en los casos de Terán (2010), García (2010) y Cevallos (2007). Por otra parte, las indagaciones de Herrera (2017), Negrete (2017) y Burneo y Sosa (2009) se aproximan al vínculo entre rock, comunicación y política. El trabajo de Unda (1996), recoge una breve historia del movimiento rockero en Quito, considerado como movimiento social.

Encontramos trabajos académicos que exponen al rock y al metal como sistemas identitarios insertos en la complejidad de sectores sociales y poblaciones, en demandas por el reconocimiento de derechos.

Bajo estos tópicos, Gallegos (2004) analiza el consumo cultural e identitario del rock desde la música hasta su transición a dimensiones políticas, este autor vislumbra que, los metaleros son sujetos pertenecientes a una tribu urbana con interacciones particulares y espacios de socialización que unifican la resistencia cultural ante la tendencia homogeneizadora de la modernidad. En la misma línea González (2004) amplía el estudio de “la escena rockera” como movimiento social contracultural, de forma análoga a la presentación autobiográfica de Guevara (2004) que indaga el origen del rock, las significaciones culturales y su nexos con el orden social y político del Ecuador. En el estudio de Ogaz (2010) se describe la presencia de agrupaciones juveniles en el Ecuador desde la noción de Culturas Urbanas en un intento por desmitificar los imaginarios negativos que confinan a agrupaciones como los punks, hoperos, entre otros actores.

Por otro lado, autores como Ayala (2008) hace realiza un análisis socio-histórico de la sociedad de la década de 1950. En ese contexto explica el arraigo del rock en la sociedad ecuatoriana, las formas de producción y de consumo cultural y los estilos que se escuchan hasta la década de 1990 dentro de la ciudad de Quito. La investigación de Rodríguez (2011) sobre la trayectoria del festival de rock más importante del Ecuador: “Concha acústica -Sur de Quito”; relata esta historia desde el periodismo y desde la trayectoria de vida de los actores que sostuvieron el concierto durante décadas.

Viteri Morejón (2011) indaga el hardcore y metal en Quito y las formas de inserción de las tendencias culturales globales en el ámbito local a partir del estudio de caso de la productora “Alarma” y su propuesta de un espacio para la producción de música independiente. En la misma línea, Ayala (2019) realiza una investigación sobre las conexiones entre el arte occidental y el metal extremo que demuestra que el metal no es música sin sentido, sino que cuenta con amplias raíces culturales y toma a la música como espacio que condensa relatos históricos y determinadas tendencias del arte occidental.

Desde el uso del espacio público, Madrid, Negrete y Madrid (2013) realizan un análisis conceptual sobre el espacio público y la importancia para la conformación de la ciudad a partir del encuentro de “los diferentes” como agentes que aporten a la comprensión de la tragedia de la discoteca Factory.

Por último, encontramos entre la producción del periodismo cultural en formato escrito y audiovisual, los trabajos de Castro y Fiallos (2018) con su documental: “Antes no era rock: una mirada a las prácticas identitarias y la memoria de los rockeros que marcaron historia del Distrito Metropolitano de Quito en los últimos 40 años”. Además, la publicación documental de Vallejo (2016) sobre la participación de las mujeres artistas, intérpretes y compositoras en el movimiento rockero en Quito; y la propuesta de Alarcón (2007) sobre el “Museo escenario rock fan”.

En resumen en los años noventa la represión policial, militar, de los gobiernos de turno hizo que los jóvenes rockeros se organizaran para hacer respetar sus derechos, pero también surgen un auge de bandas, programas radiales, festivales alrededor de la cultura rock y conciertos con una postura social y política. Además que se generó un festival sin precedentes como lo fue el Colorado Metal Fest. En el segundo periodo marca un antes y un después en el movimiento rockero ya que tras la tragedia Factory, sale a luz unas de las problemáticas más graves que es la falta de espacios para la realización de conciertos de rock y metal, y se consolida en la

concierto de la Factory. Sin bien en el segundo periodo la represión policial había casi desaparecido, la latencia sobre el prejuicio moral de la sociedad y de varios de comunicación hacia una cultura distinta como lo es el Rock y Metal siguen latentes (Simbaña Pillajo 2018). Tras la muerte de los jóvenes rockeros en la Factory trajo consigo varios debates con el municipio, las instituciones del Estado, la academia, y un logro para el movimiento rockero que fue la entrega simbólica del espacio de la Factory ahora llamado “Parque de las Diversidades”.

### Capítulo 3. Politización del Movimiento Rockero

La politización del rock obedece a diversas experiencias que logran, desde sus intereses, ampliar el género musical, reconocimiento como grupo con una estructura organizativa y mostrar a sus miembros al mundo, como actores legítimos que, desde una subjetividad particular, poseen formas de ejercicio político para modificar y transformar las condiciones materiales y simbólicas de vida. Por lo que, nuestro interés es dar una explicación a las subjetividades manifiestas en tres tópicos: i) la presencia de los rockeros y metaleros en el espacio público; ii) las formas de comunicación y sentidos en disputa; y iii) las percepciones del movimiento rockero.

Al estudiar el caso del movimiento rockero en Quito, asumimos la relevancia de la noción del “ethos barroco” –entendido como un proyecto de construcción de la vida social surgido en un periodo de crisis civilizatoria de la modernidad capitalista– consiste en utilizar el código de las formas antiguas, alternado su semántica de acuerdo a su propio sentido por medio de la teatralización de la realidad, de una exageración “en el uso de la forma para domar el contenido” (Echeverría 2000; 107). Esto para Echeverría (2000) significa, la toma de decisión por un tercero excluido o el “vivir otro mundo dentro de ese mundo”, en un “estado de desfallecimiento de la forma vencedora –triumfo y debilidad–, por un lado, y de resistencia de la forma vencida –de derrota y fortaleza–” supervivencia (Echeverría 2000, 47), que afirma lo propio en la asimilación de lo ajeno, que se practica espontáneamente como una estrategia de vida.

Es así que identificamos que el movimiento rockero creó un espacio de contra-públicos que, siguiendo el argumento de Fraser (1997), devienen en la posibilidad de una respuesta a las exclusiones dentro de los públicos dominantes que se expresan y se mantienen como dispositivos de confrontación discursiva en permanentes disputas de normas, expresiones y prácticas ante un sector oficial a través de formas de expresión alternativas. En definitiva, podemos concordar que a partir de estas premisas, que las relaciones de poder no constituyen la totalidad del sujeto dominado dejan espacios abiertos para la reconfiguración del individuos en tanto sujeto con capacidad de resistencia (Acanda 2000). Por otra parte, evidenciamos la relación del relato sobre el movimiento rockero con las condiciones sociales, políticas, económicas y culturales del país recurriendo al análisis de diversas interpretaciones históricas que coadyuvan a la contextualización de esta trayectoria.

Para la presente investigación, es trascendente reivindicar el rol de la subjetividad en lo político porque desde el periodo neoliberal del capitalismo en Ecuador, existen contantes transformaciones en las condiciones humanas ya sea por el trabajo, su existencia o sus las formas de entender el mundo. Es decir, las crisis provocadas en el capitalismo alteran las formas materiales, subjetivas y simbólicas de vida en la sociedad humana, abriendo amplios campos de expresión e interacción cultural. En medio de esta corriente de cambios, emerge el movimiento rockero como un colectivo que, desde la música, la toma de espacios públicos, prácticas culturales, estéticas y formas de subjetividades, crean sus propios mecanismos de ejercicio de lo político a partir de su experiencia de organización y expresión colectiva.

### **3.1. Jóvenes, marginación neoliberal y rock**

Los diferentes levantamientos populares y su registro en los medios de comunicación demuestran grandes concentraciones de gente en diferentes plazas, y calles de ciudades del Ecuador, pero en todos los casos, tuvo un destacado rol la ciudad de Quito, por ser la capital y el centro de la representación política del Ecuador (Borja Núñez 2011). Los contenidos de las imágenes hablan de que existió una conexión de solidaridad y lucha entre el campo y la ciudad; asambleas, reuniones en casas barriales y parques fueron los espacios para la toma de decisiones, cuyo eje central era, sumar las demandas sociales para ser trasladadas al campo de lo político.

Los sectores populares de los centros urbanos y marginales de Quito forman parte del escenario de lucha, confrontación y solidaridad. La presencia de dirigentes barriales, grupos juveniles, la iglesia, abrían un campo para que los marchantes tengan un aliado en el campo de la disputa política con el Estado. Como lo menciona Borja Núñez (2011), querían trazar su propio camino o adherirse a las organizaciones ya existentes y sus agendas de reivindicaciones, sin olvidar que la solidaridad desde los sectores populares urbanos fue de gran importancia para sostener las movilizaciones del movimiento indígena.

Las casas barriales, iglesias, universidades, se convirtieron en centros de alimentación, aseo, descanso y abasto para las familias enteras que se movilizan cuando el movimiento indígena se hace presente en las ciudades (Barrera Guarderas 2001). La participación juvenil de diferentes sectores jugó un papel clave para sostener diferentes aspectos de la movilización popular. Según Borja Núñez (2011), de alguna manera esas juventudes diversas: jóvenes artistas, militancias juveniles de izquierda, grupos juveniles cristianos, se identificaban con las

ideas del movimiento indígena, también querían ser parte y estos centros eran un espacio para aprender a organizarse:

Entre los jóvenes empezó a despertarse un gran interés por lo indígena [...] Hay que insurreccionar el sistema se decía, y muchos jóvenes se comprometían con todo lo indígena, sin condición ni beneficio de inventario. Esto se reflejó en la Constituyente Juvenil [...]. Allí participaron los representantes de grupos de jóvenes de los barrios, jóvenes cristianos, artistas, líderes de grupos barriales, además de jóvenes rockeros, raperos (Borja Núñez 2011, 132).

Entre estos colectivos juveniles que aparecieron de forma espontánea y que también querían ser integrados a las agendas por derechos y participación, se cuentan las y los jóvenes vinculados al “movimiento rockero”, calificativo que se consolidó y se mantiene vigente hasta la actualidad. Los rockeros y metaleros han logrado sostenerse, generar luchas locales y proponer desde su lógica espacios de reconocimiento que ahora son en cierta manera, reconocidos y respetados por la sociedad civil y las instituciones estatales.

Más allá del involucramiento racional en una agenda de reivindicaciones, este fenómeno se explica en buena medida, porque el drama social y los impactos en la situación personal y afectiva de los jóvenes queda al margen de los objetivos de la institucionalidad estatal. Es decir, para los jóvenes la pobreza, las secuelas de la migración y la falta de oportunidades de estudio y empleo debían ser resueltas por fuera de las instituciones educativas y la familia:

Recuerdo que a los catorce años el rock era parte de mí, no había otra música que me llame la atención. Mientras crecía trataba de adaptar mi cuerpo y pensamientos a los ideales y estéticas del rock. Recolecté varios repertorios de agrupaciones de heavy metal en casete, intentando ampliar mi conocimiento musical. También mi estética cambió: me hice mi primer tatuaje, que representaba la portada de un disco, usaba aretes, vestía de negro, tenía implementos estéticos como cadenas y crucifijos invertidos. Me quería parecer a los integrantes de las bandas de rock que escuchaba en esa época (Fredy Achi, Quito, 15 de febrero del 2020).

Entonces, la música y el contacto permanente con grupos rockeros se transformaron en un referente juvenil por la horizontalidad de la comunicación, la socialización de los gustos y preferencias con los pares, y, con un rol de mucha importancia, por ser espacios de afectos (dentro de los códigos propios del colectivo) y creación de grupos de contención en un medio social adverso para las y los jóvenes tal como se menciona en la siguiente cita:

En esta corta edad con mi grupo de amigos solíamos reproducir lo aprendido y, entre cigarrillos y alcohol, hablábamos del rechazo al Estado, a la policía, de las luchas ideológicas de las bandas en otras partes del mundo en contra de la religión o llegábamos con la

traducción de canciones al español la cual se trataba de descifrar la lírica del canto. Discutíamos también de temas culturales, poesía, libros entre otras cosas. Es decir, por medio de la música hablamos del mundo, de lo que entendíamos de él y elaborábamos un entendimiento de nuestro posicionamiento social y cultural (Fredy Achi, Quito, 15 de febrero del 2020).

La contracara de la migración (que obligó a varios jóvenes a quedar solos, fruto del viaje de los progenitores), fue la disposición de remesas económicas enviadas desde el extranjero destinadas para la preparación profesional y la sostenibilidad financiera del hogar, pero también se destinó para fines de ocio y distracción o, en otros casos, los viajes al exterior para visitar a la familia, que permitieron que los objetos culturales de la escena rockera lleguen con mayor fluidez al país (Ogaz 2010). Para muchos la música permitió suplir momentáneamente la falta existencial que dejó el neoliberalismo a través del proceso migratorio. De forma creciente, las y los jóvenes asisten a conciertos de rock y metal extremo; muchos se vinculan a bandas, o tienen proyectos musicales (Rodríguez 2011).

El medio favoreció que surjan expresiones musicales que traten las circunstancias de los hechos vividos en Ecuador. En la música de bandas ecuatorianas –como, V. G., Basca y Amazon– se postula un rechazo abierto al sistema de partidos, se evidencia desde las líricas, una rabia contra el sistema, se muestra historias de la injusticia social y la pobreza, migración y conflicto social. Una muestra de aquello es afamado tema musical “Hijos de” de la agrupación cuencana “Basca”, el cual es un referente musical hasta nuestros tiempos, y a pesar que fue lanzada en a finales de los noventas, sus líricas siguen vigentes en nuestro tiempo y coyuntura, y no puede faltar en los conciertos donde se presenta la banda:

Hijos de guerrillas  
Niños de la deuda externa  
La calle, es su hogar  
En esta puta sociedad

Compartir, hermandad  
Es lo que dice la Biblia  
Y Jesús, ahora está  
Lustrando botas al Papa.

Gritos de libertad  
Hay policías, hay piedras  
Combatir, escapar  
Pues ellos los torturaran.

Sálvate mientras puedas de la política  
Sálvate mientras puedas de esos hipócritas  
Sálvate mientras puedas de la política  
Sálvate mientras puedas de esos hipócritas

Llanto y represión  
Niños botados en alcohol  
Viejos y mendigos  
Olvidados por el mundo

Botado en un rincón  
Mueren mis sueños, muero yo  
Almas del infierno  
Tal vez su vida es mejor.  
Basca. *Hijos De*

Es un momento en que se da un despliegue de agrupaciones que interactúan entre el rock, el punk, el heavy metal y el metal extremo, tanto en el sur como en el norte de la ciudad de Quito. Tales expresiones demuestran que el rock en los años noventa ya no solamente se insertaba en la diversión y que, en determinados ámbitos, maduraba una expresión contestataria con un repertorio de agrupaciones que, con el paso del tiempo, se consolidaron como referentes de la escena del metal ecuatoriano: Sal y Mileto, Mortal Decisión, ente, entre otras (Cuzme 2020).

### **3.2. El movimiento rockero entre la clandestinidad y la industria cultural**

En la década de 1990 era común la detención, de las y los asistentes a conciertos, en manos de la policía que, de forma institucional, miraba a los rockeros como un “tipo peligro” en una secuencia de acción-reacción que conducía a un escenario similar a la descripción de Fassin (2016) sobre la actuación de la policía en Francia frente a jóvenes señalados bajo esta “categoría”: “a la agresividad y el desprecio de la policía, respondía el silencio hostil y la cólera de los jóvenes” (Fassin 2016, 74). El clímax del ambiente de persecución contra el movimiento rockero llegó entre los años 1996 y 1997, cuando en repetidos eventos varios metaleros fueron llevados a la cárcel, tras ser estigmatizados por su apariencia, o fueron forzados a un corte de cabello. La creciente notoriedad del rock molestaba en diferentes niveles (Rodríguez 2011). El malestar se expresó a la más alta jerarquía de las autoridades del gobierno como lo fue el entonces presidente Abdala Bucaram, quien mediante cadena nacional en 1996, manifestó abiertamente su malestar ante los rockeros desatando una serie de persecuciones represivas:

Nosotros no inventamos...el consumo de drogadicción, el consumo de cocaína o marihuana; nosotros no hemos inventado la música rockera que en ocasiones enturbia la mente de los jóvenes y nosotros hemos inventado tampoco el alcohol industrializado. Así que ese es un proceso cultural que tiene que ser desterrado de nuestro país (Paredes 2017, s/n).

La irrupción en los espacios públicos y la respuesta firme a la represión en las canciones y demás manifestaciones de la escena rockera, fueron censuradas. La vivencia rock estaba sujeta a la clandestinidad. Los conciertos tomaron espacios en casas barriales, parques y teatros pequeños para reconocerse como expresión, pero también para enviar mensajes en contra de la sociedad y sus prácticas conservadoras (González 2004). Como resultado de este contexto adverso, los festivales musicales se daban en condiciones de precariedad: lugares sin las mínimas condiciones de seguridad, repletos de personas, en los que se producía el consumo de grandes cantidades de alcohol y continuos enfrentamientos con la policía por la carencia de autorizaciones (Madrid, Negrete y Madrid 2013).

Aun en estas condiciones, el aumento de la demanda permitió que desde mediados de la década de los noventa arriben agrupaciones internacionales de heavy metal y metal extremo para realizar sus shows en Quito, con bandas como: “Krueger” de Venezuela; “Masacre”, “MistyFate”, “Krönös”, “Ira”, “Bastardos sin nombre”, “Kraken” “Inquisición” de Colombia; “Master” de Estados Unidos y “Transmetal” de México. El primer intento de crear un espacio para la producción del rock y que funcione, a la vez, de escenario para presentaciones artísticas fue un espacio denominado “El Sótano”, que cerró después de dos años de labores por los limitados réditos que generaba la actividad y una fuerte presión social en su contra (Rodríguez 2011).

También funcionaron canales precarios para socializar la producción de las bandas de la ciudad. No obstante, la carencia de una industria discográfica significativa en el país, y la inexistencia de un segmento especializado en la producción del rock, impulsó a varios fanáticos a desarrollar oficios para que la música se pueda escuchar. La producción y creación tenía un sentido que sobrepasaba el factor económico; es más, la rentabilidad financiera del rock era un tópico impensable en ese momento. El impulso inicial se proyectó por un anhelo: que el rock y el metal extremo sean parte de la cultura de Quito.

Las bandas buscaban espacios de grabación para que sus canciones sean plasmadas en demos versión de *tape* (casete). El formato de casete favoreció un particular proceso de socialización porque el *tape* no solo era un instrumento para escuchar música, sino que, simultáneamente funcionaba como mecanismo de transferencia musical “ilegal” a bajo costo, a través de la piratería (sacar copias del *tape* con fotocopias de las portadas en blanco y negro). En el contexto del nacimiento del movimiento rockero, estos mecanismos alternativos, figuraron como la primera vía para difundir a las bandas de la escena quiteña. Con el tiempo se creó un sistema que rebasa la lógica del intercambio de mercancías y se estableció una cierta jerarquía

entre rockeras y rockeros, en relación a la disposición de las grabaciones menos comerciales, consideradas como signo de exclusividad en relación con otros miembros que no tenían esas condiciones. Los primeros eran verdaderos metaleros (*true* o “auténticos”) y los segundos aficionados (*posers* o “noveleros”).

Una parte del universo creativo del primer periodo quedó plasmado en los registros sonoros de producciones como: “Historia del rock ecuatoriano 1”; “Ecuador subterráneo 1”; y la “Zona del metal 1”, evidenciando la existencia de un movimiento con sus propias lógicas de funcionamiento y manifestando su necesidad de ser escuchado. A la par, se abrieron mecanismos de difusión musical por medio de tiendas especializadas que popularizaron casetes, eventos, indumentaria, *merchandising* y también discos originales de agrupaciones de metal nacional y mundial. Las más importantes fueron: “100 % rock”, “Punk más Metal” y “Metal Center”. De la mano, proliferaron alrededor de 25 revistas, publicaciones y fanzines<sup>5</sup> (Cuzme 2020, 11); esto es, prensa escrita dedicada al rock y metal extremo que permitió mirar el movimiento más allá de las fronteras del país. Completan este panorama de desarrollo inicial, la apertura de espacios radiales en frecuencia modulada para difundir la producción discográfica, eventos y novedades con programas como “Prohibido Prohibir”, “Estruendosis”, “La Zona del Metal”, “Romper Falsos Mitos” e “Historias del Lado Oculto”. Asimismo, la incidencia de canales de televisión que emitían en programas como MTV Rock y que competían con las telenovelas mexicanas tan comunes en la televisión nacional, en las que curiosamente, se retrataba a los villanos con chompas de cuero y cabello largo, muy similares a los referentes de las bandas de rock.

Las condiciones cambian en la década de 2000. Las caseteras y video-caseteras tienen un declive ya que son remplazadas por los discos compactos, Cd y Cd pack, generando importantes cambios en las formas de consumo con la entrada de nuevos modelos de comercialización, como la venta de cd piratas. Esta forma de comercialización que se desplegó por toda la ciudad, condujeron al cierre de una parte importante de los establecimientos especializados en rock y metal. Sin embargo, la transición de formatos de grabación del casete hacia el disco fue opacada por la entrada en acción del internet y el formato MP3. Además, las computadoras y los celulares móviles dinamizaron las formas de

---

<sup>5</sup> Los registros hallados son: “Traffic (1990), Solo rock y cerebro Obtuso (1990), Contaminación zine (1991), Sacro Zine, Antinuclerlar Zine (1992), Flafrum Zine (1996), Descontrol (1995), Putrid, Ass Infoirmal, Shatetter Christ (1996), Tears of Doom, Knigs of the Darkness, Patriota Muerto (1994), Equis (1996), Anti Música, Remiso (1998), Subterránea (1997), Acero (1997), Propósito General (1998), Hypnos (1998), Trauma (1999), Ilegales (1999), Vértigo Letal (1999), Zero punk” (Cuzme 2020, 11).

relación e interacción de la población en materia de acceso a la música y el conocimiento del género.

Por otro lado, la piratería ocasionó que muchas bandas de rock y metal extremo se escucharan a nivel de masas. Los programas de radio y prensa escrita, vinculados al rock, también crecieron en esta época, pero también arrancaron programas de televisión como “Emisión de Rock” y “Cuerdas de Acero<sup>6</sup>” (Cuzme 2020). El rock y el metal extremo se tornaron visibles en los medios de comunicación, aunque la mayoría de programas se transmitían en horas de la noche los fines de semana en el caso de la radio y los programas de televisión en canales de poca audiencia y en horarios no comerciales.

La estabilidad monetaria tras el shock económico inicial de la dolarización, las ventajas para las importaciones de un tipo de cambio alto, los beneficios de las remesas de la población migrante, y las mejoras en el ingreso promedio de la población generaron un mercado interior más amplio que repercutió en el segmento de la música rock y metal. Junto a una adquisición de instrumentos musicales en crecimiento, las bandas florecieron. Ayala (2008) señala un aumento de 108 agrupaciones hasta en 2008. En un clima de recuperación económica, proliferaron los conciertos de rock y metal extremo con precios cada vez más altos de entradas, aforos crecientes y, en consecuencia, la rentabilidad de estos eventos se consolidó y motivó, a su vez, la realización continua de presentaciones. El rock y metal extremo se vuelve rentable en materia de producción de eventos y la venta de todo tipo de mercancías alrededor de esta manifestación identitaria en calidad de “industria cultural fructífera en Ecuador” (Madrid, Negrete y Madrid 2013, 81). Por su parte, el intenso movimiento de conciertos internacionales, sirvió para que las bandas nacionales se presenten en condición de teloneros. Así:

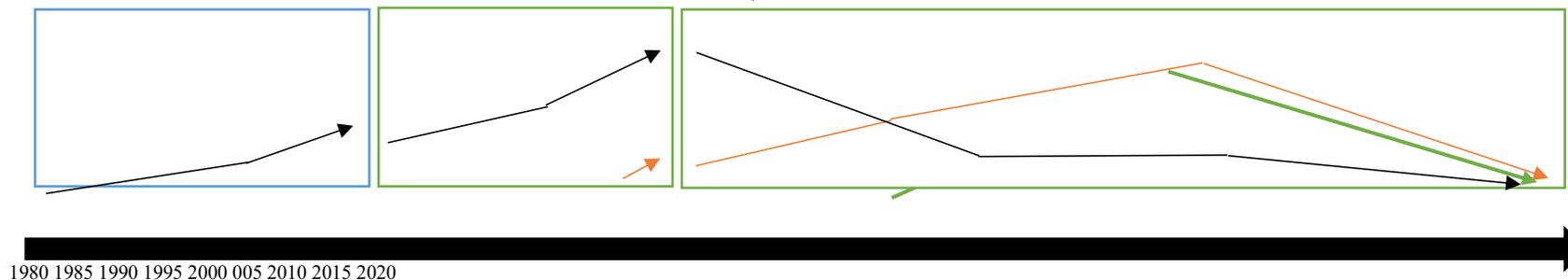
En los conciertos internacionales las entradas bordean entre los 20 y más de 100 dólares por persona, mismo que convocan entre 1.000 y 10.000 asistentes por evento, lo que cuenta la existencia de un mercado significativo alrededor del rock, que genera estrategias comerciales como la estratificación de las entradas –divididas de 1 a 5 precios diferenciales– o el mencionado mercado de música y suvenires (Madrid, Negrete y Madrid 2013, 80).

En la siguiente ilustración encontramos una línea del tiempo de los conciertos presentados en el corte temporal descrito en la investigación:

---

<sup>6</sup> Los registros encontrados en prensa escrita son los siguientes: Mortal, Rockec, Sabática, Brutal, Nock Eleck, Atahualpa rock, Historias del lado oculto, The Crack of Doom, Fuego Negro, Heavy Metal, Headbangers, Darnes, Hypnos, Reveanous, Ritos de muerte, Necrotortua, Brutalidad total, Tanatofobia, Cherockm, Aldea (Cuszme 2020).

**Ilustración 3.1. Desarrollo de festivales musicales de rock y metal: 1980-2020**



1980 1985 1990 1995 2000 2005 2010 2015 2020

Conciertos nacionales ———  
 Conciertos internacionales ———

[Redacted]

14. Concha Acústica de la Villaflora.
15. Rock Sin Fronteras I y II
16. Larga Vida al Metal
17. Colorado Metal Fest
18. La Despedida del Sucre

[Redacted]

- Convocatoria 7.000 personas**
- Def Leppard
  - Bon Jovi

[Redacted]

1. Kitu Raymi.
2. Concha Acústica de la Villaflora.
3. Semana del rock.
4. Factory Nunca Más.
5. Rock en Vivo.

7. RockcotoCollao.
8. Rockmiñahui.
9. Rock revolución
10. Quito Fest.
11. Mujer Rockera Muestra tu Esencia.
12. Rock Descolonizarte
13. Femrock.

[Redacted]

- Convocatoria entre 7.000 y 9.000 personas**
- Ángeles del Infierno
  - Mago de oz
  - Megadeth
  - Rata blanca
  - Nightwish

- Convocatoria superior a 15.000 personas**
- Iron Maiden
  - Metallica
  - Guns and Roses

Elaboración: Propia.

Una segunda corriente del metal quedó conformada por las agrupaciones que no lanzaron productos discográficos, permanecieron en una suerte de clandestinidad y constituyeron su propia sección del mercado del metal *underground*<sup>7</sup> (Vallejo 2016) con un carácter no comercial y eventos realizados con mayor frecuencia, en lugares pequeños y con entradas de menor coste (Madrid, Negrete y Madrid 2013).

### **3.4. El rock: entre el mercado de la música y la cooptación estatal**

Dentro de la política de fortalecimiento y reorganización sobre la presencia del Estado, se impulsó la creación de nuevos ministerios, instituciones públicas, reestructuraciones viales y cambios en materias de derechos ciudadanos, leyes impulsadas para crear reformas. Una de estas nuevas instituciones fue el Ministerio de Cultura y Patrimonio, creado en el 2007 por Decreto Ejecutivo N° 1507. Al comienzo tuvo un impacto positivo en el reconocimiento de los actores de la cultura y el arte como un canal para construir políticas públicas que den seguridad a este sector, intervenir en los presupuestos participativos, etc. Posteriormente, la institución pronto acuñaría tensiones en su interior que no fueron mediatizadas. La distribución del presupuesto no daba cobertura a los diferentes actores de la cultura en el país por los requerimientos de “portafolios culturales”, y favorecían solo a las instituciones culturales consolidadas de mayor trayectoria. En lo administrativo, los cambios de ministro de cultura se produjeron en medio de diferentes disputas al interior y las presiones exteriores. Tales contradicciones contrastaban con la misión institucional que llamaba a la inclusión y a entender las diversas formas de la cultura en varias dimensiones<sup>8</sup>.

En paralelo a los cambios institucionales, a raíz de la tragedia del 19 de abril del 2008, se levantó un conjunto de cuestionamientos sobre lo sucedido: a) en base a prejuicios sobre las drogas, el satanismo, la muerte, la negligencia; b) respecto a debatir sobre el modelo de ciudad, en el que los jóvenes y los movimientos urbanos constrúan su vida; c) con base en las acciones de protesta y solidaridad de los colectivos vinculados al rock y metal extremo en

---

<sup>7</sup> Algunas bandas de este sector se incluyeron en el recopilatorio: “Testimonia rock” (Vallejo 2016).

<sup>8</sup> El objetivo de la institución era promover y estimular la cultura, la creación, la formación artística y la investigación científica; que en el desarrollo de un pueblo, como el ecuatoriano, en el que confluyen distinta nacionalidades y etnias culturales, se nutre esencialmente del aporte de los actores culturales de una sociedad, en orden a la conservación y desarrollo de la identidad cultural, la democratización de la cultura, el reconocimiento de la dimensión cultural del desarrollo, la planificación integrada del desarrollo, la nueva relación con la cultura universal, el fomento de las actividades e industrias culturales, la implicación de la participación en la vida cultural, la promoción de la cooperación cultural internacional y la afirmación nacional, reconociendo la pluralidad étnico- cultural del ser humano ecuatoriano, dentro de una visión estratégica de unidad e integración de nuestro país (Acta de creación del Ministerio de Cultura).

diferentes partes de la ciudad demandando participación, presupuestos, políticas públicas, espacios seguros, etc.; y d) en cuanto a la veeduría ciudadana del caso Factory integrada por colectivos rockeros, un grupo de padres, amigos, familiares, más la alcaldía de la ciudad. La dimensión del desastre de Factory alteró en cuanto al debido funcionamiento de la ciudad de Quito, el ambiente de exclusión a las rockeras y rockeros se volvió a respirar en la opinión pública y permitió observar nuevamente la dimensión socio-cultural del movimiento rockero, antes eclipsada por el campo de la clandestinidad.

Al contexto cambiante se aunó el crecimiento de internet 2.0, sobre todo con redes sociales como Facebook, YouTube e Instagram que viralizaron contenidos del rock y se convirtieron en el lugar central de la promoción de eventos mediante afiches digitales, en detrimento de las revistas impresas. De la misma manera las plataformas de música (Spotify, Deezer, SoundCloud, Amazon Music), construyen públicos más visuales y modificando el comportamiento de las agrupaciones para presentarse al público. Para finales del 2018 muchos programas en los medios de comunicación tradicionales salieron del aire y se crearon diferentes plataformas web de radio o revistas digitales como: “Telón de acero”, “Harmony in y We Rock”. Los programas que sobrevivieron en la radio durante este periodo fueron: “Prohibido Prohibir”, “Que Corra la Voz”, “Al Sur del Cielo Radio”, “Cancerbero del Rock”, “Zona Metálica”, “Sabbath Radio”, “Rebelión Underground”, “La Zona del Metal”, “Aleación Maestra” y “Alterando tus sentidos”.

El repertorio de acción y las organizaciones del movimiento rockero, tras su primer encuentro con las dinámicas de la política pública en Cultura, se insertaron en la posibilidad de mantener una relación con las instituciones estatales en dos niveles. En el primero, organizaciones rockeras serían un instrumento de legitimación de los funcionarios del Ministerio de Cultura, los Gobiernos Autónomos Descentralizados o las estructuras medias de los partidos electorales en el gobierno que, por su parte, utilizan al rock para mítines políticos como el “Día del rock nacional” realizado en 2010 o conciertos realizados con sus auspicios. De esta manera, se consolidó un circuito de Festivales de rock en la ciudad de Quito realizados en espacios y fechas específicas a lo largo del año: el festival “Factory Nunca Más”, en abril, la “Semana del Rock” en julio-agosto, el “Quito Fest” en agosto, el festival “Quitu Raymi” 4-5 de diciembre, el festival “Rockmiñahui” el 6 diciembre y el festival de la “Concha Acústica” de la Villaflora del 31 de diciembre.

En el segundo, un grupo disputaba los fondos públicos para festivales y espacios de difusión al Estado, tomando distancia sobre las urgencias de la política para reivindicar lo político,

comprendiendo que, los eventos son formas de compartir y reproducir mensajes, ideologías, causas sociales, además del encuentro en colectivo. Este es el último bastión del rock y el metal como contracultura, dado que:

Las manifestaciones marginales respecto del mercado de entretenimiento son las que se han sostenido en el rock a lo largo de los años, y desde donde sea consolidado una propuesta contracultural las que son sometidas a procedimientos de exclusión discursiva por medio de la prohibición (por medios legales como las ordenanzas) y la separación-rechazo a través del estigma, de los modos espacios para consumir cultura, entre otros (Madrid Negrete y Madrid 2013, 81).

La independencia política del segundo espacio recuerda que, en su condición de contracultura, el rock carece de espacios dentro del imaginario institucionalizado. Esa mirada intolerante que está impregnada en las instituciones y la sociedad civil, que cierra las puertas al rock y el metal extremo, dejando como alternativa la clandestinidad para artistas a medio tiempo o con dedicación exclusiva que forman agrupaciones. Así que con gran dificultad desempeñan sus oficios artísticos por la constante búsqueda de espacios donde ensayar, producir y difundir el rock, a menudo con restricciones de espacios y de dinero.

### **3.5. Las organizaciones del movimiento rockero**

Los rockeros y rockeras se organizaron para consolidar sus objetivos como identidad urbana. Desde la década de 1990 existen diferentes tipos de organizaciones que, a partir del elemento aglutinador de la música, crean una estructura organizativa, validan determinados principios y repertorios de acción. Las organizaciones “madre” dentro del movimiento rockero poco recordadas en la actualidad en el sur de la ciudad de Quito fueron: el “Movimiento Rockero Liberal” (MRL) y el “Colectivo Anti Represión” (CAR) que veían al rock como un estilo de vida contestatario (Madrid, Negrete y Madrid 2013, 106). Las visiones que pujaban por el reconocimiento institucional y una posición que abogaba por un rock más comercial, favorecieron la desintegración en varias organizaciones de aquellos adherentes que veían al rock como una expresión contestataria. De la fragmentación de estas agrupaciones, nacen dos colectivos dedicados a la organización de conciertos: “Al Sur del Cielo” y “Fabrica Rock”. Este último a su vez, se dividió y de allí resultó el “Colectivo Cuerdas”. También, en la zona norte creció una productora independiente que, además de los conciertos, lanzó los discos de algunas bandas y creó el primer local de conciertos denominado “El Sótano Records” (Rodríguez 2011).

Cada organización tenía intereses diferentes identificados con subgéneros del rock. Al Sur del Cielo se encargó de producir conciertos de heavy metal en base a acuerdos con instituciones estatales que permitieron, *in crescendo*, el acceso a espacios y presupuestos, a cambio de la reducción de conflictos con este sector. Desde la iniciativa privada, Fabrica Rock promovió conciertos de heavy metal y de metal extremo y El Sótano Records se especializó en el metal extremo. El campo organizativo del rock y la producción musical estaba claramente segmentado en diferentes espacios denominados norte y sur, que respondían a una polarización de la ciudad originada en la década de los años cincuenta por un patrón de jerarquización y ocupación del espacio público fruto del desarrollo de la modernidad capitalista de la ciudad, que produjo un efecto de segregación en lo que concierne al poder político, económico y social (Ayala 2008). En general, el norte era un espacio de fuga de las clases con poder económico ante el uso del espacio urbano, por las clases subalternas (Martí Costa, Durán y, Marulanda 2016). Esta división se la describiría como la disputa entre, de una mano, rockeros “auténticos” ubicados al Sur de la ciudad, que preferían géneros del metal extremo o eran parte de la “vieja escuela” y, en la otra, los rockeros “alternativos” del norte de Quito, que gustaban del heavy metal o eran nóveles en la pequeña escena quiteña (Viteri Morejón 2011, 73). No obstante, el crecimiento de las y los adherentes a esta identidad y el propio desarrollo urbano, borraron lentamente estas fronteras invisibles. Para 2010, “el 62,3% de los/as encuestados/as respondió que las diferencias entre “norte” y el “sur” son nulas entre los rockeros/as” (Madrid, Negrete y Madrid 2013, 65), a contramano de las interpretaciones de Viteri Morejón (2011) y Ayala (2008).

Para el periodo 2000-2010 las agrupaciones se pueden clasificar de acuerdo a sus objetivos y las instituciones que buscan interpelar para conseguirlos. Estarían aquellas que pretendieron:

- Producir conciertos como empresas con fines de lucro, accionando en el mercado.
- Captar presupuestos bajo el estandarte de la inclusión, gestionando en el Estado.
- Demandar derechos, participación y tomar el espacio público, mediante la independencia política.

En este momento aparecen más agrupaciones con tintes contestatarios como “Diabluma”, “Revancha Libertaria”, “Fundación para las Artes Alternativas Factory Nunca Más”, “Perros Callejeros”, y otras instancias con un carácter comercial más acentuado como la fundación “Música Joven”, la “Fundación Artes”, “Música y Cultura” y “Telón de acero”. Los nuevos colectivos conjuntamente con las otras organizaciones, administraron el circuito de festivales de rock en la ciudad de Quito y consiguieron captar un flujo de recursos públicos importantes

del Gobierno Autónomo Descentralizado Provincial de Pichincha, el Gobierno Autónomo Descentralizado del D. M. de Quito y el Ministerio de Cultura (Madrid, Negrete y Madrid 2013, 128), distribuidos en los repertorios de acción descritos anteriormente.

En la década del 2010 al 2020 se multiplicaron las instancias de organización<sup>9</sup> que se pueden clasificar en cinco tipos de organizaciones:

- Organismos especializados en trabajar a tiempo completo con instituciones del Estado central y local, bajo la forma de corporaciones, fundaciones y organización de derecho para la ejecución de conciertos, festivales y eventos.
- Instancias organizativas que trabajan puntualmente con el Estado central o local en eventos: Rock Descolonizarte, Festival Femrock, Festival Mujer Rockera Muestra tu Esencia, Indorock, Muro Fest.
- La producción privada de mega eventos con fines de lucro: Top Shows, Show Factory, Orión, Escena Eventos, entre otros.
- Producción de conciertos medianos (con un aforo menor a 1.000 personas) Master Helvete Prods, Back to Back.
- Organización de conciertos o recitales en bares privados para públicos pequeños, hasta 100 personas.

Cada uno de estos eventos que se realizan ahora se distingue el sector con fines económicos. Con la significativa expansión del movimiento rockero (desde un conglomerado casi “de conocidos” a inicios de siglo, hasta ser actualmente, un espacio de consumo de masas), a lo largo de los años, se han organizado para fines determinados. Con ello, los distintos intereses, se distingue también entre los eventos gratis y los conciertos que pueden ser pagados. La actividad realizada en conjunto con el estado mediante el papel de fundaciones o el apoyo para eventos puntuales, implica que sus asistentes puedan ver un show sin costo alguno y en caso de tener algún costo, este es simbólico. Por otro lado, una actividad con fines de lucro, en su mayoría traen a los artistas de talla internacional por lo que, ya no solo son los y las rockeras los que asististe a los conciertos de rock y metal sino la población en general. Además, su costo va de acuerdo al artista invitado, y las entradas oscilan entre niveles de preferencia: general, VIP, o Box. Por último, los conciertos realizados con aforos de menos de mil personas, o los realizados en bares u otros espacios, tienen a ser más íntimo o como dirían

---

<sup>9</sup> Entre estas podemos destacar a la Organización Espíritu Combativo, Misión Metal, Asorock, Yaruki Extremo, Voces de Libertad, Cruz de Hierro, Espíritu Power, Circus Metal, Resistencia Cultural, Rock, Cambio y Libertad.

los fans, el movimiento rockero, más *underground*. En la siguiente ilustración se puede encontrar una mínima lista de conciertos que se han presentado en el transcurso de los años, tomando en cuenta que mientras en los años noventa los conciertos eran más nacionales, hasta llegar al siglo XXI con una gran variedad de bandas internacionales.

**Ilustración 3.2. Afiches de festivales y conciertos más relevantes en Quito**



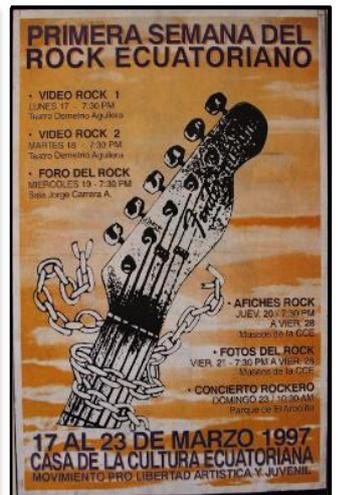
1993 Concha acústica



1995 Rock concierto



1996 Concha acústica II



1997 Semana del Rock



1997 Heavy metal



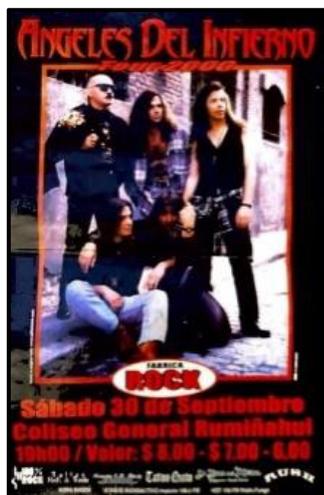
1999 Metal por la vida



2000 Fabrica rock



2000 Lluclshi Yanqui



2000 Ángeles del Infierno



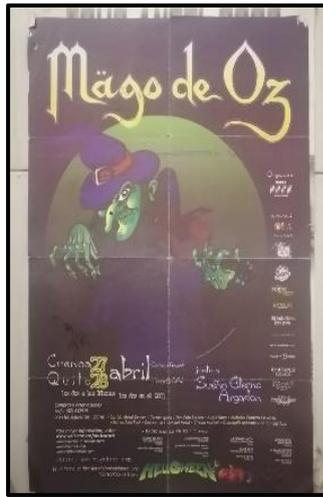
2001 Metal Ecuatoriano



2001 Devastation death fest



2001 Rata Blanca + Kraken



2001 Mago de Oz



2001 Hammerfall



2001 Furia del metal



2002 Heavy rock



2001 Barón Rojo



2001 Luzbel



2003 Arkángel



2004 Gira nacional metamorfosis



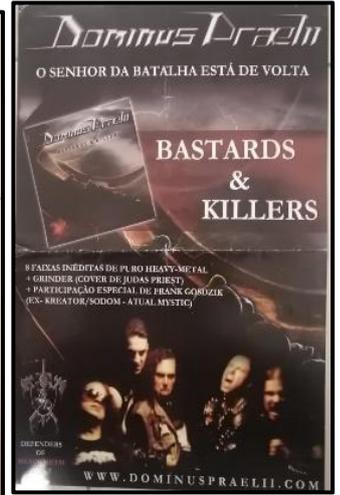
2004 Cradle of Filth



2005 Horcas



2005 Kreator



2007 Dominus Praelli



2007 Quito fest 2007



2007 Napalm Death



2008 Brujería



2008 Alma Fuerte



2008 Mi Viejo Bar



2008 Ultratumba



2008 Rock y solidaridad



2008 Obituary



2008 Factory nunca más



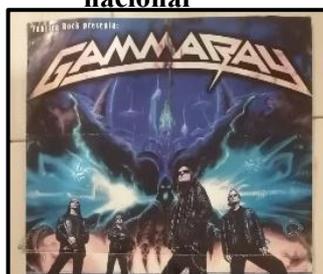
2008 Día del rock nacional



2009 Iron Maiden



2009 Kitu Raymi



2010 Telón de Acero



2010 GamaRay



2011 Rock descolonizarte



2016 Metallica

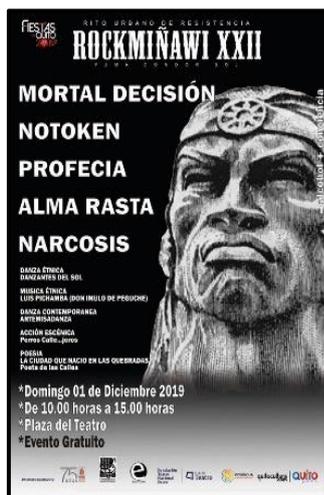


2018 Entroneth

2018 Rockcocolloa

2019 Rock sinfónico

2019 Krisium



2019 Rockmiñahui



2020 Indorock Online



2021 Featory nunca más Online

Elaboración: "Propia."

### 3.6. Politización del rock en el espacio público

Una parte de la población en las ciudades configura diferentes conglomerados sociales, organizados en base a sus necesidades y afinidades; colectivos sociales, grupos juveniles, pandillas etc. La ciudad, para Carrión (2004), es un espacio que no solamente articula las formas urbanísticas o las representaciones espaciales. De modo que, para cualificar el lugar por donde circulamos es imprescindible reconocer que dicho lugar sea el escenario donde transitan permanentemente emociones y conflictos, dado que “la ciudad no es solo un lugar de concentración de la población como generalmente se la define. También es un sistema de intercambio de información” (Carrión 2004, 67). Por otro lado, según (Carrión 2004), las colectividades o grupos humanos urbanos se presentan frente a los otros desde su forma de entender el mundo es decir, la heterogeneidad de sujetos que se suscita desde un lugar de enunciación que muestra las condiciones diferenciadoras socioculturales que son, a la vez, las condiciones de posibilidad de cada actor social. Esta coalición diferenciada de grupos humanos en las ciudades está en permanente transformación por la incidencia de factores sociales, culturales, económicos, políticos que se dan en medio del encuentro con los otros.

La convivencia de lo heterogéneo, de alguna manera, evidencia que estas relaciones están marcadas por consensos armónicos que permiten abrir canales de diálogo sobre las necesidades y demandas sociales a través de espacios de expresión para cada grupo humano. A esto, Bourdieu (2007) definió *habitus* a las estructuras sociales que configuran las formas de interacción posibles o, al menos, deseables para los individuos como si se tratase de una “orquestración sin director de orquesta” o de la “interiorización de la exterioridad” (Bourdieu 2007, 75-96).

De la misma manera, son importantes los espacios para las tensiones y rupturas, que responden justamente a las condiciones dialécticas de la heterogeneidad. Siguiendo en la misma línea de Bourdieu (2007), la producción y reproducción de las relaciones sociales –el *habitus*– implica la perennidad de determinados patrones culturales; no obstante, una sociedad heterogénea, diversa, es por definición cambiante y en su seno, las personas manifiestan particularidades como si fueran una “desviación con respecto al estilo propio de una época o de una clase” (Bourdieu 2007, 98).

En los albores del movimiento en la década de 1980, como menciona Ayala (2008), esta colectividad cumple una función lúdica y su carácter político es todavía una condición lejana. Asimismo, Ayala (2008, 26) define al rock en los siguientes términos: “artilugio de

distracción antes que de bandera protesta”. Las nuevas corrientes de jóvenes crecieron con el ideario de las generaciones predecesoras que veían en la música extranjera, un canal de diferenciación con el mundo adulto que representaba una amenaza. La categoría de rebeldía estuvo en disputa entre lo negativo desde la mirada de la lógica conservadora y lo positivo de un signo de cambio en la sociedad:

Tuve siempre en la cabeza de que la música debería hablar sobre tu entorno [...]. Cuando uno es rockero no sé, uno tiene esa rebeldía. Yo no tuve represiones en mi casa ni problemas sociales, ni traumas familiares [...]. En mí no hubo esa rebeldía de antisocial, en realidad no, pero si creía que el rock debía plasmas rebeldía [...]. Me crié en colegio de curas y toda la vida contradije la religión y los principios de este tipo [...]. Todos los temas que ellos traducían [las bandas de la época], hablaban de los amigos que se reunían en la esquina, de cómo se fugaban del colegio para ir a hacer música, es el entorno de un adolescente de cada generación, ¿no?, de cómo enamoraban a sus novias [...]. Fuimos a un matrimonio y se pegaban toda la noche de salsas, de cumbias y al final ‘ahí viene la plaga’. Entonces, eso es rock and roll (Carlos Sánchez Montoya, Quito, 10 de febrero del 2020).

El rock en los ochenta se producía con más frecuencia, desde el norte de la ciudad. La diversión se diferenciaba por las formas de integrarse, la estética para las presentaciones, las características de las fiestas del sector norte, la disposición de equipos y locales; mientras que, en el lado sur, las condiciones eran más precarias y no tan frecuentes por el alto costo que tenían los equipos de música, por ejemplo. El contacto entre agrupaciones y seguidores fue clave para que la influencia de las bandas crezca. El concierto no existía, la gente participaba de encuentros musicales de fiesta, mayoritariamente gratuitos.

Quizás estos guambras no eran [...] tan “rayados”. Pero, antes, hubo otras formaciones que hacían pop rock también como el Clan 5 ¿no? Pero realmente rockeros o rockanroleros, como que no eran muy declarados en esa época porque siempre se toca la música más comercial o más social, pero para mí el referente del rock quiteño fue Mutación [...] y Luna Llena. Después nació Cancerbero, aquí en Quito, esas son las bandas más antiguas y siempre Jaime Guevara (Carlos Sánchez Montoya, Quito, 10 de febrero del 2020).

La gran mayoría [de conciertos] se realizaba en una especie de kermesse en los colegios, especialmente [...] privados, medio aburguesados, del Norte de Quito. Entre concierto y concierto, teníamos que esperar 6 meses, 7 meses, 1 año, para ver a una de estas bandas y eso me daba un sinsabor en la boca. Me hacía ver algo tan lejano por lo cual, empecé a contactarme con las bandas independientes que aquí nacían para hacer las tocadas mucho más frecuentes, por lo menos una vez al mes (José Luis Terán, Quito, 20 de febrero del 2020).

La fiesta era la principal forma de encuentro del reducido y novel movimiento rockero. El carácter excluyente de estos eventos privados, motivó a las primeras organizaciones del movimiento, a buscar espacios para realizar conciertos que fungían como espacios de encuentro cultural y diálogo, como fue el caso de la Concha Acústica de la Villaflora.

Para los chicos del Sur era importante porque en los festivales que se hacían en ese lugar [la Concha Acústica] tocaban las bandas del rock con lo que podían. Ojo, Luis Laverde de Luna Llena ya tenía un disco móvil y ellos también rentaban y eran de fiestas. Entonces, los conciertos de rock se hacían con los equipos del disco móvil y se contrataba también sonido de orquestas, pero era más caro (Carlos Sánchez Montoya, Quito, 10 de febrero del 2020).

Surgió con fuerza la idea de “el rock es cultura” desde un ámbito más público y abierto que generó apertura para hablar de ideologías, posturas y realidades sociales. Esta suerte de mantra del rock quiteño de las primeras décadas entendió de forma espontánea lo que Echeverría (2018) definiría por cultura como:

Conjunto de valores, de usos y costumbres, de esquemas de comportamiento en general, que identifican a una comunidad y que van desde preferencias culinarias y maneras del erotismo hasta estrategias lingüísticas y criterios estéticos, pasando por convenciones sociales y métodos de organización (Echeverría 2018, 11).

De este modo, los espacios de distracción, encuentro y socialización de la música rock y metal estuvieron claramente delimitados. Lo privado predominaba en el Norte, mientras que, si bien había fiestas que incluían música rock en el Sur, la toma del espacio de la Concha Acústica determina otro tipo de lógica en el rock tanto porque abrió canales de producción y comercialización, cuanto, porque generó un proceso de autoidentificación más amplio e irrumpió en la opinión pública. Para Ayala (2008), las distancias entre ambos sectores se basan en la otredad entre Norte y Sur, desde el sentido espacial al cultural; mientras que para Viteri Morejón (2011) estas brechas se explican por la composición de clase, por condicionantes étnicas y por estereotipos que se originaban por la interseccionalidad de factores. En la siguiente cita de entrevista, podría evidenciarse aquello:

Vos sabes ñaño: al sur no les hagan tocar porque son “añiñados”. Eso vino a mí. Y decía, pero: ¿quién chucha dice eso? Somos los mismos longos con camisetas negras [...]. Vino de parte de él [un gestor cultural rockero del Sur] porque “es que los norteños”, pero a nosotros nunca nos importó porque lo que nos importaba era la música [...]. El Cuervo y todos vinieron del sur, esos eran panas, yuntas de rock. En la pista de patinaje ahí todos oíamos lo mismo, en la Carolina, en los skeiters. [...]. Nosotros [...] fuimos al municipio y un concejal nos paró bola y crearon la pista de cemento. O sea, todo eso gestamos nosotros sin partido político, sin

identificación, solo y yendo a pedir gestión (Carlos Sánchez Montoya, Quito, 10 de febrero del 2020).

Entonces, al transformarse las relaciones sociales, originadas por cierta historicidad, las consecuencias de estos cambios inciden también en las identidades internas de las urbes, en el espacio público y que generan integraciones urbanas, “es por ello que los espacios públicos son importantes para la construcción y reafirmación de los ciudadanos y de la diversidad cultural” (Madrid, Negrete y Madrid 2013, 25). El relato sobre la trayectoria de la escena del rock y metal en la ciudad de Quito recuerda la investigación de Habermas (1986) sobre la opinión pública que transcurre desde el ámbito semipúblico en lugares intermedios –en nuestro caso las fiestas– hacia la toma de espacios públicos; desde audiencias perteneciente casi en exclusivo a las clases acaudaladas hacia un segmento de espectadores mucho más numeroso; de una actividad artesanal, rudimentaria, a la emergencia de una industrial cultural, en algunos casos, altamente rentable.

Para la década de 1990 se genera una transformación ante la escasez de presentaciones. La presencia de nuevas agrupaciones y nuevos estilos musicales, obligaba a buscar nuevos espacios diferenciados. La nueva dinámica reemplazó la fiesta por el show musical con organizadores más o menos especializados, espacios físicos de mayor amplitud (principalmente las casas comunales de los barrios) y entradas de bajos costos para cubrir los costos de la producción. Hasta fines de la década en mención los conciertos no eran todavía un ámbito para la acumulación del capital:

En los ochentas, durante toda esa sequedad de shows, teníamos que esperar únicamente al concierto que se realizara en la Concha [...] que no tenía ni rastro de lo que es la masificación de hoy. Había 300 personas cuando más, y muy separadamente en tiempo estas presentaciones de estas agrupaciones [...] que venían de Guayaquil especialmente en el Ágora [de la Casa de la Cultura], en el Palacio de las Estrellas y en los colegios. Tocaba esperar unos 6-8 meses para ver un concierto y cada vez que había uno, era una maravilla. ¡Era increíble! Entonces, ya en los 90 había varias agrupaciones que estaban naciendo incipientemente, ¿por qué no juntarlas en conciertos con capacidades más reales para una creciente escena? Como una sede social que entrarán unas 400-500 personas y te aseguro que teníamos llenos completos en ese tiempo (José Luis Terán, Quito, 20 de febrero del 2020).

Entonces, poco a poco, nosotros íbamos puliendo, profesionalizando y aprendiendo de estos errores, de este aspecto empírico que realizábamos y concierto tras concierto, producción tras producción, nos profesionalizábamos (José Naranjo, Quito, 25 de febrero del 2020).

En este periodo de transición, la puesta en escena del rock y el metal adquirió nuevas connotaciones. No era suficientemente grande para considerarse cultura de masas, pero tampoco tan pequeño como para ser una excepcionalidad. El show se convirtió en un momento ritual, delineando los procedimientos informales para regular las interacciones, los criterios estéticos, la construcción simbólica, el desarrollo de relatos, mitos y demás detalles. Era una escena “underground”, al margen de los estándares sociales:

Ahí era el infierno [...] Porque era diferente a los otros conciertos. La gente sabía a lo que iba, no había prohibiciones de nada, la música mismo involucraba eso. Estábamos justo en esa época en que uno se involucra con cosas diferentes: drogas, alcohol, excesos. No había prohibiciones. En los conciertos siempre era, “no, ni sé qué”. Acá, nada. Eso queríamos nosotros que haya lugares así donde tengas libertad de decir lo que quieras (Álvaro Tobar, Quito, 02 de febrero del 2020).

Al presentarse el rock como una posibilidad de aglutinación frente a otros valores de carácter más conservador, el metal extremo brindaba la posibilidad de sentir a la música desde otros aspectos culturales. La escena del show se traslada a un sin número de conciertos que todavía no se realizaban de forma profesional. Se trataba de una manifestación más cercana a la cultura popular, tal como la define Muñoz (1999). Esto es, en calidad de espacio aglutinador de las tradiciones y la cultura plebeya metamorfoseada bajo la modalidad barroca de existencia en la modernidad capitalista que supone la capacidad de adaptar lo foráneo y, recurriendo a formas estéticas exuberantes, resistir a la asimilación cultural absoluta (Echeverría 2013).

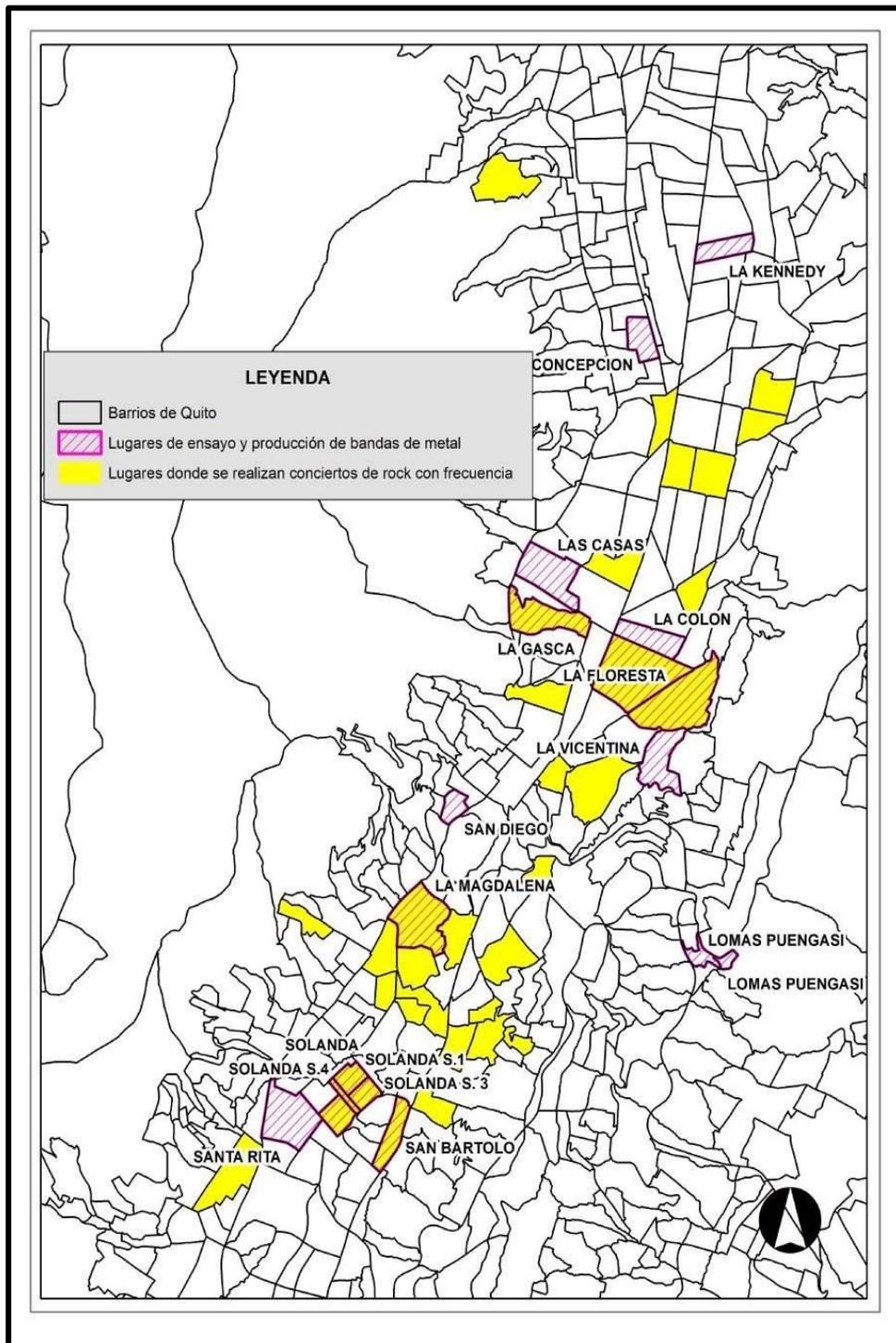
Dentro de estos eventos emergentes, el hacer conciertos era un riesgo en términos financieros. Paulatinamente, los conciertos abrieron el camino hacia un mercado cultural porque se expendían bebidas, música, artesanías, revistas, etc. Los primeros espacios como “Extinguir Bar”, ubicado en el sector de la Marín, y “El Sótano”, correspondían a una época con escasos ambientes para conciertos y ensayos:

El Sótano empezó como una sala de grabación. Logré grabar, con una consola que me compré. Grabar los demos [...]. Ya cuando teníamos un poquito más de conocimiento hasta de que era un micrófono y cómo colocarlo dentro de la batería, eran grabaciones muy incipientes pero que salieron maravillosas, en realidad. El Sótano como estudios de grabación salió en el año 94-95; y el Sótano como salón de conciertos nació en el año 96 y duro o hasta el año 97. [...] En el Sótano dieron sus primeros pasos, entre el 96 y el 97 los Basca, los Bajo Sueños, Muscaria, GV, tocó Agony de Colombia. Tocaron todas las bandas que existía en los 90

tocaron en el Sótano: Fear, Casiel, N-CH, Chancro, Mortal, Enemigo Público, No Token (José Luis Terán, Quito, 20 de febrero del 2020).

Luego del año 1996, se multiplicaron las salas de ensayo y estudios que abrían sus puertas (aunque de forma exclusiva para la producción del rock) y los espacios de concentración de los fans, se hicieron más visibles en la ciudad. De igual manera, sectores como la “Mariscal Sucre”, la “Casa barrial del Calzado”, calles como la “Michelena”, el “Redondel de la Atahualpa”, la “Concha Acústica de Lulucito”, “Barrio Nuevo”, “Chillo Gallo”, el “Parque Ecológico”, “El Arbolito”, la “Plaza Belmonte”, la “Casa de la Cultura”, el “Coliseo Julio Cesar Hidalgo” y el “Centro Histórico”, se hicieron notables por la concurrencia de las y los adherentes del rock y del metal extremo. De todos estos espacios, el festival de la Concha Acústica, se constituyó como espacio icónico para el rock en Quito todos los 31 de diciembre.

### **Ilustración 3.3. Lugares de producción y conciertos de rock y metal extremo en Quito**



*Fuente:* Elaboración propia

Con la apertura de espacios que iban en aumento, la presencia de los rockeros y metaleros era considerada como sinónimo de delincuencia y parecía molestar a quienes no eran sus miembros, como evidenció la represión durante 1996 en el concierto de Solanda y en Ambato, con la agrupación mexicana Cenotaph cuando las fuerzas policiales invadieron esos lugares, detuvieron a jóvenes, les cortaron el cabello a varios asistentes, decomisaron productos y

*souvenirs*. En definitiva, las violaciones a los derechos humanos por parte de las fuerzas militares y policiales eran constantes y denigraron a las personas solo por parecer tipos sospechosos:

Realmente tú te das cuenta que frente a fuerza de seguridad estatal quedamos como hormiga, quedamos a la intemperie, nuestros derechos quedan vulnerados. Ahí fue una violación a los Derechos Humanos muy grande [...]. Entonces fue un sentimiento bastante profundo de rebeldía, de llegar más a tener ese odio marcado que es contra la fuerza pública. Gente alevosa e irrespetuosa porque no tenían que desquitarse con cosas materiales. Y a mis amigos les cortaron el pelo, les encarcelaron [...], ¿por qué? [...] Otra de las represiones policiales que sufrimos fue en el parque de Solanda donde hubo un concierto al aire libre [...]. La gente llamó a la policía, la policía vino y la misma cosa. Cortados el cabello unas panas, nosotros escondidos como ratas, como delincuentes en las casas de los vecinos. Recuerdo que una señora nos hizo entrar a unos tres o cuatro amigos y logramos evadir que nos metan presos. Algunos amigos no corrieron con esa suerte y les tuvieron injustamente dos, tres semanas presos. ¿Por qué? Por el hecho de haber ido a un concierto (Carlos Moreno, Quito, 25 de febrero del 2020).

El rock se convirtió en una forma de vida que tenía sus propios códigos y formas de interacción y, en el contexto represivo de aquellos años, incentivó una particular relación con el Estado que, durante varios años, se convirtió en un agente agresor por su comportamiento abusivo y por el uso desproporcionado de la violencia. El Estado asumió la forma de un rival frente al cual aparecieron denuncias y se produjeron enfrentamientos en el entorno del rock o, indirectamente, en otras esferas como los diferentes mecanismos de protesta, en las calles y en los tribunales. El movimiento se politiza desde la pérdida del derecho, la anulación como sujetos y la lucha por el reconocimiento social y cultural:

Esa vez creo salimos de un concierto. [...] Regresamos, estábamos por ahí caminando cuando era el tiempo del Escuadrón Volante del León. Ahí nos cogieron por la Plaza Grande tipo 8-9 de la noche y contra la pared y apuntados con metralletas y toda la cosa. Nos empezaron a rebuscar y nos dijeron “ustedes son fumones, mariguaneros, maricones” [...]. “Ah!, está prohibido estar con los pelos largos, ¡tienen que andar como hombres!”. [...] ¡Eso sí dolió hasta el alma! Un proceso de 10 a 15 años que tenías con los pelos largos y que te corten de esa forma, eso era un atentado contra tu vida, era un atentado simplemente. Nos dieron, nos toletearon, les damos, les cortamos “y se largan de aquí porque si no les empezamos a disparar” [...]. De ahí yo lo que hice asimismo fue, “esto panas, no tiene que quedarse así la nota. Hay que darle lucha y todo”. [...] Abogado en mano presentamos la demanda, la denuncia y saltaron ahí unos tenientes [...] Les sacamos la puta con mi pana. Eso fue lo bueno.

De ahí los manes decían, “verán, ustedes tienen que acolitarse o de aquí nos vamos con todo”, y ¡pum! Llegamos ahí y presentamos la denuncia y la demanda, y los chapas como siempre son, se tapan unos a otros, pero saltaron, ya te digo esos tres nombres. Y de ahí en adelante empezamos con el juicio, que Derechos Humanos, que nos fuimos con el SERPAJ [...]. Cosa que los tenientes han estado por ascender a capitales. ¡Vea, por diosito! [...]. No podían ascender un grado más [...]. ¡Toma hijueputa! Ahí valen verga. [...] Y ahí quedaron, piteados (Fredy Achi, Quito, 15 de febrero del 2020).

La lucha por el espacio público, lo cultural, la no discriminación eran las consignas predominantes en el mundo del rock y el metal en Quito. En la interpretación de Habermas (1986) con los episodios de resistencia del movimiento rockero, estaríamos presenciando la conformación de la “esfera pública” crítica que es pública en todo el sentido de la palabra porque permite la expresión de opiniones sin restricciones de ningún orden. La música era la posibilidad de rebeldía y de ser jóvenes frente a los acontecimientos sociales; un cierto sentido de rebeldía “anti todo”, frente al Estado y el mercado: “nuestra idea no era el rock por el rock, nuestra idea era más bien el tema de la lucha, del antiimperialismo, ser súper críticos con el sistema” (Andrea Madrid, Quito, 5 de febrero del 2020). Tras la lucha y la toma del espacio público, la década de 2000 estuvo marcada por dos formas de actuación en lo político: la primera tendencia tiene como categoría matriz, la idea de “emprendedor” para la producción de rock shows que cambia la relación con la sociedad y, sobre todo, con el mercado. Ya no importaba a los administradores de los grandes escenarios qué tipo de música se presentaría, lo único relevante era el pago del valor del arriendo. Avanzar desde una casa barrial a un coliseo significó un gran salto para los rockeros, el problema no era el pago, sino que estos espacios sean prestados para los conciertos.

En breve, el “Ágora de la Casa de la Cultura”, el “Coliseo Rumiñahui”, el “Coliseo Julio Cesar Hidalgo” y la “Plaza de Toros”, se abrieron para la conducción empresarial del rock, después del paso de bandas internacionales de gran talla. Aunque observaciones ligeras puedan atender solamente al aspecto económico del fenómeno, este cambio modifica la percepción de lo político y, procesualmente, la inserción de las y los principales referentes personales e institucionales del movimiento rockero en el entramado de la política estatal y el mercado capitalista. Se requería de un Estado que brinde facilidades en tramitología para hacer los eventos y que permita el florecimiento de la industria cultural. El objetivo no era la oposición a las injusticias, sino el reposicionamiento del sujeto rockero/metalero como individuo exitoso. Fredy Achi recuerda ese proceso de transición:

Nosotros tratamos de emprender de hacer los conciertos, pero con ese miedo [...], con esa mezquindad de decir: pero yo no quiero ganar, yo quiero darle un proceso de continuidad a lo que estamos haciendo. Eso era nuestra nota. Y ahí es lo que la gente le vio mal. ¡Ah!, es que estos manes, es que el rock nunca ha sido de lucro, el rock no es para que la gente se enriquezca [...]. Por eso yo mencionaba el otro día que aparte también era la envidia [...]. Empezaban a hablar mal [...]. Entonces acá le veíamos como ¡ah! Se están enriqueciendo, ¿para qué voy a pagar una entrada? No, no vayan, no vayan. Y por eso empezaron los puertazos y por eso la gente fue de mal en peor y que no quería confiar en esto ¿qué perjudicó toda esa mentalidad esa gente? Que la escena no crezca, que la escena musical realmente no crezca llevado de la mano la organización de conciertos (Fredy Achi,, Quito, 15 de febrero del 2020).

La mirada de las empresas privadas por el rock se consolidó y desde los años 2000 el rock y el rockero y rockera cuando otra forma de mostrarse en la ciudad con la llegada de grandes agrupaciones por el movimiento rockero como “Ángeles del Infierno 2001”; “Nightwish 2004”; “Iron Maiden 2009”; “Kiss 2015”, “Metálica 2016”, y muchos más de escala mundial, que hablan de las dimensiones del mercado del rock y metal extremo en Quito. La escala de la producción artística cambia, los servicios complementarios mueven pequeñas fortunas y las grandes corporaciones del entretenimiento entran en escena porque miran que el rock tiene un público apetecible para sus objetivos económicos y recaudación de importantes taquillas. La apetencia por el tener, en el contexto de la cultura de masas, creó una escena rockera propia de la “sociedad del espectáculo” donde “consumidor real se convierte en consumidor de ilusiones” (Debord 2007, 42). El consumismo conquistó el territorio clásico del rock y la ritualidad fue sustituida por la banalidad de los espectáculos en serie. La forma específica para el uso del tiempo y el espacio dentro de este movimiento social se subsume al interés de la acumulación del capital.

La segunda tendencia en el nuevo siglo, no fagocita por completo al movimiento social, mas, si resignifica su funcionalidad. Desde las instituciones estatales y el sistema de partidos electorales se buscó tener aliados al interior de este sector juvenil, independientemente de los individuos que figurasen como representantes. Se conformaron de esta manera, las agendas culturales estatales (llamadas “jornadas culturales” o “juveniles”) que contaban con financiamiento para sus actividades y las lógicas institucionales predominaron sobre formas alternativas de ver lo público, más allá de lo estatal, entre los promotores del rock y metal extremo. El inicio de esta nueva forma de ejercicio de lo político (subsumida en la política) fue la “I Semana del Rock” en 2005.

Para la jaula de hierro y sus instituciones Weber (1998), no es relevante la discusión sobre lo político, el espacio público o la ciudad incluyente, sino captar a las y los adeptos al rock en calidad de población votante. Tal voluntad tuvo acogida entre algunas agrupaciones que se prestaron para formar parte de las agendas institucionales, (aceptando la mirada adulto céntrica “el paternalismo” y zambulléndose en una relación clientelar institución), colectivo que, de regreso, abrió las posibilidades para la música rock y para ser beneficiarios de los recursos económicos del auspicio gubernamental. Así lo manifiesta Lozada:

Estuvieron súper bien porque lo que jamás tuvimos para el rock fue buen equipo, buena amplificación, buena infraestructura, buenas luces; y la ilusión de que te pongan esos equipos –yo cacho que tal vez la ignorancia también–, de no saber en qué sector te estás metiendo cuando vos aceptas un patrocinio gubernamental, porque a cambio [...] comienzas a tener esa relación que puede ser buena, pero, a la vez, te puede generar problemas y que fue lo que a la larga sucedió (Antony Lozada, Quito, 7 de febrero del 2020).

En realidad, no tenían idea de lo que querían organizar, era papá de una amiga que trabajaba en el Consejo Provincial, que tenían dinero y querían trabajar con jóvenes. [...] Para ellos era un evento y nosotros planteamos una cosa que, desde sus orígenes, era un proceso, no era un evento. Era hacer una semana del rock y no era ser sólo conciertos, era conversar con la gente. Desde el inicio empezamos haciendo cosas que el sistema no te las plantea. El sistema no te plantea que sumes fuerzas, sino que lo hagan solo y lo saques. Nosotros empezamos a plantear que se vincule a otras organizaciones y es así como llegamos a varias organizaciones en este proceso de organización de la Semana del Rock [...]. De hecho, me acuerdo que las otras organizaciones por ejemplo (esto fue un pleito), planteaban que tengamos auspicios de marcas como Coca-Cola y nosotros: “no, no queremos porque somos anti imperialistas”. ¡Pero eso le sirve porque tenemos plata para el evento! Y nosotros: “no, no vamos a dejar que nos auspicie nadie y no queremos ninguna marca” [...]. En ese momento, cuando nosotros dijimos: no queremos saber nada de la plata, y nosotros no cogemos la plata del estado, fue cuando cedimos el evento a los de Al Sur del Cielo que hicieron pelea por eso y entonces nosotros no nos interesaba la plata sino más bien sacar estas otras cosas ideológicas, nosotros dijimos: sí, ustedes manejen la plata [...]. Después de ese proceso, ellos terminaron articulando el tema del dinero y terminaron teniendo más cercanía con el tema institucional, que además eran más compatibles con el tema institucional porque no eran anti todo como nosotros: no queremos esta publicidad, no queremos esto, no queremos que haya pancartas del Estado montadas en el evento por el hecho que nos financian. Es nuestro derecho no porque nos estén comprando. Entonces ¡claro! supongo que para los del Consejo Provincial..., no queremos trabajar con ellos, vamos trabajar con estos otros que nos dejan hacer todo lo que queramos [...]. Tal vez

nunca tuvieron esta tendencia sino más bien reivindicar para ellos era el Rock por el Rock (Andrea Madrid, Quito, 5 de febrero del 2020).

El punto de inflexión en la mecánica descrita, lo marcó el incendio de la discoteca Factory – ocurrido el 19 de abril del 2008– porque evidenció los problemas que atraviesan las culturas urbanas en el derecho a la ciudad y el espacio público, pero también desveló un entramado del ejercicio de poder y de corrupción en la administración municipal, así como la falta de políticas públicas que garanticen derechos a todos y todas. Ante la situación emergente, esta práctica fue aprovechada por las organizaciones que contaban con la experiencia de hablar con instituciones públicas:

No hay nada que supere al tema de la Factory porque finalmente tienes muertos. Yo creo que no hay ninguna lucha que pueda tener una fuerza como la que queda y decir, se murió tanta gente porque estaban discriminados, porque no les dieron chance de hacer, porque no se daba las facilidades para los eventos, porque tenías estas prácticas, escondidas (no como a escondidas), como que todo el mundo sabía, pero al Estado igual le convenía que sigan siendo como bien subterráneos y es ahí cuando sale a la luz un montón de cosas fuertes. Salen a la luz los prejuicios que han venido desde siempre, pero se volvieron súper evidentes, sale a la luz la falta de espacios, sale a la luz un montón de gente vinculada con el sector rockero, salen a la luz la exclusión que tenían estos actores, yo creo que ahí es cuando salen un montón de cosas fuertes. Ahí marca un punto de quiebre importante (Andrea Madrid, Quito, 5 de febrero del 2020).

El rock y metal extremo después de ser un gran aglutinante de jóvenes en espacios físicos concretos en la última década, ha tendido a un declive que incluso habla de la ausencia de conciertos de masiva concurrencia, ya sean públicos o privados. Los espacios colectivos de encuentro fueron remplazados por las formas y comunidades digitales. Siguiendo la reflexión de Coulomb (2006, 210) “en la sociedad urbana informatizada las identidades ya no se construyen solamente a partir de los territorios y el sentimiento de pertenencia a un lugar no es el único motor de la participación y de la solidaridad”, por lo que, es un fenómeno más agudo aún bajo las condiciones impuestas por la pandemia del COVID-19.

La lucha por el espacio público ya no es una disputa con la autoridad o por el sentido de los derechos. La orientación de las luchas del movimiento rockero se traslada a otros tópicos como: el reconocimiento de los músicos como artistas, sujetos de derechos y agentes económicos; nuevos segmentos de la comunidad rockera y metalera basados en intereses específicos como la comunicación, servicios, investigación, etc.; el activismo expresamente político con las variantes consideradas; promoción, difusión y memoria histórica del rock

ecuatoriano por “amor a la camiseta”; entre otras opciones tan diversas como las personas que se aproximan hacia esta identidad:

Hoy los músicos, por ejemplo, hay varios sectores, los que se concentran en la parte musical, por lo académico que son músicos de academia, [...] que no están por la lírica, están por el poder de la música, por la virtuosidad que ellos tienen al ejecutar su instrumento [...]; el otro sector del tema del activismo político, con la banda Aztra, desde los inicios siempre se presentó y se definió como una banda política, una cosa chocante para aquel momento donde todo el mundo el rock hablaba en contra de la política [...]. Entonces el espectro crece cada vez más y obviamente es más difícil juntar a todos [...]. Entonces, es tan amplio, tan diverso y asimismo como diverso viene a ser los puntos de vista y las formas de cómo está cogiendo el rock cada persona (Antony Lozada, Quito, 7 de febrero del 2020).

En este entramado es posible observar que, con independencia del contenido, fines o medios utilizados para construir y difundir los mensajes, los diferentes discursos guardan en común una pulsión por crear nexos entre el poder –signado por la legitimidad y el reconocimiento del contenido–, el deseo –en tanto voluntad de conseguir la legitimidad en disputa– y la pretensión de verdad –el reconocimiento social del discurso como razonable o válido– (Foucault 1980).

### **3.7. Politización, formas de comunicación y sentidos en disputa**

Bajo la descripción realizada, la música juvenil pasó de ser una expresión cultural a un medio alternativo para comunicar y generar procesos de comprensión que buscaba en algunas de sus expresiones la transformación de las realidades, no solamente de los artistas, sino de las audiencias receptoras del mensaje, más allá de la transmisión de información. Cada acto de comunicación difunde una cosmovisión o, en otros términos, transmite una “herencia cultural” al transferir los valores sociales predominantes.

Para Carrión (1999) la comunicación y la ciudad son realidades dinámicas e históricas con tres características: i) dentro de la ciudad se construyen relaciones sociales particulares a través de procesos comunicativos; ii) las relaciones se configuran a partir de varias identidades generadas dentro del espacio público; iii) las identidades son productos sociales con una historicidad (Carrión 1999, 69). Los defectos de la comunicación, al ser un elemento importante en el flujo de los movimientos de la ciudad, “pueden provocar alteraciones en la funcionalidad de la ciudad ya que la comunicación es esencial en el flujo de personas, conocimientos, informaciones, servicios y productos comerciales finanzas” (Carrión 1999, 68). Bajo este argumento, podemos decir que el movimiento rockero mediante su ya masiva

presencia transmitió una comunicación en la ciudad y bajo su identidad de rockero/ rockera, se visibilizó en los espacios públicos mediante la activación de conciertos de distintos géneros musicales dentro del mismo género rock y metal.

La comunicación es “una característica de la vida en todos sus niveles” (Lasswell 1985, 2). De allí que el proceso comunicativo implica un ejercicio de interpretación de los hechos sociales que proporcionan información sobre la vida cotidiana. Por ende, existe una correlación entre exponer temas sociales, políticos del día a día y las interpretaciones, valoraciones y significados proporcionados por los agentes individuales o institucionales. Es decir, los mensajes transforman lo real en una realidad especificada, construida simbólica y socialmente. Así, la trasmisión comprende una función educativa que utiliza los medios de la cultura y la comunicación para trasladar valores de generación en generación, creando relatos e imaginarios que perduran en el tiempo y la población interioriza como parte de su vida como lo indica la siguiente cita:

Había bandas de Punk, con su mensaje social, bandas de heavy metal social, thrash metal que ya se encaminaban por otros tópicos, pero [...] copiaban las líricas de otros países. Todavía no asumían su rol de que: *yo nací en el Ecuador*. Aunque antes de eso ya salió Post Mortem, ellos ya sacaron Atahualpa Rock [...] decían: hagamos música, nuestras líricas que se refieran a nuestra verdad, a lo que vivimos y no estar copiando las mismas cosas [...]. Si había ya genticita que quería hacer cosas relacionado con nuestra tierra [...]. Siempre ha habido una semilla que dice “no copiemos las líricas de otras partes”, “aquí también tenemos una vida, tenemos una sociedad y hay que hablar de esto” (Álvaro Tobar, Quito, 02 de febrero del 2020).

A la luz de esta comprensión, las canciones son la exteriorización de determinadas formas de sentir, pensar y actuar en relación al mundo. Entre finales de la década de 1970 y mediados de la década de 1980, la creación musical era exigua, centrada en la reproducción de canciones de otras agrupaciones (*cover*) hasta que, en lo posterior, la producción nacional mejoró en cantidad y calidad, permitiendo equilibrar los repertorios musicales. El cover fue ese distintivo que llegaba a los oídos de la juventud que gustaba de la música. Como dentro de la música había una crítica consustancial, no solo por un tipo de vestimenta identitaria, sino por los nuevos sonidos que se estaban descubriendo. Además, las líricas permitían cuestionar el rechazo que un amplio sector de la población sentía hacia este género musical, permitiendo que las bandas jóvenes plasmas letras que definan aún más su identidad y pasión por este género:

Navega por ahí un tipo original  
Que dice ser genial

Y quiere profanar con música de rock  
El templo del Real [Madrid]

Tiene talento creador  
Pero le tachan de vulgar  
Por que defiende que en el rock  
Hay un mensaje cultural

Dice que el gran Beethoven hoy tocaría rock  
Aunque le ataquen mantendrá su opinión

Hay que romper  
Falsos mitos  
Hay que romper  
No, repetiré heavy metal, insistiré

No pueden comprender que el heavy deba ser  
Un rito marginal  
Aunque no suene bien la música de Bach  
Si no te pones frac  
Pobre le quieren recluir en una clínica mental  
Todos se empeñan en decir que con el rock se acaba mal  
Barón Rojo. *Breakthoven*.

De a poco, las primeras agrupaciones y cantautores (Mozarella, Tarkus, Jaime Guevara, Luna Llena, La tribu, Crash, Diana Cárdenas, Animal) profesaron mensajes relacionados con la forma de vida del rockero y sus demandas de rebeldía hacia sectores de la sociedad que no veía con buenos ojos los jóvenes rockeros y las instituciones excluyentes con el movimiento – como la iglesia católica– o hacia prácticas culturales coloniales –como la feria taurina “Jesús del Gran Poder”–. Más allá del ámbito del rock, la música sirvió de canal para conseguir seguidores para diversas propuestas del ejercicio de lo político como el animalismo o el activismo social. La música fue entonces un mecanismo de desahogo social expresado con líricas cuyo contenido muestra ya no solo una realidad urbana, local y las problemáticas del movimiento rockero sino expresiones más globales y complejas que rebasan la realidad del movimiento rockero:

Pretendo fingir que no importa  
pretendo cerrar mis ojos y soñar  
que la Tierra es ese lugar ideal  
libertad, igualdad, fraternidad  
sueños alejados de esta realidad.  
pretendo fingir que no duele  
pretendo no mirar los ojos de los niños  
que tienen que enfrentar la ceguera urbana  
en las calles de la ciudad.

Por eso no me quedo callado y  
grito a los cuatros vientos mi verdad  
palabras en vez de balas

guitarras como metrallas  
que dejen oír su inconformidad.

Pretendo fingir que no me afecta  
pretendo no pecar de fanático, apasionado  
mientras observo que se desangra al planeta  
construimos con orgullo  
nuestra realidad de Naturaleza muerta  
pretendo callar, no escuchar como los demás  
el silencio me invita a la complicidad  
mi conciencia se retuerce  
y me obliga a gritar  
Viuda Negra. Pretendo.

Por otro lado, década de los noventa, ya con otro panorama para el rock y con el surgimiento del metal extremo, las agrupaciones modificaron los usos estéticos, incorporando elementos artísticos, máscaras o acciones performáticas pensadas desde el teatro y el cine. Con esta conjugación de elementos, se puede decir que los conceptos que manejaron las agrupaciones para manifestarse y describir algunas formas de lo político fueron: lo antisocial, lo antisistema, el ecologismo, lo antirreligioso:

Si quieres putear a Dios, ¡hazlo! Si quieres cagarte sobre la religión, ¡hazlo! Si quieres putear a la policía, ¡bienvenido el mensaje!; Si quieres irte en contra de todo ¡excelente! Entonces, para nosotros en ese tiempo, para realizar nuestras tocadas, sería inaudito, algo estúpido pedir un apoyo gubernamental bajo ninguna forma. Nosotros jamás pedimos, ni se nos cruzaba por la mente eso. Sería antinatural pedir un apoyo al Estado para algo que iba en contra de ellos mismos [...]. Teníamos un caldo de cultivo para cantar y éramos anti todo (José Luis Terán, Quito, 20 de febrero del 2020).

Desde el sentido práctico, el movimiento mantuvo una autonomía, que en ciertos casos llegaba a ser una oposición tajante, con la sola posibilidad de la cooperación-cooptación con el Estado. La crítica al orden establecido se desarrollaba *en-contra-de* y *al-margen-de* la política; es decir, la politización del movimiento rockero *partía de lo político en contra de la política*. Esta década socialmente conflictiva entre crisis, represión y cambios sociales, hizo del concierto de rock y metal en su modalidad ritual –descrita *supra*– el espacio de interlocución de mensajes e ideologías:

Era cuestionarse todo lo establecido y, además, de formar este sentido de comunidad de tribu, de hacer sentir que eras parte de esta otra propuesta que cuestiona más las cosas, que cuestionaba no sólo de dicho de palabra, sino que además se vestía diferente, hacía exactamente lo contrario de lo que el orden establecido te planteaba. Exactamente lo contrario. Una cosa importante era: no hacías lo contrario por joder, sino que hacías lo contrario porque

tenías una reflexión sobre porqué lo hacías. No era vestirse de negro por joder a la familia, sino que tenías una cosa bien de fondo que te planteaba el por qué hacerlo (Andrea Madrid, Quito, 5 de febrero del 2020).

Asimismo, la configuración de la ciudad y de las agrupaciones divide el territorio en dos “movidas” con expresiones musicales bien marcadas. En el caso del heavy metal presentan repertorios con carácter de denuncia social que alentaron a las primeras organizaciones del movimiento rockero. El Sur de Quito estaría identificado por estilos más apegados al rock y heavy metal, mientras que en el norte de Quito habrían abundado los diversos estilos dentro del metal extremo, el punk y el hardcore, con una propuesta estética similar a sus pares del exterior, haciendo abstracción de la realidad social particular del Ecuador. Los proyectos desde el metal extremo tuvieron fortaleza en lo musical y algunas agrupaciones se profesionalizaron. Las diferencias estéticas y socioeconómicas condujeron a disputas internas por una falta de entendimiento, no había tolerancia entre las bandas y los distintos géneros:

De lo que recuerdo de varias agrupaciones, mis inicios dentro de la escena y de asistir a conciertos, en su mayoría lo hice en más conciertos de Metal, conciertos de extremo. En esa época, a mediados de los 90s existían dos marcados movimientos. El uno que era el movimiento Heavy Metal que se desarrollaba al sur de Quito, y otro que era el Metal extremo con tendencias más marcadas y más extremas: thrash, death, black (José Naranjo, Quito, 25 de febrero del 2020).

Para las décadas del 2000 y 2010 la frontera entre ambas escenas se borraría lentamente a costa de sacrificar, sobre todo, el discurso de la música contestataria y crítica, dejando apertura al predominio de las tendencias estéticas y discursivas con influencia extranjera, *mutatis mutandi* y los diferentes subgéneros hablarían de los temas que les “corresponden”. Como ejemplo, el *death metal* habla de la muerte, la guerra, la vileza humana, etc. La sociedad aceptó más la forma de vida relacionada al rock y al metal, en tanto que esta identidad –como observamos con antelación– se asimiló a la forma de socialidad propuesta por la modernidad capitalista:

Entonces en esa época no había esos términos, más bien solamente luchamos porque todos seamos iguales, porque merecemos el mismo respeto. Si se luchó. Ya empezamos nosotros a tener el pelo largo y desde la casa ya te agarraban de las mechas para querer cortarte. ¡Era desde la casa mismo! Ahora, lo que significa unos 30 a 35 años delante... en tu casa te respetan, ya sabe la gente que haces vos las cosas, hay respeto hacia todos (Fredy Achi, Quito, 15 de febrero del 2020).

A la sazón, los mensajes de contra-política –que son contra el Estado y el sistema de partidos electorales– tomó más fuerza hasta convertirse en lo anti-político, esto es, una suerte de “renuncia” a la disputa del poder en cualquier campo de la vida social, para explayarse por iniciativa individual. El giro discursivo es tan notorio que demuestra una ruptura con la generación previa y su ritualidad que incluso, bajo la norma de la tolerancia al otro abrieron espacios para el desarrollo de discursos de corte moral, xenófobo y fascista:

¡Sí, para bien y para mal! Esta aprobación estética, este diálogo con otras artes, esa es la que más me interesa, la que está en diálogo con otras culturas. A veces con el cine, con filósofos. Pero hay una minoría y eso lo resumió David Toctaguano en su tesis de Sociología que, hay una minoría extrema: extrema en la música y extrema en política que es neo fascista, que es nacional socialista [...]. No sé si el rock sea de izquierda siempre, pero antifascista sí. Policial no es. De eso sí estoy seguro (Fernando Fonseca, Quito, 13 de febrero del 2020).

Las expresiones discursivas no solo se refieren a un mensaje puntual, sino que dan cuenta del cambio en los contextos sociales y, para nuestro interés, de la evolución del ejercicio y la comprensión tácita de lo político. A una conducta anti todo, antisocial, con características cercanas a lo que Fraser (1997) describió como contra públicos, siguió un discurso disciplinado abogando por la razón y el diálogo, que incorpora y expulsa discursividades en tensión. Con los años, los prejuicios que se dieron otrora en la ciudad eran incompresibles para una parte de la juventud que ya no coincidía con los valores tradicionales más conservadores del Quito franciscano.

No obstante, las formas de represión estatal volvieron esporádicamente en forma de fuertes controles para los espectáculos financiados con fondos públicos donde, nuevamente, se trataba a los fans del rock y el metal como delincuentes sospechosos que deben ser cacheados al detalle en la entrada de los conciertos -v. g., en el Quito Fest- o que, eventualmente, están sujetos a la *auctoritas* y que incluye la posibilidad de censura de un evento. Aún en estos casos, la incidencia de lo político se vio altamente menguada por la novísima funcionalidad de la identidad rockera hacia el sistema, tal como lo expresa Fonseca:

Una de las formas más violentas y agresivas en el plano simbólico y físico que he vivido es cuando te interrumpen un concierto [...]. En los carnavales de Guaranda, que fueron el “Guaranda Metal Fest” –creo que fue en el 2013–, ahí hubo una represión tenaz de la policía. Nos pegaron y todo eso y te sientes indefenso y te sientes blanco de esas cosas. Pero como te digo, yo no creo que asumirse como blanco de un cierto tipo de reflexión, censura o persecución, me convierte en una víctima en sí. Yo creo que al movimiento rockero en general

le ha hecho mucho daño el hecho de asumirse como víctima (Fernando Fonseca, Quito, 13 de febrero del 2020).

En este momento, después del acontecimiento en Factory que provocó la implementación de nuevas normativas municipales y la construcción de políticas culturales que hablaban de inclusión, se produjo un crecimiento de los conciertos de rock y metal extremo asociados a la industria cultural porque se abrieron espacios momentáneos para que el rock se exprese desde la dinámica del espectáculo. Por su parte, los medios de comunicación con audiencias altamente concentradas<sup>10</sup> en pocas empresas<sup>11</sup> crean la opinión pública sustentada en una cultura homogénea moldeada, a partir de la caída del muro de Berlín, en los intereses del mercado capitalista, un hecho que Aruguete (2011) califica como el marco (*framing*) de las noticias:

Cuando fue eso de la Factory todo el mundo salió, que démosle ahora sí el espacio [...]. Cuando hay un problema ahí la opinión pública y todo mundo te apoya, mientras tanto, no. No les interesa (Álvaro Tobar, Quito, 02 de febrero del 2020).

Me parece que en el plano del espectáculo a través de los medios es la forma en que más se ha llegado a la opinión pública. De ahí menos porque en el debate público no ha estado, ha estado por detrás [...]. Me parece que ha pasado desapercibido el Rock, en la última década (Fernando Fonseca, Quito, 13 de febrero del 2020).

Nosotros lastimosamente influimos en la opinión pública por eventos catastróficos como la Factory. Ahí fue que el movimiento rockero (que no significaba noticia para nadie), tomó cierta relevancia, pero como toda noticia también tuvo su cresta y hasta ahí llegó. No creo que la opinión pública o los medios de comunicación nos hayan favorecido o discriminado (José Luis Terán, Quito, 20 de febrero del 2020).

Los acontecimientos que sucedieron en la Factory permitieron visibilizar bastante al rock y a los personajes que están vinculados al rock, a los músicos que están vinculados al rock [...]. Pero como te digo, lo malo de todo eso fue de que esos organismos de votar el hueso y ahí peléense por el hueso. Creo que eso fue lo negativo de todo (Antony Lozada, Quito, 7 de febrero del 2020).

La comunicación es el espacio predilecto para el ejercicio del poder simbólico, definido por Thompson (2001) como la capacidad de intervenir en el curso de los acontecimientos, influir

---

<sup>10</sup> De acuerdo a Gehrke et al (2016), 7 canales de televisión, 12 radios, 6 periódicos nacionales, 2 operadoras de telefonía y pocas transnacionales de internet controlan la atención de la mayoría del público.

<sup>11</sup> El 30% de los medios de comunicación tienen nexos con poderosos grupos económicos (Jordán y Panchana 2010).

en las acciones y creencias de otras personas y de hecho poder crear así, mediante la producción y transmisión de formas simbólicas, ciertos tipos de relatos sobre un suceso particular. El rock pasó “desapercibido [...] en la última década”. De un sujeto óptimo para el escándalo periodístico a un perfecto desconocido, en paralelo a la extinción de lo político, siendo un ejemplo prístino de lo que Austin citado por Nubiola (1977) diría: hacer cosas con palabras. La extinción de lo político condujo a la normalización y asimilación. Dado que comunicar es una manera de transgredir los hechos (Guzmán 2003), “renunciar” a la palabra expresa o tácita, en el mundo conquistado por el mercado capitalista, es aceptar la nulidad de la existencia, excepto bajo la forma del escándalo, como si se tratara de una reedición del aforismo medioeval: *nula salvus extra politicum*<sup>12</sup>.

**Ilustración 3.4. Tabla de mapeo de actores, espacios e instituciones del movimiento rockero**

Propósito	Actores	Década-Año aparición	N	C	S	V <sup>13</sup>
Organizaciones jurídicas	Corporación Al Sur del Cielo. Fundación Factory abril 19. Fundación Música Joven.	1980-1990 2009 2000	X		X X	

<sup>12</sup> La sentencia de la iglesia en el medioevo rezaba: no hay salvación por fuera de la iglesia (*nula salvus extra ecclesia*).

<sup>13</sup> Norte, Centro, Sur, Valle

<b>Colectivos de hecho</b>	Movimiento rockero liberal.	1990			X	
	Diabluma.	2000	X			
	Grupo de objeción de conciencia.	1990	X	X	X	
	Movimiento Pro	1990	X		X	
	Libertad Artística y Juvenil.	2000			X	
	Colectivo Anti Represión.	2000			X	
	Revancha libertaria.	2000	X	X		
	Rompe candados.	2000			X	
	Asociación de músicos rockeros del Ecuador	2013	X			
	AMRE.	2011			X	
	Organización Espíritu Combativo.	2010	X			
	Club de fans Iron Maiden.	2010			X	
	Metaleros Ecuador	2010			X	
	Indorock.	2004			X	
	Mujeres de cuero y metal.	2010			X	
Corporación cultural Ecuador.	2010	X		X		
<b>Festivales</b>	Concha acústica de la Villaflora.	1990-2000			X	
	Rock sin fronteras I y II	2010		X	X	
	Semana del Rock.	1990		X	X	
	Factory Nunca Más.	2000	X		X	
	Rockcotocollao.	2008				
	Rockmiñahui.	2000		X		
	Quito Fest.	2000		X		
	El Muro Fest.	2000 2018			X	
<b>Eventos relevantes</b>	Mujer Rockera Muestra tu Esencia.	2010			X	
	Rock Descolonizarte	2010		X		
	Femrock.	2018			X	
	Ritual Concert III Solidaridad.	2000			X	
	Rock y solidaridad más compromiso.	2008		X		
	Llukshi Yanqui I y II	1990-2000		X		
	Encuentro Gutural I, II, III, IV, V.	2010		X		
	Navid Metal Fest 2003.	2010		X		
<b>Espacios de difusión</b>	Rock y metal (sección prensa)	2000				
	Tocadas.com	2010				
	Republica urbana	2010				
	Plan arteria	2010				
	Ecuarock.com	2000				
	El romdador.com	2000				
	Ego abominable	2010				

<b>Tiendas</b>	100% rock.	1990	X	X		
	Punk + metal.	1990		X		
	Audio video.	2000	X			
	Marea Negra.	2000		X		
	Cuero Negro.	2000		X		
	Subterra Records.	2000		X		
	Mundo rock.	2000		X	X	
	Cry baby.	2000	X			
	Metal Center.	2000		X		
	House Rock.	2000	X			
	Wilde Side.	1990-2000		X		
	Abismo.	2000			X	
	U.V.A. rock	2000		X		
	Underground shop, CC Goloso.	2000		X		
	Tatto Quito.	1990-2000			X	
	Disturbed Records.	2000		X		
	Total Rock 100 x 100.	2000		X		
	Don Polo Screem.	2000	X			
	Mundo rock.	2000	X			
	The Under Side Cult	2010		X		
	Sátiro store.	2000		X		
	Sodoma y Gomorra.	2000		X		
	Metalurgia metal boutique.	2000			X	
	Tatto rock y Tools	2000			X	
	Studio cero música. /espiral	2000	X			
	Tienda Back to back.	2010	X			
	El Sótano Records.		X			
Music underground Goloso.	1990-2000-	X				
Metal Cuero, Espiral	2010	X				
La huequita del rock, El tejar.	2000			X		
	2000					
	2000					
<b>Medios de comunicación: programas de televisión</b>		2000	X			
	Emisión de rock	2000	X			
	Cuerdas de acero	2002-2003	X			
	Delirium opus 666	2001	X			
	Raíces de rock, canal 33.	2000	X			
	Rompiendo la voz canal 23	2010	X			
	Rock tv					

<b>Actividades no sonoras fotografía, encuentros, foros</b>	Testimonia rock Danilo Vallejo (Fotografía.)	2000		X		
	Semana del rock (foros).	2000	X			
	1 seminario de música rock (académico).	2018		X		
	Ecuador underground (compilatorio).	2018	X			
	Máquinas de acero (compilatorio.)	2017			X	
	Harmony in (compilatorio).	2020	X			
	Mujer rockera muestra tu esencia pasarela	2000	X			
	Geovanny Verdesoto: “Sin embargo nadie vio nada”.	2006			X	
<b>Libros sobre rock y metal</b>	El mundo rock en Quito	2008				
	El hardcore y metal en el Quito del siglo XXI.	2011				
	Factory Nunca Más: Estudio de caso en torno al incendio de la discoteca Factory	2013				
	Cuatro décadas de historia.	2015				
	Charlas sobre el rock	2017				
	Telón de acero	2018				
	Una estridencia en el silencio	2019				

<b>Sitios para eventos de rock y metal</b>	Casa barrial del Calzado. Sector Michelena.				X	
	Redondel del Atahualpa.					X
	Concha Acústica de Luluncoto.				X	
	Concha Acústica de San Juan.					
	Concha Acústica de la Villaflora.					
	Casa barrial de Barrio Nuevo				X	
	Sede social El Tránsito, Chillogallo.				X	
	Parque Ecológico de Solanda.				X	
	Parque El Arbolito.		X		X	
	La Plaza Belmonte.			X		
	Casa de la Cultura Ecuatoriana.		X			
	Coliseo Julio Cesar Hidalgo.			X		
	Plaza de Santo Domingo.			X		
	Plaza de San Francisco.			X		
	Plaza del Teatro.			X		
	Plaza de San Blas.			X		
	Recepciones Miami, El Labrador.		X			
	Plaza de Toros de Quito.		X			
	Parque de las Diversidades (ex discoteca Factory), Barrio San Bartolo				X	
	Ex cantina, Pradera y Almagro.		X			
	Centro de Exposiciones Quito, Parque la Carolina.		X			
	Sede de Choferes de Taxis. Sector el Atahualpa.		X		X	
	Sede de la Empresa electrica Quito, Cuero y Caicedo.					
	El Aguijón, La Mariscal					
	Estadio de Chaupicruz.		X			
	La Bombonerita, Rio coca.			X		
	Teatro Bolívar, Centro Histórico		X			
	Teleférico					
	Estadio del Aucas				X	
	Ex Kiwy, El pintado.		X		X	
	Asociación Empleados UCE					
	Estadio de Chimbacalle				X	
Coliseo de Sangolquí		X				
Textiles Equinocciales, La Prensa						
Intro Bar, Pintado		X		X		
Nuclear Bar, La Colón.		X				
Casa Barrial Ferroviaria.				X		
La Bunga. Sector La Pradera						

<b>Sitios para eventos de rock y metal</b>	Coliseo del Colegio 24 de mayo		X				
	Coliseo Mitad del Mundo						X
	La Casa de Bender, La América		X				
	La Mezquita Rock Bar, Cinco de Junio.					X	
	Estadio Universidad Central del Ecuador		X				
	Mi Viejo Bar, La Mariscal.		X				
	Red Dragon Bar, La Napo					X	
	Sade Metal bar, La Mariscal.		X				
	Bar el Coyote. El Pintado.					X	
	Bar Acetatos, Ajaví					X	
	El Domo, Mariscal Sucre		X				
	Pista de patinaje de Carapungo		X				
	Casa Comunal Las Marías, Tumbaco						X
	Coliseo Colegio las Betlemitas, Magdalena					X	
	La Mazmorra, Centro Histórico				X		
	Bar Heaven And Hell, La Mariscal.		X				
	Bar Nightside, La Mariscal.		X				
	Back To Bar, La Mariscal.		X				
	Metro Bar, El Pintado					X	
	Bar de la bruja, El Pintado.					X	
	Bar Centaurus, Bolivia y Universitaria		X				
	Bar Hades, América		X				
	Bar Mileto, América		X				
	El Molinón, La Colón.		X				
	Cruz del Papa, Parque de La Carolina		X				
	Parque de la Mujer		X				
	Parque Itchimbía		X				
	Bar Medieval, La Mariscal.		X				
	Bar Tobacco, La Mariscal.		X				
	Coliseo Atucucho		X				
	Asociación Cristiana de Jóvenes		X				
	Casa barrial de Chilibulo					X	
	Coliseo de Conocoto						X
	Plaza de Toros de la Mitad del Mundo						X
Cámara de Comercio de Quito, La Carolina.		X					
La Industria				X			
Bar 2 minutos, La Ecuatoriana.					X		
Casa barrial del Beaterio.					X		
Casa barrial de Guamaní					X		
El pabellón de las Artes							

<b>Salas de ensayo</b>	EL SOTANO, 12 de octubre.	2000	X			
	El sótano, La Magdalena.	2010			X	
	La azotea, La Magdalena.	2010			X	
	Fredy Achi. La Magdalena.	2020			X	
	Edbatak, Solanda.	2010			X	
	Back line, Solanda.	2010			X	
	Pluteras Rec. La Gasca.	2010	X			
	El Bunquer, La Magdalena.	2010			X	
	Nina Shunku, centro histórico.	2010		X		
	La Huaca, Vicentina	2010	X			
<b>Estudios de grabación especializados en rock</b>	Sonido Xterno, Santa Rita.	2000			X	
	Mi estudio, colegio San Gabriel.	1990-2000-	X			
	Back line estudio, Solanda.	2010			X	
	Equilibrio Records, Santa Rita	2010			X	
	Lounes, Caupicho.	2010			X	
	La azotea, La Magdalena.	2010			X	
	El sótano de Daniel, La Magdalena.	2010			X	
	CTM, Loma Puengasí.	2010				X
	La ratonera, San Diego.	2010				
	Plateras rec. La Gasca	2010	X			
	Rec Musicians, San Bartolo.	2010			X	
	Decibel estudio, Las Casas.	2010	X			
	Ozland studio, la Concepción.	2010	X			
	Empedernido estudio, La Gasca.	2010	X			
	La Casa del Che, Kennedy.	2010	X			
	Arkana, Centro Histórico	2010		X		
	Psico Recs, California Alta	2010	X			
	2010					

<b>Productoras</b>	Productora visual: Telón de acero	2000				
	Productora visual Pluteras Recs	2010	X			
	Productora El Sótano	2010	X			
	Productora de eventos Orión	2010				
	Productora de eventos Fabrica rock	1990-2000	X			
	Productora de eventos Show Factory	2000	X			
	Productora de eventos Escena eventos	2000				
	Productora de eventos Talent Nationt	2010	X			
	Productora de eventos Ck Concerts	2010				
	Productora de eventos Back to Back	2010	X			
	Productora de eventos Alarma	2010				
	Productora de eventos Team	2000	X			
	Productora de eventos R.I.B Concerts	2000	X			
	S y M producciones	2000				
	Productora de eventos Master Helvete Prods	2010				
	Corporación cultural Ecuador	2000			X	
	Deferder of heavy metal cults	2000				
	Abigail Death	2010				
<b>Medios de comunicación: programas de radio</b>	Romper falsos Mitos.	1980-1990	X			
	La zona del metal FM.	1990-2000	X			
	Prohibido prohibir	90/2000	X			
	Historias del lado oculto.	2000			X	
	Clave de fa	2000			X	
	Zona metálica	2010	X			
	Gente de oi	2000	X			
	Radikal shop,	2010	X			
	Hora shock 88.1	2010	X			
	Nivel extremo	2000	X			
	Rock fm (www.rockfm.cc.st)	2010	X			
	Que corra la voz, La floresta	2014-2020	X			
	No lapsus	2010	X			
	Lado B	2010			X	
	Al sur del cielo radio.	2016			X	
	Posada cultura juveniles.	2000			X	
	Sabbath radio online	2019	X			
	Rebelión Underground online	2020			X	
	La zona del metal online.	2020	X			
	Aleación maestra online	2010			X	
	Alterando tus sentidos online,	2019				
We rock online	2020	X				
Pablo T	2020	X				

<b>Medios de comunicación: revistas</b>	Traffic (1990),	1990				
	Solo rock y cerebro Obtuso	1990				
	Contaminación zine	1991				
	Sacro zine.	1991				
	Antinuclerar zine	1992				
	Flafrum zine Descontrol	1996				
	Putrid	1995				
	Ass inforrmal	1996				
	Shatetter Christ	1994				
	Tears of doom	1996				
	Kings of the darkness,	1998				
	Patriota muerto	1997				
	Equis	1997				
	Anti Música	1998				
	Remiso	1998				
	Subterránea	1999				
	Acero	1999				
	Propósito general	1999				
	Hypnos					
	Trauma					
	Ilegales					
	Vértigo letal					
	Zero punk					
	Mortal					
	Rockec					
	Sabática					
	Brutal					
	Nock Eleck					
	Atahualpa rock					
	Historias del lado oculto					
	The crack of doom					
	Fuego negro					
	Heavy metal					
	Headbangers					
Darkness						
Hypnos						
Reavenous						
Ritos de muerte						
Necrotortua						
Brutalidad total						
Tanatofobia						
Cherockm,						
Aldea						
Heavy metal						
Rumiñahui rock						

En resumen, en el mapeo de actores resaltamos las distintas dinámicas culturales que se han enganchado alrededor del rock, logrando así un arsenal de expresiones culturales.

Evidenciamos que con transcurso de los años, han lograron formarse tres organizaciones jurídicas siendo al Sur del Cielo, la primera y por ende la más antigua. En el proceso de organización, la conformación de varios colectivos surgen ya sea para destacar un solo género musical como lo fue la institucionalizada Corporación Al Sur del Cielo, o para objetivos más específicos donde los colectivos tienen posturas sociales, políticas, deportivas, club de fans, y enfoque de género. A la par de las organizaciones y los colectivos, los festivales se encaminan bajo distintos ejes temáticos. Por ejemplo, los festivales “Mujer Rockera Muestra tu Esencia” y “Femrock” resaltan el rol de la mujer como artista y su presencia en la escena metalera; mientras que eventos como “Rock Descolonizarte” se enfoca en transmitir el proceso histórico de la colonización; mientras que el festival de la Concha Acústica es un evento tradicional de todos los 31 de diciembre. Cabe resaltar que si bien las bandas locales circulan en los mismos festivales, la característica de cada evento tiene un enfoque en su temática que acompañará con otro tipo de arte, ya sea poesía, pasarelas u obras de teatro.

Las tiendas dedicadas a la venta de todo lo relacionado con el rock fue un puntal a inicios de los 2000. En sus inicios, la adquisición de música “pirateada” en formato tape, o regrabaciones de las bandas y portadas fotocopiadas en blanco y negro era la única manera de acceder a las bandas extranjeras, poder conseguir música y escuchar. En tanto quien ofrecía dichos productos no era un solo el vendedor *per se* de música sino que fue el vínculo triangular entre la música, el proveedor y el joven aficionado. En este sentido, las primeras tiendas de rock, los proveedores eran parte de la jerga metalera y conocida y familiarizada en el medio. A la par, el conseguir el formato original, ya sea vinilo, casete, digibook, entre otros, es parte de ese sentido de identidad hasta la actualidad. El sentido de pertenencia también está en accesorios de vestimenta que incluyen camisetas de bandas preferidas, cruces, botas, ropa de negro, tatuajes. De esta manera el crecimiento en tiendas especializadas, generó un despunte a partir del año 2000. La relación con el rock y potros espacio es un logro difundido en fotografías, seminarios académicos libros, pasarelas y documentales.

Como se mencionó con antelación, a medida que avanzaba los medios de comunicación como radio y televisión, estos también se introdujeron la escena metalera ecuatoriana. Sin duda, uno de los medios televisivos influyentes en relación rock y metal lo fue la cadena internacional MTV, y a nivel nacional salieron programaciones televisivas como “Emisión de Rock” y

otros programas dedicados a la difusión de las bandas de rock extranjeras y la presentación del nuevo talento nacional.

El corazón del movimiento rockero es la música por excelencia. Por ello, la creación, la composición y escuchar música todo el tiempo hacen que los conciertos sean ese aliciente para el movimiento rockero y esto consolida su vida, en escuchar música. Si en los años noventa se realizaban los conciertos en espacios clandestinos, ahora, varios espacios públicos, semi públicos y privados son el eslabón para la presentación de artistas de talla nacional como internacional, y aunque en el mapeo de actores se muestran una gran lista de espacios para la presentación de conciertos, los lugares como bares son los lugares preferidos para la presentación de tocadas. Es necesario destacar que la presencia de los rockeros ha hecho que los espacios ahora tengan la suficiente apertura para los conciertos. Si bien la presentación de conciertos masivos aumentó, la presentación de artistas en bares o espacios ya conocidos son parte de la cotidianidad de este gremio y durante todo el año estos eventos prevalecen. En estos espacios y convergen una serie de códigos como el intercambio de música o “cruce de música”, venta de discos y asiduamente hablar de rock y metal en todas sus expresiones.

El mapeo de actores muestra que la composición de la música hay varios sitios tanto en el norte como en el sur. Resalta que los espacios para los ensayos hay un predominio en el sector del sur sin embargo, estudios de grabación tanto en el norte como en el sur están a la par. Observamos que desde el 2000 en adelante nace la mayoría de estos espacios para los ensayos, producción y grabación de música, videos y conciertos.

Los espacios radiales son esos sitios que en los noventa y 2000 fueron claves para promocionar y conocer la música a pesar de que muchos de ellos en la actualidad ya no existen, debido al avance de las tecnologías digitales y más contenidos están en el universo del internet.

Y por último los fanzines era el medio de comunicación para conocer bandas nacionales e internacionales, próximos conciertos, obtener los afiches o posters de las bandas y cds recopilatorios de bandas nacionales y extranjeras. Los fanzines fueron esos contenidos de comunicación que contenía información de las bandas, portadas de bandas, información de espacios especializados y el plus por excelencia era los cds compilatorios donde sobresalían las bandas con los temas inéditos de la época, las cuales es un medio hasta la actualidad para conocer tanto a nuevas bandas así como los iniciadores del rock y metal aunque su frecuencia haya disminuido.

## Conclusiones

La politización del movimiento rockero en Quito encontramos dinámicas que configuró a este movimiento rockero. En la década de 1990 Ecuador se conoció por su inestabilidad política, social y económica, en estallidos sociales enfrentando al neoliberalismo y al ejercicio de la política bajo el grito: “¡Que se vayan todos!”. En este contexto, la fuerza y la solidaridad de los sectores populares urbanos aportaron para sostener las movilizaciones encabezadas por el movimiento indígena, y junto a ella se destacó la participación juvenil inscrita bajo sus propias normas de manifestarse y la presencia de su identidad cultural.

El rock en Ecuador no solo apareció por un gusto a un género musical que rápidamente se consolidó como el movimiento rockero (así se lo reconocen sus adherentes) fue fortaleciendo su identidad cultural que maduraba bajo expresiones líricas contestatarias con el repertorio de las bandas locales y una construcción de su propia identidad que se consolidó a raíz del gusto musical. Esto se explica por el auge en la música Rock y Metal en los años ochenta y noventa, a la par de una generación de jóvenes que encontraron en este estilo musical la suficiente fortaleza para enfrentar las represiones del poder y el estigmatismo social, y pero también para organizarse ya sea para defenderse de las represiones, apoyar en causas y problemáticas sociales. Debido a que muchos jóvenes, la pobreza, la ausencia de sus seres queridos, las secuelas de la migración, la falta de oportunidades de estudios, y las limitaciones en el acceso al empleo debían ser resueltas por fuera de las instituciones educativas y la familia, el género musical del rock y metal fue ese aliciente que les abrió espacios para abordar estas problemáticas sociales y coyunturales dentro del campo de la cultura.

En los primeros momentos del movimiento rockero la colectividad cumplió una función lúdica. La fiesta era la principal forma de encuentro de un reducido movimiento rockero. El carácter excluyente y privado de estos eventos, motivó a las primeras organizaciones del movimiento a buscar espacios para realizar conciertos que figuraban como espacios de encuentro cultural. A la par que la trayectoria de la escena del rock y metal en la ciudad de Quito sigue de crecimiento en la opinión pública que transcurre desde el ámbito semipúblico en lugares intermedios –en nuestro caso las fiestas– hacia la toma de espacios públicos; desde audiencias pertenecientes, casi en exclusivo, a las clases acaudaladas hasta un segmento de espectadores mucho más numeroso; de una actividad artesanal, rudimentaria, a la emergencia de una industrial cultural, en algunos casos, altamente rentable.

En la década de 1990 fue común la represión a las rockeras y rockeros en manos de la policía que miraba a las y los integrantes de este movimiento como “tipos sospechosos”, a pesar de que no hubo denuncias de alguna persona que demuestren que la o el rockero estaba infringiendo alguna ley o causando algún tipo de daño. Solo fue suficiente su forma de vestir, su cabello largo y el tipo de música que escuchaba para que los jóvenes adquieran calificativos de “satánicos” “malos” “drogados”, y ser reprimidos por la policía y los militares. En una sociedad tradicional, ser rockero traía repercusiones para la familia y con más fuerza para el gobierno por ende, las fuerzas del orden. Por ello, la irrupción cometida por la fuerza coercitiva del Estado a los conciertos de rock para clausurarlos y reprimir a sus audiencias fue una constante violación a los derechos humanos.

Lo político en el rock era lejano porque la categoría “rebeldía” se debatía entre lo negativo desde la mirada de la lógica conservadora y lo positivo de un signo de cambio en la sociedad. La consigna: “el rock es cultura” permitió la apertura de espacios públicos para hablar de ideologías, posturas y realidades sociales mediadas por la música. También, la represión que vivió la y el joven rockero en los años noventa impulsó el inicio de la organización. El Estado asumió la forma de un rival frente al movimiento rockero y se produjeron enfrentamientos en el entorno del rock o, indirectamente, en otras esferas como los diferentes mecanismos de protesta, en las calles y en los tribunales. El movimiento se politiza por la pérdida del derecho a expresarse, la anulación de su ser como sujetos y la lucha por el reconocimiento social y cultural. Los episodios de resistencia del movimiento rockero conformaron una esfera pública y crítica como expresión de opiniones sin restricciones de ningún orden, donde primaba el sentido de rebeldía del “anti todo”. Las primeras agrupaciones y cantautores profesan mensajes relacionados con la forma de vida del rockero y su rebeldía hacia las instituciones excluyentes de la sociedad. Los conceptos que manejaron las agrupaciones para manifestarse y describir algunas formas de lo político fueron: lo antisocial, lo antisistema, el ecologismo, lo antirreligioso, lo antipolítico. De esta manera, el movimiento rockero mantuvo una autonomía con el Estado con una crítica *en-contra-de* y *al-margen-de* la política; es decir, la politización del movimiento rockero *partía de lo político en contra de la política*.

Esta razón hizo que los conciertos de rock y metal permanezcan en la clandestinidad, realizándose en casas barriales y espacios de poca seguridad. Aunque luego, estos eran espacios de diversión, de encuentro y socialización de la música rock y metal aunque fueron claramente delimitados y sectorizados. Lo privado predominaba en el norte, mientras el sur marcó otro tipo de lógica porque abrió canales de producción y comercialización alternativos

y un proceso de autoidentificación más amplio e irrumpió en el espacio público y la opinión pública.

Los canales para socializar la producción musical de las bandas nacionales eran precarios y la rentabilidad financiera del rock era un tópico impensable en ese entonces. No obstante, las conexiones de redes al interior del movimiento rockero y conexiones externas se fortalecieron para impulsar la difusión musical nacional e internacional. Por medio de tiendas especializadas, la expansión de programas radiales, fanzine y el boca a boca fue central para promover a las bandas nacionales y sus producciones. A esto hay que sumar que en la cultura rockera el tener material original de sus artistas favoritos ya sea en formato de disco compacto, casete, vinilos, es bienpreciado por lo que, en los conciertos o reuniones del movimiento rockero es distintos espacios, la venta de discos, el trueque, el “cruce de música”, el dialogar sobre sus banda preferidas, es parte de su estilo de vida por lo que en los conciertos ocurre con frecuencia esas prácticas que se mantienen hasta la actualidad. No en vano la cantidad de lugares especialidades en rock se mantuvieron hasta que llegó la tecnología digital.

La nueva dinámica reemplazó la fiesta por el show musical con organizadores más o menos especializados, espacios físicos de mayor amplitud y entradas de bajos costos para cubrir los costos de la producción. Hasta fines de la década en mención, los conciertos no eran todavía un ámbito para la acumulación del capital. En este periodo de transición, la puesta en escena del rock y el metal no era suficientemente grande para considerarse cultura de masas, pero tampoco tan pequeño como para ser una excepcionalidad. El show se convirtió en un momento ritual, delineando los procedimientos informales para regular las interacciones, los criterios estéticos, la construcción simbólica, el desarrollo de relatos, mitos y demás detalles. Era una escena “underground”, al margen de los estándares sociales. El rock se convirtió en una forma de vida que tenía sus propios códigos y formas de interacción.

No obstante, el avance del cambio tecnológico y digital repercutió sobre el acceso y la difusión de la producción cultural del rock, produciendo que las prácticas al interior del movimiento rockero vayan disminuyendo frente a la masificación y comercialización de las bandas de rock y metal extremo. Aunque aumentó el número de los medios de comunicación en radio, prensa escrita y se sumó la televisión, y la recuperación económica de inicios de siglo mejoró también, la capacidad de consumo y proliferaron los conciertos de rock y metal extremo aumentaron, con precios cada vez más altos de entradas para los conciertos, y se convirtió en una rentabilidad prometedora reducida en unos pocos organizadores. De ahí que el rock y el metal se han disputaron entre el auge y comercialización de la industria cultural, o

mantener la escena *underground*, siendo esta última, la que se mantiene reducida a un grupo reducido de fieles seguidores.

La tragedia de la discoteca Factory en 2008 levantó un debate basado en prejuicios en unos casos y, en otros, en la discusión sobre el modelo de ciudad. El desastre alteró el funcionamiento de la ciudad de Quito, mientras el ambiente de exclusión a las rockeras y rockeros se volvió a respirar en la opinión pública, permitiendo observar nuevamente la dimensión socio-cultural del movimiento rockero, antes eclipsada por la represión y discriminación. El uso del espacio público democratizó siendo la “Concha Acústica” un espacio emblemático de las y los adherentes al rock. Esto fomenta la cohesión social y en el movimiento rockero, el sentido de identidad y pertenencia. A la par, luego de la tragedia de la Factory, el “Parque de las Diversidades” es otro espacio público ganado para la expresión de todo tipo de arte y culturas urbanas. Esto acumula y enriquece la vida cultural de las urbes, promueve el tejido urbano, la inclusión social y dinamismo económico local.

Las redes sociales y las plataformas digitales de música, viralizaron los contenidos del rock y se convirtieron en el lugar central de la promoción de eventos mediante afiches digitales, en detrimento de las revistas impresas. Muchos programas en los medios de comunicación tradicionales salieron del aire y se crearon programas diferentes en plataformas de la web. Otro grupo de organizaciones del rock desarrolló con el auspicio de los fondos públicos, un círculo de Festivales de rock en la ciudad de Quito realizados en espacios y fechas específicas a lo largo del año. Otro grupo de organizaciones, que disputaba los fondos públicos para festivales y espacios de difusión al Estado, tomó distancia de las urgencias de la política para reivindicar lo político, comprendiendo que los eventos son formas de compartir y reproducir mensajes, ideologías, causas sociales, además del encuentro en colectivo. Este sería el último bastión del rock y el metal como contracultura.

En la sociedad se aceptó más la forma de vida relacionada al rock y al metal, en tanto que el movimiento rockero asimiló el estándar social propuesta por la modernidad capitalista. La producción de *rock shows* cambió la relación con la sociedad y, sobre todo, con el mercado porque transformó la percepción de lo político con la inserción de las y los principales referentes personales e institucionales del movimiento rockero en el entramado de la política estatal y el mercado capitalista con el ánimo de hacer vida económica u obtener ganancias a partir de la producción y gestión cultural. El consumismo conquistó el territorio clásico del rock, y la ritualidad y los códigos fueron sustituidos por la banalidad de los espectáculos en serie. Por su parte, desde las instituciones estatales y el sistema de partidos electorales se

buscó tener aliados al interior de este sector mediante la incorporación del rock en las agendas culturales estatales y el otorgamiento de financiamiento en una relación clientelar institución-colectivo. A una conducta anti todo, antisocial siguió un discurso disciplinado, abogando por la razón y el diálogo, que incorpora y expulsa discursividades en tensión.

Los mensajes de contra-política -que son contra el Estado y el sistema de partidos electorales-tomaron más fuerza hasta convertirse en lo anti-político, esto es, una suerte de “renuncia” a la disputa del poder en cualquier campo de la vida social, para dar cabida únicamente a la iniciativa individual. El rock pasó desapercibido porque dejó de ser un sujeto óptimo para el escándalo periodístico, en paralelo a la extinción de lo político en su seno que condujo a la normalización y asimilación de la identidad rockera.

Sobre el objetivo de analizar la situación del tejido organizativo y las redes del movimiento rockero, se concluye que las rockeros y rockeras se organizaron para consolidar sus objetivos como identidad urbana desde la década de 1990 con diferentes tipos de organizaciones que, a partir del elemento aglutinador de la música, crean una estructura organizativa, validan determinados principios y repertorios de acción. Las organizaciones “madre” dentro del movimiento rockero en el sur de la ciudad de Quito como: el Movimiento Rockero Liberal (MRL) y el Colectivo Anti Represión (CAR), veían al rock como un estilo de vida contestatario. Las visiones que pujaban por el reconocimiento institucional y una posición que abogaba por un rock más comercial, favoreció la desintegración en varias organizaciones de aquellos adherentes de donde nacen dos colectivos dedicados a la organización de conciertos: Al Sur del Cielo (conciertos de heavy metal en base a acuerdos con instituciones estatales) y Fabrica Rock (conciertos de heavy metal y de metal extremo desde la iniciativa privada). Este último a su vez se dividió y emergió el colectivo Cuerdas. En la zona norte creció una productora independiente donde se realizaba conciertos, se promocionó discos de algunas bandas y creó el primer local de conciertos: El Sótano Records (metal extremo). La división Norte-Sur, referida a diferentes gustos estéticos e, inicialmente, a diferencias socioeconómicas, se borraron lentamente y en 2010 era poco significativas.

En el siglo XXI aparecen más agrupaciones con tintes contestatarios como “Diabluma”, “Revancha Libertaria”, “Fundación para las Artes Alternativas Factory Nunca Más”, “Los Perros Callejeros”, además de otras organizaciones con un objetivo más comercial como la “Fundación Música Joven”, “Telón de acero” o la “Fundación, Artes, Música y Cultura”. A esto hay que agregar que los colectivos y organizaciones insertos en la industria cultural, administraron el circuito de Festivales de rock de la ciudad de Quito y consiguieron captar un

flujo de recursos estatales. Para la década del 2010 al 2020 se multiplican las instancias de organización que se pueden clasificar en cinco tipos de organizaciones aunque, con niveles reducidos de representatividad dentro de la comunidad del rock y del metal extremo. Los cinco tipos de organizaciones son:

- Organismos especializados en trabajar a tiempo completo con instituciones del Estado central y local, bajo la forma de corporaciones, fundaciones y organización de derecho para la ejecución de conciertos, festivales y eventos.
- Organizaciones que trabajan puntualmente con el Estado central o local en eventos: Rock Descolonizarte, Festival Femrock, Festival Mujer Rockera Muestra tu Esencia, Indorock, Muro Fest.
- Organización privada para la producción privada de mega eventos con fines de lucro: Top Shows, Show Factory, Orión, Escena Eventos, entre otros.
- Producción de conciertos medianos -con un aforo menor 1.000 personas): Master Helvedt Producciones.
- Organización de conciertos o recitales en bares privados para públicos pequeños, hasta 100 personas.

Para el periodo del 2000-2010 las organizaciones se pueden clasificar en tres grupos de acuerdo a sus objetivos y a las instituciones que buscan interpelar para conseguirlos:

- Producir conciertos como empresas con fines de lucro, accionando en el mercado.
- Disputar los cargos públicos bajo el estandarte de la inclusión, gestionando en el Estado.
- Demandar derechos, participación y tomar el espacio público, mediante la independencia política.

Es decir que el cúmulo de actividades en torno al rock y metal se puede afirmar que la disputa del espacio público, de la visibilidad y logros alrededor de la cultura rock y metal son triunfos del todo movimiento rockero, en tanto movimiento cultural.

Un límite importante para investigar el movimiento rockero es la diversidad de eventos, organizaciones, preferencias estéticas, de posiciones sociales y políticas que demandan un proceso de investigación que rebasa los alcances del actual estudio. Este estudio expresa los deseos de abrir el espectro para observar a las y los adherentes de esta manifestación. El interés de hablar de lo político dentro del rock y metal extremo propone impulsar otras

discusiones que se salgan más allá de lo estético y la cultura. El rock y el metal extremo en el Ecuador, al ser una música integradora, vinculan las posturas políticas con la música. Pero, los cambios contextuales y de dinámica interna del movimiento rockero, provocaron un trastocamiento de la rebeldía en el rock. Ahora, hablar de política dentro de los círculos musicales del rock y el metal extremo provoca juicios de valor y rechazo. El apoliticismo, la desorganización, el discurso anticomunista, la misoginia van tomando fuerza dentro de las agrupaciones y estos son reproducidos por las y los asistentes. Esto favorece al discurso de derecha que es ágil para acercarse a la industria del rock.

## Referencias

- Acanda, Jorge Luis. 2000. "De Marx a Foucault: poder y revolución" (ponencia presentada en el Taller Científico: "Los desafíos de Foucault. A tres lustros de su muerte", organizado por la Cátedra Antonio Gramsci).
- Acosta, Alberto. 1996. Ecuador: El bucaranismo en el poder. Nueva Sociedad, 146: 6-16.
- Acosta, Alberto, 2006. *Breve historia económica del Ecuador*. Quito: CEN.
- Andrade, Pablo. 2015. *Política de industrialización selectiva y nuevo modelo de desarrollo*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/ Corporación Editora Nacional.
- Aquino Moreschi, Alejandra. 2013. "La subjetividad a debate". *Sociológica* 28 (80): 259-278. <https://n9.cl/bxnq wz>
- Aruguete, Natalia. 2011. "Framing. La perspectiva de la noticia". Revista, *La Trama de la Comunicación*, 15: 67-80 <https://n9.cl/aiwv9>
- Ayala, Fredy. 2019. *Una estridencia en el abismo de la luz "conexiones entre el arte occidental y metal extremo*. Manta: Tinta Ácida / ULEAM.
- Ayala, Pablo. 2008. *El mundo del rock en Quito*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Barrera Guarderas, Augusto. 2001. *Acción colectiva y crisis política. El movimiento indígena ecuatoriano en la década de los noventa*. Quito: Abya Yala/Centros de Investigaciones Ciudad/ OSAL/CLACSO.
- Borja Núñez, Raúl. 2011. *Los movimientos sociales en los 80 y 90. La incidencia de las ONG, la Iglesia y la izquierda*. Quito: Centro de Investigaciones CIUDAD/ Observatorio de la Cooperación al Desarrollo en Ecuador
- Bourdieu, Pierre. 1990. *Sociología y cultura*. México, D.F: Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- 2000. "Sobre el poder simbólico", en Bourdieu, Pierre. *Intelectuales, política y poder*, 65-73. Buenos Aires: UBA/ Eudeba.
- 2007. *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Chastanger Claude. 2012. *De la cultura rock*. Buenos Aires: Paidós.
- Chihu Amparán, Aquiles y Alejandro López Gallegos. 2007. "La construcción de la identidad colectiva en Alberto Melucci" *POLIS* 3(1): 125-159.
- Carrión, Fernando. 2004. "Espacio público: punto de partido para la alteridad". En *Ciudad e inclusión: por el derecho a la ciudad*, editado por Flavio Velásquez, 46-79. Bogotá: Foro Nacional por Colombia/Fedevivienda.
- Coulomb, René. 2006. "Centralidad e identidades colectivas. Objetivos y estrategias para la rehabilitación de un Centro Histórico". En *Manejo y Gestión de Centros Históricos. Conferencias de los Encuentros Internacionales II y III*, 197-217. La Habana: Editorial Boloña.
- Cubo de Severino, Liliana, Puiatti Hilda, Lacon Nelsi. *Escribir una tesis. Manual de estrategias de producción*. 2011. Córdoba: Comunicarte
- Cuzme Alexis. 2020. *Emisarios del metal. Análisis de géneros periodísticos de las revistas metaleras en Ecuador*. Documento inédito.
- Debord, Guy. 2007. *La sociedad del espectáculo*. Rosario: Kolectivo Editorial "Ultimo Recurso".

- Della Porta, Donatella y Diani Mario. 2015. *Los Movimientos Sociales*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Díaz Gómez, Álvaro. 2003. “Una discreta diferencia entre política y lo político y su incidencia sobre la educación en cuanto a la socialización política”. *Revista Reflexión Política* 5 (9): 49-58 <https://n9.cl/n7w7m>
- Echeverría, Bolívar. 2010. “Modernidad y capitalismo (15 tesis)”. En *Las ilusiones de la modernidad*, por Bolívar Echeverría 133-197. México: UNAM/El Equilibrista.
- 2017. *Ensayo sobre la política moderna*. Quito: Paradiso Editores/ UASB.
  - 2018. *Vuelta de siglo (ensayos)*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
  - 2000. *La modernidad de lo barroco*. México D.F: Era.
- Ecuador. 2007. *Acta de creación del Ministerio de Cultura*.
- Enroque. 2016. Cenotaph, la tarde de los cabellos rotos. <https://n9.cl/zme4r>
- Fals Borda, Orlando. 2014. *Ciencia, compromiso y cambio social. Antología*. Montevideo: El Colectivo.
- Fassin, Didier. 2016. *La Fuerza del Orden: una etnografía del accionar policial en las periferias urbanas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Filgueira, Fernando. s/f. “Regímenes de bienestar en el ocaso de la modernización conservadora: Posibilidades y límites de la ciudadanía social en América Latina”. <https://n9.cl/lo3yyp>
- Fillieule, Olivier y Danielle Tartakowsky. 2015. *La Manifestación: cuando la acción colectiva toma las calles*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, Michael. 1992. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- 1993. *Vigilar y Castigar*. Madrid: Siglo XXI.
- 1992. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- Fraser, Nancy. 1997. “Justitia interrupta: Reflexiones críticas desde la posición postsocialista”. Bogotá: Siglo del Hombre.
- Galván, Gus. 2012. “El rock en América Latina: una posible nota introductoria” <https://n9.cl/in3sg>
- García, Álvaro. 2010. *Sociología de los Movimientos Sociales en Bolivia: Estructuras de movilización, repertorios culturales y acción política*. La Paz: Plural ediciones.
- Gehrke, Mirjam; Nelsy Lizarazo; Patricia Noboa; David Olmos y Oliver Pieper. 2016. *Panorama de los medios en Ecuador. Sistema informativo y actores implicados*. <https://n9.cl/u5512>
- González Guzmán, Daniel. 2004. “Rock, identidad e interculturalidad. Breves reflexiones en torno al movimiento rockero ecuatoriano”. *ÍCONOS* 18: 33-42.
- Gramsci, Antonio. 1999. *Cuadernos de la cárcel. Tomo 5*. México D.F.: Era/ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- 2004. *Antología*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Gutiérrez Escoda, Esther. 2007. *El movimiento hippie: Woodstock 1969*. Tarragona: URV.
- Guzmán, Danilo. 2003. “John Langshaw Austin: fuerza ilocutorias y poderes mágicos”. *Univerdidad del Valle*: 11-21.

- Habermas, Jürgen. 1986. *Historia y crítica de la opinión pública*. México D. F.: Editorial Mac Graw Hill. Aquí me quedé
- 1997. *Ensayos políticos. La desobediencia civil. Piedra de toque del Estado democrático de Derecho*. Barcelona: Ediciones Península.
- Hammersley Martyn y Paul Atkinson. 1994. “Etnografía. Métodos de Investigación Capitulo 1: ¿Qué es la etnografía?”. Barcelona: Paidós.
- Hannah, Arendt. 2018. *¿Qué es política? Compresión y política*. México D.F. S.A. de C.V.
- Harvey, David. 2008. El derecho a la ciudad. 23-39 <https://n9.cl/y4dd0>
- Hobsbawm, Eric. 2005. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- Horkheimer, Max. 1973. *Crítica de la razón instrumental*. Buenos Aires: Sur.
- Iza, Leonidas, Andrés Madrid y Andrés Tapia. 2020. *Estallido. La rebelión de octubre*. Quito: Kapari.
- Jordán, Rodrigo y Allen Panchana. 2010. “Los medios de comunicación en Ecuador”. <https://n9.cl/0ctcn3>
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe. 2004. *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lasswell, Harold. 1985. “Estructura y función de la comunicación en la sociedad. Sociología de la comunicación de masas, tomo II: 1-10.
- Lefebvre, Henry. 2013. *La producción del espacio*. Madrid: Entrelineas.
- Madrid Andrea, Marcelo Negrete y Tito Madrid. 2013. *Factory Nunca Más: Estudio de caso entorno al incendio de la discoteca Factory*. Quito: Fundación Regional de Asesoría en Derechos Humanos.
- Martí Costa, Marc, Gustavo Durán y Alejandra, Marulanda. 2016. “Entre la movilidad social y el desplazamiento. Una aproximación cuantitativa a la gentrificación en Quito”. *Revista INVI*, 31 (88): 131-160.
- Martín Barbero, Jesús. 1991. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: G. Gili.
- Melucci, Alberto. 1994b. 1994. “¿Qué hay de nuevo en los movimientos sociales?”. En *Los nuevos movimientos sociales: de la ideología a la identidad*, coordinado por Joseph Gusfield y Enrique Laraña Rodríguez Cabello, 119-150. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Montarcé, Inés. 2019. “Trabajo y subjetivación política: desafíos epistemológicos”. *Relmecs* 9(2): 2-16. <https://doi.org/10.24215/18537863e061>
- Montesino, José. 2007. “La economía ecuatoriana del siglo XXI y sus perspectivas del comercio internacional con países del Asia pacífico”. *Revista de Estudios Transfronterizos* 9 (1): 71-107.
- Mouffe Chantal. 1999. *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós
- Mouffe, Chantal. 2007. *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Muñoz, Blanca. 1999. “Comunicación, cultura y desigualdad social: interpretaciones contemporáneas”. *Revista Nómadas* 99: 1-42.

- 2009. “La escuela de Birmingham: La sintaxis como cotidianidad como producción social de la ciencia”. *Revista Científica de Información y Comunicación*, 6: 21-68.
- Muñoz, Francisco. 2014. Balance crítico del gobierno de Rafael Correa. Quito: Editorial Universitaria.
- Nubiola, Jaime. 1977. “J. L. Austin: Análisis y verdad”. *Filosófico X* 2:211-224.
- Oro, Luis. 2008. “La idea de la política de Hannah Arendt”. *Revista Enfoques* 6 (9): 235-246.
- Paredes, Cristian. “Abdalá Bucaram Represor del Rock Ecuatoriano”. Video de Cristian Paredes, 2:26. 12 de junio del 2017. <https://n9.cl/ojua4>
- Piazzini Suárez, Carlo Emilio. 2014. “Conocimientos situados y pensamientos fronterizos: una relectura desde la Universidad”. *Geopolítica(s)*. Instituto de Estudios Regionales Universidad de Antioquia (5)1: 11-33.
- Reguillo, Roxana. 2005. “Los estudios culturales. El mapa incómodo de un relato inclusivo”. En *Redes.com* 2: 189-199.
- Rodríguez, Pablo. 2011. *Cuatro décadas de historia, Concha acústica*. Quito: Pedro Jorge Vera.
- Rubio, Salva. 2011. *Metal extremo 30 años de oscuridad (1981- 2011)*. Madrid: Editorial Milenio.
- Hernández Sampieri, Roberto y Christian Paulina Mendoza Torres. 2018. *Metodología de la investigación: las rutas cuantitativa, cualitativa y mixta*. México D.F: McGRAW-HILL
- S/a, s/f. Años 60: la revuelta juvenil. <https://n9.cl/g52j8>
- Scott, James. 2004. *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. México: Era.
- Silva, Eduardo. 2017. Reorganizing popular sector incorporation: Propositions from Bolivia, Ecuador and Venezuela. En *Comparative Politics*.
- Thompson, John. 2001. El escándalo político: poder y visibilidad en la era de los medios de comunicación. Barcelona; Buenos Aires: Paidós.
- Torres Gaxiola, Andrea. 2020. “Bolívar Echeverría: el discurso crítico y la política formal”. *Valenciana* 13: 261-282. <https://doi.org/10.15174/rv.vi25>
- Touraine, Alain. 1997. “Juventud y democracia en Chile”. *Revista Última Década*, 8: 1-9.
- . 2006. “Movimientos sociales”. *Revista Colombiana de Sociología*, 27: 255-278.
- Vergara Camus, Leandro Cristóbal Kay. 2017. “Agrobusiness, Peasants, Left-ring governments and the State in Latin America: and Overview an Theoretical Reflections”. *Journal of agrarian Change. urnal of Agrarian Change*, 17(2): 239-257
- Viteri Morejón, Juan Pablo. 2011. *Hardcore y metal en el Quito del siglo XXI*. Quito: Abya-Yala/FLACSO Ecuador.
- Weber, Max. 1998. “La política como vocación”. En *El político y el científico*, 81-180. Madrid: Editorial Alianza Editorial.
- Gómez Polanco, Andrés Sebastián. 2015. “El renacer constante del populismo ecuatoriano: rupturas y continuidades históricas en los casos de Abdalá Bucaram y Rafael Correa”. Tesis de licenciatura, UDLA.

- Pintado López, Marco Antonio. 2016. "La música metal del noroccidente de Quito" Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar.
- Ochoa Garcés Juan Pablo. 2009. "Identidad, globalización y estado: el caso de los jóvenes roqueros en Quito". Tesis de maestría, FLACSO Sede-Ecuador.
- Simbaña Pillajo Freddy Enrique. 2018. "El incendio de la discoteca Factory: el resultado de la exclusión social y geográfica en los espacios públicos en el sur de Quito". Tesis de licenciatura, Universidad Politécnica Salesiana.
- Sociedad. 2015. "Factory, siete años de impunidad". Plan V, 21 de Septiembre del 2015 <https://n9.cl/eh410>
- Samur-Ecuador. "Incendio Factory", video en Samur-Ecuador, 07:55. 8 de mayo del 2012. <https://n9.cl/jxhof6>

### **Lista de canciones**

- La canción "Breakthoven", aparece en el disco de Barón Rojo, *En un Lugar de la Marcha*, en 1985.
- La canción "Hijos De" aparece en el disco homónimo de Basca en 1997.
- La canción "Pretendo" aparece en el disco El final del silencio en 2003.

## Anexos

**Tabla perfil de los entrevistados**

<b>Nombre</b>	<b>Fecha entrevista</b>	<b>Actividad actual</b>	<b>Actividad en la escena metalera</b>
Álvaro Tobar	02-02-2020	Músico	Músico
Andrea Madrid	05-02-2020	Docente universitaria	Investigadora del rock
Antony Lozada	07-02-2020	Productor audiovisual	Director y productor general audiovisual, radial y de conciertos de Telón de Acero
Carlos Sánchez Montoya	10-02-2020	Músico y comunicador	Músico, pionero del rock en Ecuador y comunicador del programa de radio: Romper Falsos Mitos
Fernando Fonseca	13-02-2020	Investigador y periodista	Periodista especializado en el movimiento rockero
Fredy Achi	15-02-2020	Organizador de conciertos de rock	Promotor cultural del rock, con alrededor de tres décadas de experiencia
José Luis Terán	20- 02-2020	Organizador de conciertos de rock y periodista.	Promotor cultural del rock, con alrededor de tres décadas de experiencia
José Naranjo	25-02-2020	Organizador de conciertos de rock	Promotor cultural del rock, con alrededor de tres décadas de experiencia