

FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
PROGRAMA DE ANTROPOLOGÍA
CONVOCATORIA 2008-2010

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA
VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO

MÚSICA Y GLOBALIZACIÓN.
HARDCORE Y METAL EN EL QUITO DEL SIGLO XXI

JUAN PABLO VITERI MOREJÓN

Tutor: Xavier Andrade

Lectores: René Unda y Jorge Núñez

FEBRERO 2011

AGRADECIMIENTOS

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

CONTENIDOS

| | |
|--|-----------|
| RESUMEN..... | 5 |
| INTRODUCCIÓN..... | 6 |
| Sobre la música como objeto de estudio, aclaraciones y perspectivas..... | 7 |
| ¿Por qué Alarma?, ¿por qué metal y hardcore?..... | 9 |
| Metodología y acercamiento etnográfico..... | 10 |
| Descripción y distribución de contenidos..... | 12 |
| MÚSICA POPULAR MOVIMIENTO Y LUGAR..... | 14 |
| La importancia de la música popular..... | 15 |
| Lo “popular” y la música..... | 16 |
| Entendiendo a las escenas musicales: lo subcultural, lo intercultural y lo supercultural..... | 20 |
| Música: estabilidad y fluidez..... | 25 |
| Música y lugar..... | 27 |
| La música como mercancía..... | 28 |
| Música y tecnología..... | 30 |
| El sujeto como el centro de la etnografía musical..... | 31 |
| MÚSICA, LUGAR Y FLUJOS: ANTECEDENTES E INICIOS DEL METAL Y EL HARDCORE EN QUITO..... | 34 |
| Retos para una etnografía de la música en contextos globales..... | 35 |
| Metal y Hardcore: comienzos y significados..... | 38 |
| Fricciones y contradicciones en los orígenes del rock en Quito..... | 45 |
| Orígenes del hardcore en Quito..... | 50 |
| Sur vs. Norte: una disputa entre “auténticos” y “alternativos”..... | 53 |
| Alarma: metalcore desde Quito..... | 58 |
| Conclusiones: Hacia una expansión del concepto de “escena musical”..... | 63 |
| “ESTO ES PARA HOMBRES”: MÚSICA PESADA Y MASCULINIDAD | 65 |

| | |
|---|------------|
| Género y música popular..... | 66 |
| Resistencia, violencia y misoginia en los principios del hardcore y del metal.... | 69 |
| Hardcore y Metal: masculinidad y performance..... | 75 |
| Las mujeres y el rock en Quito..... | 80 |
| Alarma: hardcore, clase media y género al norte de Quito..... | 85 |
| Conclusiones..... | 101 |
| INDUSTRIA MUSICAL VERSUS TECNOLOGÍA: EL CASO DE ALARMA..... | 104 |
| Un acercamiento etnográfico para entender la relación entre música y tecnología | 105 |
| Tecnologías de difusión y reproducción de música: de las partituras a los discos compactos..... | 107 |
| El advenimiento de la tecnología digital: oportunidades y limitaciones..... | 113 |
| DIY en la era digital: ¿Podemos sostener nuestra escena?..... | 118 |
| Conclusiones..... | 129 |
| CONCLUSIONES..... | 131 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 140 |
| Anexos..... | 146 |

RESUMEN

La música es al mismo tiempo una metáfora de procesos culturales globales y un medio a través del cual gente proveniente de distintas locaciones interactúa. En los actuales contextos de movilidad y cambios tecnológicos, estilos musicales que se crearon en

determinadas locaciones geográficas han viajado alrededor del mundo generando espacios de producción en nuevas geografías. En este movimiento, estos estilos continuamente adquieren significados relacionados con el nuevo contexto social al que han llegado. Esta investigación aborda a un tipo particular de música en un contexto específico: *metal* y *hardcore* en el Quito del siglo XXI.

La historia del *rock* en el Ecuador comienza en la década de los setenta, desde entonces, distintos espacios sociales se han configurado alrededor de los diversos géneros y subgéneros del mismo. Cada uno de estos posee sus particularidades y representan una posición específica que se define en relación a Quito y el mundo. Esta es una investigación etnográfica que se realiza desde el espacio social configurado por el colectivo *Alarma*, autodefinido como una productora musical independiente que busca crear espacios de difusión para bandas de *metal* y *hardcore* locales. Este colectivo está conformado especialmente por músicos y promotores musicales provenientes del norte de la ciudad, espacio desde el que realiza su gestión. Parte de la misma, ha sido el traer al escenario local a bandas representativas de estos géneros musicales, provenientes de Estados Unidos, Latinoamérica y Europa.

De esta manera, se estudia las formas en las que este *metal* y *hardcore* local, continuamente se forma y define a través de conexiones globales mediadas por: el flujo de personas, ideas y mercancías que viajan alrededor del mundo; la industria discográfica multinacional; los medios de comunicación y la tecnología. Se considera además, a la música en su capacidad de ser al mismo tiempo un reflejo del orden social y un medio para subvertirlo. Para esto, me he afiliado teórica y metodológicamente principalmente a estudios en antropología de la música, nueva etnomusicología, geografía social y estudios culturales en música popular.

INTRODUCCIÓN

Hoy más que nunca existe una relación entre música y movilidad. Medios y tecnologías de comunicación; relaciones comerciales y políticas multinacionales; diásporas y flujos migratorios, definen la globalidad del mundo contemporáneo. Entrado el siglo XXI,

casi cualquier estilo popular –sea *pop*, *hip-hop*, electrónica o *rock*– ha multiplicado sus lugares de producción original. En este proceso, a la música se han adherido elementos identitarios propios de las nuevas locaciones a las que ha llegado y en las que se ha producido. Esta investigación propone un diálogo entre lo local y global, partiendo de la producción musical de *metal* y *hardcore* gestionada por red de actores sociales que desde Quito conforman la productora musical independiente, *Alarma*.

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

Sobre la música como objeto de estudio, aclaraciones y perspectivas

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

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

En consecuencia, no se puede negar que las palabras tienen poder sobre la música, sin embargo la música es más que solo palabras. Cuando hablamos y escribimos sobre ella definimos las maneras en que la concebimos, interpretamos, juzgamos o escuchamos

(Horner y Swiss, 1999:1). Tomando esto en consideración, este estudio busca entender los procesos culturales que le dan forma a un estilo particular de música en un contexto específico; *metal* y *hardcore* en el Quito contemporáneo.

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

Por este motivo, actualmente los estudios sobre juventud se han movido hacia enfoques teóricos más específicos y críticos, por ejemplo: “*clubcultures*” (Thorton1995), “*neotribus*” (Bennett, 1999), “*lifestyles*” [estilos de vida] (Miles, 2000), “*post-subculturas*” (Muggleton y Weinzierl, 2003), “*escenas*” (Hesmondhalgh 2005), “*redes*” (Juris, 2006) o “*cyberculturas*” por mencionar algunos. Muchos de estos trabajos, además de iluminar tendencias específicas asociadas con las juventudes, ayudan a entender los procesos de interacción entre: lo local y global, lo hegemónico y lo subalterno, el centro y la periferia, que las atraviesan (Nilan y Feixa, 2006:2).

En Ecuador los estudios sobre *rock* o cualquiera de las “formas asociativas asociativas musicales” locales, se han manejado desde el enfoque de los estudios de juventud (Unda, 2010). Estos trabajos, aunque pocos, demuestran un interés académico en este tipo de formaciones culturales articuladas con la música de producción local. Así tenemos a: “El rock: ¿movimiento social o nuevo espacio público?” (Acosta, 1997), “Punkeros” (Cartagena, 2001), “Identidades Metaleras al Sur de Quito” (Gallegos, 2001), “Rock, identidad e interculturalidad: breves reflexiones en torno al movimiento rockero ecuatoriano” (González Guzmán, 2004) y “El mundo del rock en Quito” (Ayala, 2008). Sin embargo, y con el fin de implementar un abordaje más específico, la presente investigación se aleja de los enfoques tradicionales de los estudios de juventud antes mencionados e incorpora un abordaje multidisciplinario que toma como campamentos teóricos y metodológicos a: la antropología de la música, la etnomusicología, la geografía social y los estudios culturales de música popular. Se trata de mantener a la

música como eje articulador de prácticas culturales específicas, en las que interactúan no solo actores sociales identificados como jóvenes, sino que se evidencia además la presencia de otros actores como: la industria musical multicultural, los medios de comunicación y la tecnología. De esta manera, se busca trascender versiones idealizantes y romantizantes asociadas con la juventud y la música popular.

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

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

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

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

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

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

Finalmente, siguiendo al trabajo basado en la etnomusicología de Timothy Rice, se considera que la música juega un rol de espejo/agente en las sociedades del mundo contemporáneo (Rice, 2003: 151)¹. En esta línea, la presente investigación busca evidenciar cómo el *metal* y el *hardcore* producidos en Quito son por un lado el reflejo de imaginarios locales y globales de: clase, género y lugar, a la vez que son la manifestación de un deseo por subvertirlos, rechazarlos o modificarlos. No se asume al *rock* como sinónimo de resistencia, sino que se plantea un análisis complejo que problematiza al *hardcore* y al *metal*, en su capacidad de reproducir y subvertir patrones sociales locales. La tradición masculinista global del *rock* y el machismo en muchas sociedades de Latinoamérica son un claro ejemplo de esto. De esta forma, la importancia de las escenas musicales locales no está en su magnitud –pues generalmente son espacios sociales reducidos antes que masivos– sino en su capacidad de representar posiciones particulares frente a su contexto social inmediato, es decir, la ciudad de Quito y su relación con el mundo.

Metodología y acercamiento etnográfico

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

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

Los informantes cuyos testimonios están integrados a esta investigación, son en su mayoría músicos y gestores que han sido parte del colectivo desde el principio y, que por su experiencia conocen bien a la escena local e internacional de *metal* y *hardcore*. Otros informantes fueron seleccionados por su dedicación y compromiso con la música y la escena, a pesar de que por ser menores en edad no han sido parte de ella desde sus inicios. Trabajé directamente con estos grupos de individuos, pues los considero parte importante del núcleo de más o menos 35 personas que actualmente gestionan y hacen a *Alarma*.

Por otro lado, un acercamiento etnográfico a la música en los actuales contextos de movilidad, desterritorialización y cambios tecnológicos, requiere pensar en el campo no como un espacio particular y espacialmente aislado, sino como un espacio que continuamente se encuentra atravesado por flujos globales de: ideas personas y mercancías, relacionados con la música. Tomando esto en consideración, y siguiendo a la antropóloga Anna Tsing (2005) se busca realizar una “etnografía de las conexiones globales”; es decir, entender cómo la música genera procesos de interacción social a través de una relación conflictiva entre lo global y lo local². En esta misma línea y

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

siguiendo lo planteado por Abu-Lughod en: *Writting Against Culture (1991)* e *Interpretando la(s) cultura(s) después de la televisión: sobre método (2006)*, se busca superar la noción de una antropología sobre “aisladas” comunidades “no occidentales”, y se plantea un trabajo etnográfico basado en las conexiones globales que atraviesan espacios particulares, conexiones para este caso entabladas por la música. Este tipo de análisis, al plantearse etnográfico y trabajar desde lo particular, no pierde de vista a los procesos (macro)estructurales que afectan al espacio local, sino que más bien obtiene de la investigación etnográfica con actores específicos los insumos necesarios para entender estos procesos globales.

Partiendo desde ahí, se aplica el análisis propuesto por el etnomusicólogo Mark Slobin (2000), que considera tres niveles que atraviesan a la música: el *subcultural*³, entendido como el nivel más localizado, es decir, la escena musical local, el barrio, el grupo de afinidad, el sujeto; el nivel *intercultural*, que se refiere a los procesos y a los actores que hacen posible que el nivel *subcultural* entre en contacto con el nivel *supercultural*, el mismo que se interpreta como el nivel global de la música y que se compone principalmente por la industria musical multinacional y las grandes industrias mediáticas del entretenimiento (Slobin, 2000).

Descripción y distribución de contenidos

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

El capítulo II comienza con un recorrido por el desarrollo del *hardcore* y el *metal*, desde sus inicios hasta la época actual. Para esto se parte de entender a estos géneros musicales en sus contextos geográficos originales, para luego analizar los flujos

³ Cuando planteo al nivel *subcultural*, no estoy haciendo referencia a al concepto de *subcultura* que se ha aplicado en los estudios sobre juventud y estilo como en el trabajo de Hebdige (2004), sino que, utilizo el término *subcultural* para referirme al nivel microestructural de interacciones relacionados con la música.

de personas, ideas y mercancías, que permitieron que estos géneros aparezcan en el contexto local, dando paso a la formación de *Alarma*.

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

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

CAPITULO I

MÚSICA POPULAR MOVIMIENTO Y LUGAR

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

Los últimos cinco años he compartido con muchas de las personas que asistieron a ese concierto, el proceso de construir y sostener una escena musical alrededor de una productora musical en el Quito del siglo XXI. El recordar como *Descomunal* se apropió de un estilo musical de orígenes extranjeros para interpretar las estrofas omisas de una pieza musical, símbolo de patriotismo como lo es un himno nacional, me genera el día de hoy una serie de inquietudes sobre cómo entender la relación de la música con lo global y lo local. Para esto, parto de entender a la producción musical como parte de un flujo de personas, ideas, mercancías, imágenes y sonidos, que viajan alrededor del mundo, por efecto de nuevas tecnologías, diásporas migratorias y la mercantilización de la música. Pero, ¿qué implicaciones hay en este movimiento? ¿cómo el *metal* y el

hardcore hacen que se establezcan diálogos entre lo local y lo global? ¿cómo las personas que conforman esta escena entienden y manejan esta relación? ¿qué significados y prácticas culturales genera la relación entre la música y el contexto social, político y cultural del lugar y tiempo en el que ésta se produce?. Todas estas preguntas se engloban en una más grande: ¿qué significados giran alrededor de una escena musical de *metal* y *hardcore* en el Quito del siglo XXI?

La presente se ubica como una investigación que parte desde la antropología, la etnomusicología y la geografía social, como campamentos teóricos y metodológicos para enfrentar la complejidad de entender a la música popular en los actuales contextos.

La importancia de la música popular

Para hablar de música popular hoy en día hay que partir de una pregunta: ¿cómo se relaciona con otros dominios de la cultura para la sustentación o cambio de sistemas sociales?. Considerando que la experiencia musical en los actuales contextos es mucho más compleja de lo que solía ser, nuestro entendimiento del mundo debe dejar de pensar en estructuras estables e inmutables, sino que debe empezar a analizar sistemas complejos de flujos y movimientos. No podemos perder de vista entonces dos factores fundamentales: que la música está inherentemente relacionada con el lugar donde se produce y que a su vez, cataliza la difusión de sonidos alrededor del mundo, por medio de flujos de personas, ideas y mercancías (Rice, 2003:151).

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

En muchos aspectos, el mundo académico se ha desplazado hacia enfoques que han hecho posible tomarse a la música en serio. Al alejarse de teorías rígidas de la sociedad y de la economía, y al apuntar hacia estudios de diversidad social y heterogeneidad, se ha logrado iluminar las complejidades que implican entender cómo

los miembros de comunidades articuladas por la música crean y sostienen significados por ellos mismos.

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

Lo “popular” y la música

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

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

Para finales del siglo XVIII se da un giro que hace que el término pase a interpretarse como “amplio” o “extenso”. Es así que de un uso peyorativo por parte de las elites para referirse a los gustos de la gente común, el uso del término pasó a celebrar y resaltar lo que la gente común valora. (Williams en Kassabian,1999:114).

Entrando al siglo XX el advenimiento de la revolución industrial trae nuevas formas de entender a la obra de arte y a lo popular. El teórico Walter Benjamin (1989) planteó que este periodo representa el paso a una “reproducción mecánica” de imágenes y sonidos, que genera un desprendimiento del valor “aura” de la obra de arte original⁴. Las tecnologías de reproducción de sonido y los formatos de difusión como la radio y los discos de vinilo, permiten que la música alcance una difusión cada vez más amplia ganándose el atributo de popular.

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

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

Muchos de los estudios culturales ingleses que se realizan a partir de la década de los sesenta y hasta los ochenta, se alejan de las perspectivas frankforianas, y prefieren realizar estudios desde el lado del consumo y las prácticas culturales locales; estudios que resuenan incluso hoy. Tal es el caso de Dick Hebdige (2004[1979]) y su *Subcultura: el significado del estilo*, en donde se acerca a grupos como los *punks*, *skinheads* o *rudeboys*, para realizar una lectura de su estilo y de sus producciones

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

culturales particulares, y así entenderlas como formas de resistencia a una cultura dominante, a sus padres, al mercado y otras subculturas. De esta manera, el autor saca de su posición de víctimas inconscientes a las audiencias, y los postula como consumidores activos, capaces de crear significados propios desde la cultura popular.

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

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

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

En este punto podemos darnos cuenta que es imposible sostener una idea concisa de lo que se entiende como popular. Incluso hoy en día, la noción de lo popular como opuesto a lo que es de la elite, sigue muy presente en muchos contextos. La música “seria”, la música como “arte”, o la música “experimental”, consideradas por Adorno como música que se distinguía de la popular, pueden ser vistas y estudiadas en sus propios contextos sociales e históricos como popular. Por ejemplo, la opera en Italia fue realmente popular para todas las clases sociales en determinado momento, sin embargo, hoy en día en muchos contextos puede ser vista como refinada y propia de una elite educada (Connell y Gibson, 2003:4). Por otro lado, la opción de considerar como popular a la música que llega a una gran cantidad de públicos, que vende y que tiene presencia mediática, es como hemos visto, también problemática.

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

En 1969 Jimi Hendrix interpretó el himno nacional de los Estados Unidos frente a 400,000 personas en el festival Woostock realizado en White Lake, New York. En el 2005 y en la ciudad de Quito, *Descomunal* interpreta a gritos y con guitarras distorsionadas las estrofas omisas del Himno Nacional del Ecuador, frente a no más de 40 personas, en su mayoría hombres. A pesar de ser eventos en contextos históricos y sociales distintos, ambos podrían ser considerados como actos de resistencia desde distintas perspectivas, sin embargo, es indudable que eso trae a flote distintas

ambigüedades. ¿Era en realidad la interpretación de Hendrix un acto simbólico contracultural icono de una juventud que se reveló a los convencionalismos de la generación pasada, o, por el contrario, fue su interpretación parte de una gran orgía patrocinada por traficantes de drogas y compañías discográficas?. Así mismo, sin una industria discográfica que ha mercantilizado la música llevándola a recorrer el mundo como un bien de consumo, o sin acceso a televisión por cable o internet, ¿pudieron los miembros que conforman *Descomunal* siquiera haber conocido las bandas de *grunge*, *metal*, *punk* y *hardcore* que consideran influencias para producir su música?.

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

Entendiendo a las escenas musicales: lo *subcultural*, lo *intercultural* y lo *supercultural*

Como menciono al inicio de este texto, durante los últimos 5 años que me acerqué al grupo de personas que asistieron al concierto aquel día, he visto como se ha trabajado constantemente para lograr generar una “escena” en esta ciudad. La misión desde el principio fue la de generar un espacio local vitrina para bandas nacionales e internacionales de metal y *hardcore*. Prueba de esto son los más de treinta conciertos, en los que bandas nacionales han compartido el escenario con bandas provenientes de Colombia, Brasil, México, Estados Unidos y Europa. Pero ¿qué entendemos por escena? y ¿cuál es la relación entre lo global y lo local que se establece?

Sara Cohen (1999:239) plantea que el término “escena” es común y libremente usado por músicos, fanáticos de ciertos estilos, y por investigadores y escritores de temas relacionados con la música popular para referirse a un grupo de personas que

tienen algo en común, como una actividad o gusto musical compartido. Su uso más recurrente ha sido aplicado a grupos de personas, organizaciones, situaciones y eventos, que implican la producción y consumo de géneros y estilos musicales particulares. La autora resalta que el término funciona también como una forma de referirse a una actividad musical específica de algún área geográfica en particular, como por ejemplo, la escena de *hardcore* de Nueva York, la de California y por qué no, la de Quito. La asociación de la música con lo local que permite el término “escena”, en lo que respecta a los estudios más recientes de música popular, es actualmente una metodología común. Sin embargo, el uso del término muchas veces ha sido manejado de forma poco crítica o indistintamente con términos como “subcultura”, “tribus urbanas” o “comunidad”. El uso de estos últimos muchas veces implica hablar de grupos relacionados con la música que están enraizados en una locación geográfica determinada. Por el contrario, el uso del término “escena” por parte de autores como Cohen, enfatiza la dinámica cambiante, y la naturaleza interconectada de la actividad musical en niveles globales que no dejan de lado su relación con el espacio local.

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

Actualmente, desde la antropología y la etnomusicología se ha pasado a asumir una posición autocrítica del concepto de cultura. En *Writing Against Culture*, Abu-Lughod (1991) sigue la línea de las críticas postcoloniales y feministas para argumentar por una etnografía de lo particular, como mecanismo que rompe con la tradición de una antropología de construcciones homegenizantes y culturas idealizadas, cuyos miembros

se muestran indiferenciados y en donde no se evidencian conflictos entre distintas “posiciones subjetivas” (Abu-Lughod, 1991). Así mismo, James Clifford crítica también aquellos viejos paradigmas antropológicos que se enfocaron en la búsqueda de culturas exóticas, de tradiciones puras y diferencias culturales difusas; que además ignoran la condición viajante y desterritorializada que genera distintos niveles de conexiones interculturales (Clifford, 1997:5). Haciendo eco de esto, Timothy Rice (2003), plantea que mientras muchos aspectos de la experiencia musical sean compartidos por un mismo grupo sociocultural o étnico, diferencias importantes podrán ser observadas y podrán ser entendidas a través de un análisis fino de la condición temporal, social y cultural cambiante de los sujetos (Rice, 2003:153).

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

Arjun Appadurai argumenta por un mundo nuevo y complejo cada vez más desterritorializado, en donde hay un creciente flujo de personas que atraviesan barreras culturales y fronteras geográficas. En este mundo de trabajadores migrantes, exiliados políticos, refugiados de guerra, hombres de negocios y turistas, se se generan procesos “translocales” e “interculturales” dinamizados por las nuevas tecnologías de documentación, que dan paso a nuevas condiciones de vecindad, desarraigo y alienación (Appadurai, 1996). Tomando esto como punto de partida, muchos de los estudios que se han venido realizando sobre música popular se enfocan en las formas en las que las industrias musicales y/o otros individuos han explotado, apropiado o reinventado la música en los procesos de circulación global (Feld 1994; 1996; 2000; Firth 2000; Taylor 1997; 2007).

Los estudios de Veit Erlmann (1994, 1996, 1999) y de Mark Slobin (1991, 1993) se enfocan en la relación que existe entre globalización musical y capitalismo global. El primero, en sus estudios sobre *world music* o micro-escenas musicales del sur de África,

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

Slobin (1991) construye una narrativa que se enmarca dentro de las dinámicas e interacciones de la escena en su micro-nivel al que llama *subcultura*, tomando como base la experiencia individual, pues sostiene que “todos somos culturas musicales distintas” [we are all individual music cultures] (Slobin, 1991:xi). Los niveles *subculturales* están delimitados por espacios como: la familia, el vecindario, el grupo étnico, el género y la clase (Solobin, 1991:36-60). El nivel *intercultural* se refiere a redes de interacción que atraviesan barreras culturales y estatales como: la industria musical a la que se le debe la mercantilización y difusión de la música; las diásporas migratorias que establecen relaciones entre subculturas de distintas nacionalidades; y, por último, los grupos de afinidad, entendidos como aquellas relaciones que se dan directamente entre individuos a través de fronteras estatales por medio del uso de

tecnologías de comunicación. Finalmente, el nivel *supercultural*, reconoce una hegemonía manejada por una industria musical multicultural, la cual que traza alianzas con paisajes mediáticos, tecnológicos y financieros⁵. Este nivel *supercultural* se consume en la ceremonia del anuncio publicitario y se organiza alrededor de los estados, las reglas y convenciones institucionalizadas, que legitiman o invisibilizan prácticas musicales según la conveniencia del proyecto nacional o sus fines mercantiles privados. Así mismo, se toma en cuenta a los actores cotidianos que, a través de la reproducción de nociones estereotipadas hacen efectiva la hegemonía.

La visión de Slobin (1991:77) de la música como una actividad cotidiana, “un producto industrial”, “una bandera de resistencia”, “un mundo personal”, y un terreno profundamente emocional y simbólico para la gente de cualquier clase social y grieta que la *supercultura* ofrece, se complejiza cada vez más con los flujos acelerados de imágenes, sonidos, tecnologías, personas, ideas y mercancías. Desde bandas de *metal* cristianas a figuras *pop* decadentes; de Ricky Martin apoyando la campaña para la presidencia de los Estados Unidos de Bush, a Juanes organizando su “Concierto Paz Sin Fronteras” en la en La Habana; del *punk* de los *Sex Pistols* al *punk pop* de Avril Lavine; del afroamericano *50 cent* proclamando “Get Rich Or Die Tryin” a escenas independientes de *hip-hop* por todo África. De la primera versión de la cadena norteamericana por cable MTV (music television) en los ochentas, a más de cuarenta versiones de MTV’s alrededor del mundo en la primera década del milenio; de la industria discográfica al MP3; de *Metallica* en una batalla legal en contra de la libre circulación de música por el internet a Trent Reznor de *Nine Inch Nails* subiendo sus últimos discos completamente gratis en su portal web. La música es un fenómeno complejo cuyos significados y materialidad están en un constante movimiento. Esto

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

1. Las sociedades (los estados nacionales como regiones delimitadas) tienen una noción general de una cultura dominante que está internalizada en la conciencia de los gobernantes, la industria, las subculturas y de los individuos como ideología.
2. La hegemonía no es monolítica. No existe un comité que que monitorea diariamente la ejecución de la hegemonía. Esta puede ser formal o informal, explícita o implícita, consciente o inconsciente, burocrática o industrial, central y local, histórica y contemporánea.
3. La hegemonía no es uniforme. Es compleja, a menudo contradictoria y paradójica. No es univocal.
4. La hegemonía es contrapuntual; existen voces alternativas y opositoras. Los puntos 3 y 4 os indican que la hegemonía será a veces disonante y a veces armónica.

hace que se generen distintas nociones de estabilidad y fluidez en los distintos contextos geográficos y sociales en los que aparece.

Música: estabilidad y fluidez

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

La música desde siempre se ha caracterizado por entrelazar un set particular de redes, tecnologías e instituciones que delimitan conexiones culturales a distintas escalas geográficas. Esta movilidad puede tomarse como evidencia de una economía desarrollada por el deseo de compañías de entretenimiento en busca de mercados dispersos y nuevos insumos para sus propias producciones. Pero, al mismo tiempo, esta misma movilidad hace que la música se transforme y alcance nuevos significados en las distintas locaciones geográficas a las que llega. Este proceso ha influenciado la manera en que el mayor cambio global económico y cultural ha ocurrido, sirviendo a campañas para expandir el comercio global de las compañías del entretenimiento, al mismo tiempo que ha servido para cuestionarlas. Podemos decir entonces, que la música popular alrededor del mundo se ha sometido a un proceso de convergencia, en donde en términos económicos, diferentes medios como el internet, el cine, los medios impresos y sonoros, son propiedad de un número reducido de corporaciones. Los textos que son recibidos por medio de los mismos canales han hecho que se maneje un repertorio estandarizado de sonidos, estilos e imágenes, al tiempo que nuevos lugares se

incorporan a la “matriz cultural global”. Muchos dirán entonces que, el imperialismo cultural ha modificado completamente el panorama global eliminando lentamente tradiciones musicales e imponiendo sonidos determinados por corporaciones globales. Sin embargo, cada vez más se pueden ver producciones musicales híbridas, fusiones entre músicas locales indígenas y aquellas que vienen de los centros de producción musical como Estados Unidos y el Reino Unido, tal es el caso del *world music*. De esta manera, se cuestionan y se transforman identidades culturales. “La movilidad y las nuevas formas de diversidad interna no son inconsistentes” (Connell y Gibson ,10-11).

Prueba de esto es el documental *Global Metal*, dirigido por el antropólogo y cineasta Sam Dunn (2008) quien nos lleva en un viaje por distintas escenas de *metal* alrededor del mundo, con la intención de demostrarnos como este estilo musical adquiere distintos significados en culturas fuera de Estados Unidos y Europa. Desde Indonesia a China, de Irán a Brasil; Dunn demuestra que el *metal* es más que un simple estilo musical, el *metal* es una práctica cultural que se transforma y adquiere significados específicos en las distintas locaciones en las que se produce.

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

Anna Tsing en su *Friction: An Ethnography of Global Connection* (2005) cuestiona los análisis marxistas que omiten la agencia humana en los procesos de globalización y resistencia. Según la autora, la postura de la mayoría de los críticos neoliberales y marxistas pretende explicar al mundo únicamente a través de relaciones económicas. Por el contrario, plantea que la globalización no es solo un proceso institucional con intenciones específicas, sino que es un proceso en el que diversas formas actúan en determinadas situaciones. Lo que nos lleva a preguntarnos los tipos de relaciones que se generan entre la música y el lugar a la que esta llega y desde el cual se produce. Partiendo de esto, me pregunto: ¿cómo el *hardcore* y el *metal* que se producen

en la escena local, negocia con significados que vienen dados por el contexto social de Quito y cómo esto es el producto de un diálogo con un contexto global más amplio?.

Música y lugar

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

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

Mientras las corporaciones mediáticas distribuyen sonidos populares más allá de sus orígenes, nichos e indicios sutiles de diferencias musicales se han esparcido por lugares inesperados, desde escenas aficionadas locales, comunidades musicales, y subculturas a nuevos sonidos transcontinentales⁶. (Connell y Gibson, 2003:11)

Esto ha generado distintas e inesperadas reacciones a la globalización, tales como casos de músicos que a la vista de nuevos sonidos regresan a sus “raíces”, o, subculturas que, aunque de forma momentánea, evaden la lógica mercantil de las corporaciones mediáticas. En este sentido, Cohen (1999) sostiene que las escenas musicales locales deben ser entendidas en relación a procesos más amplios, los mismos que dan paso a la existencia a escenas “transnacionales” y “translocales” sin perder de vista que en distintas escalas y en una vasta gama de locaciones, la música siempre guarda una relación entre el lugar en el que se produce y en el que se consume. Desde los clubes de

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

punk y música electrónica en Nueva York y Liverpool, hasta la música étnica en la selva amazónica (Connell y Gibson, 2003)

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

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

La música como mercancía

Según Jaques Attali (1980) la música desde siempre ha dependido del sistema de producción de la sociedad en la que se ubica. En la era del capitalismo tardío, la música no puede dejar de ser una mercancía.

Actualmente existe una tensión latente entre entender a la música como un objeto mercantilizado por parte de una industria con fines mercantiles, versus, un entendimiento de la misma como una práctica cultural cargada de significados (Cohen y Gibson, 2003). La música parte de un proceso creativo, que sin embargo está atravesado por cuestiones económicas, tales como: pagar por un estudio de grabación o tener acceso a los instrumentos musicales. De ahí que, producto de este proceso se entra en una trayectoria compleja de producción, distribución y consumo. Esto puede implicar

que se den tensiones entre las formas en las que el sonido circula cargado de valores culturales, dados por los contenidos discursivos y simbólicos de la música, y, valores económicos determinados por su status de producto, su valor de cambio y su valor de uso. Muchas prácticas contradictorias se pueden encontrar en este sentido, especialmente por parte de subculturas que manejan un discurso contracultural y que se definen como sitios de resistencia, pero que al mismo tiempo su sustentación depende de la mercantilización de la música que producen, evidencia de esto fue el movimiento *hippie* en los años setenta en los Estados Unidos. Actualmente es inevitable pensar que la música pueda carecer de algún valor comercial, incluso la libre circulación de música por internet depende de mercancías como computadoras o reproductores digitales. Jackson (1998) advierte que no se debe condenar a la mercantilización y acusarla de amenazar directamente a la “autenticidad”, sino que analiza que en la relación entre personas y mercancías, existe la necesidad de un entendimiento complejo. El problema yace en mantener esa tendencia que nivela lo económico con lo productivo y lo cultural con el consumo, por lo que la propuesta es la de invertir esta ecuación y de esta forma romper con la tendencia anterior de ver en la mercantilización un proceso que pone en riesgo su validez y autenticidad (Jackson, 1998). “Cualquier música, de alta o baja cultura, es comercial de alguna manera, mientras que todos los materiales culturales, incluso aquellos de consumo masivo, brindan oportunidades y alternativas a las audiencias” (Connell y Gibson, 2003:7).

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

Existe también una relación determinada por la tensión entre los medios tecnológicos por los que la música circula y se produce, y, el valor mercantil que esta

obtiene como objeto físico. Por ejemplo, la música en partituras permitió la rápida difusión de música, pero también hizo que las compañías editoriales se establezcan como los principales agentes en la industria musical emergente. Posteriormente, las tecnologías de grabación y reproducción de sonido hicieron que las compañías disqueras asuman el rol que jugaban las compañías editoriales. Esto nos lleva al siguiente punto que trata la relación entre música y tecnología.

Música y tecnología

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

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

La tecnología al igual que la música adquiere significados en los distintos contextos en los que aparece. Su uso puede servir a fines opresivos o subversivos; puede generar relaciones comunales o puede alienar personas; puede ser utilizada para mantener el orden en el sistema económico, a la vez que puede subvertirlo. Es por esto que a menudo se carguen ideologías sobre sus distintas aplicaciones.(Lysloff y Gay, 2003:11-12). Las nuevas tecnologías de registro y reproducción de sonido cimentaron las industrias discográficas, además de permitir que la música se pueda reproducir en distintos espacios sin la necesidad de la presencia de sus intérpretes, haciendo que su reproducción dependa netamente de tecnologías electrónicas como: el fonógrafo, el tocadiscos, el toca cintas o el cd-player. El cassette y los formatos digitales de música como el MP3 facilitaron la distribución pirata de música, al mismo tiempo que fortalecieron la industria de compañías que se dedican a la producción de reproductores para estos formatos. A las 11 de la noche del 3 de marzo del 2010, el portal web de la compañía Apple, responsable del reproductor de MP3 más popular del mercado, el *Ipod*, me informa que ha superado los 10.000.000.000 de descargas desde su software *Itunes*, el mismo que permite bajar vía electrónica música de manera pagada. Yo mismo poseo un reproductor *Ipod*, sin embargo, no he pagado por un byte de la música que tengo en él.

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

El sujeto como el centro de la etnografía musical

“Pequeñas músicas habitan en grandes sistemas”, esta es la premisa con que Slobin (1993: xiii) abre su “Subcultural Sounds: micromusics of the west”. Desde los sonidos que escuchamos en nuestros auriculares hasta las grandes industrias discográficas, la conexión entre el sujeto y la música está atravesada por sus relaciones con: la economía, el mercado, los medios de comunicación, y demás condiciones macro-estructurales. Para entender el lugar del sujeto como centro de una etnografía de la música, hay que

entender la relación entre estos niveles. En consecuencia me hago de la propuesta de Slobin (1993) al considerar que todos somos “culturas musicales individuales”. El realizarlo obliga a crear una narrativa coherente que se enfrente a las complejidades y tensiones que surgen en estas relaciones. Tal narrativa deberá centrarse en las experiencias de los sujetos que giran alrededor del *hardcore* y del *metal*, y cómo ésta se relaciona con contextos sociales, económicos y políticos más amplios, sin perder de vista por supuesto, las distintas posiciones que surgen dentro del mismo espacio.

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

El uso de nuevas tecnologías como el internet más la condición migrante de la música hacen que a momentos la comprensión del espacio en esta investigación se vea desterritorializada y por demás complejizada. Esto obliga a tomar decisiones metodológicas que se enfrenten al problema de entender a lo global desde lo local. Ana Tsing (2005) argumenta que lo global es el producto de una serie de conexiones de las que hoy por hoy, el capitalismo, la ciencia y la política, dependen. En este sentido, nos vemos obligados a encontrar un punto intermedio entre nociones totalizantes y específicas, partiendo de rastrear los procesos por los cuales se generan conexiones entre lo global y local y problematizar los conflictos que este choque genera. Si no se

hace esto, el flujo de ideas, mercancías, personas, imágenes y sonidos que viajan por el mundo corre el riesgo de ser entendido como un proceso siempre fluido y poco problemático, cuando la evidencia muestra que son las fricciones o tensiones en la relación entre lo global y lo local las que generan prácticas emergentes que definen la existencia del espacio social.

Por ejemplo, en países de Latinoamérica como el nuestro, la introducción del *rock* ha sido considerado por las culturas dominantes locales como una importación cultural que atenta en contra de la estabilidad de la música nacional, además de importar consigo muchos otros atentados a la moral reinante (Ayala Román, 2007). La libre circulación de música por internet ha beneficiado las dinámicas de consumo de música para muchas personas en países en los que los niveles de vida son más bajos, brindándoles acceso a un universo casi ilimitado de música proveniente de los más variados orígenes, de forma casi inmediata y sin ningún costo. Pero esta misma fluidez puede hacer que las dinámicas de producción, aunque abaratadas en costos, se vean perjudicadas al no haber una industria que respalde su producción y que a la larga genere ganancias para quienes la producen. Este es el caso de la escena local de *hardcore* y *metal* local.

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

CAPITULO II

MÚSICA, LUGAR Y FLUJOS: ANTECEDENTES E INICIOS DEL *METAL* Y EL *HARDCORE* EN QUITO

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

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

Funcionando desde el norte de la ciudad *Alarma* ha constituido una micro-escena musical dentro de la escena más amplia de *rock* de Quito. Este colectivo se caracteriza además por su interés no solo de promover bandas locales, sino de traer al escenario local a bandas internacionales, principalmente estadounidenses y latinoamericanas. En este sentido, *Alarma* es también una micro-escena que forma parte de una red global de circulación y consumo de estos estilos musicales. Como productora musical, su gestión es completamente independiente, pues se logra a través del esfuerzo, inversión y autopromoción de sus mismos miembros. Esta investigación se elabora a partir de sus relatos, de las voces de quienes, como músicos o promotores, en los últimos seis años han gestionado este espacio y para quienes *metal* y *hardcore* son parte importante de sus vidas, de su identidad y de las formas en que comprenden al mundo.

Focalizar de esta manera a este estudio, no implica de ninguna manera construir una historia aislada que solo se refiera a un grupo particular de sujetos. Lo que se busca

es hablar al mismo tiempo de la importancia que la música tiene en un micro nivel, al que aquí llamamos *subcultura*, que está conformado por las bandas y músicos locales de *metal* y *hardcore*, los promotores y sus públicos, en su relación con niveles macro-estructurales, al que llamamos *supercultura*, y está conformado por la industria musical, los medios de comunicación y los flujos migratorios de sujetos que generan un movimiento de estilos musicales alrededor del mundo (Slobin 2003). El diálogo entre estos niveles es la base en la que se sustenta esta investigación.

Retos para una etnografía de la música en contextos globales

Los geógrafos sociales Jhon Connell y Chris Gibson en su *Sound Tracks: Popular Music and Identity*, plantean que la movilidad de la música viene dada por el flujo de personas alrededor del mundo y la música que llevan con ellos. En forma de un objeto físico mercantilizado o como información transmitida por medios tecnológicos, su movilidad hace que está se valore en su calidad de objeto que representa, a la vez, historias de vidas y lugares; que genera vínculos y negociaciones migrantes; y que sustenta y se sustenta en economías diversas. Esta movilidad es también responsable de tipos de performance y de espacios musicales construidos en nuevas circunstancias, producto de estos flujos se pueden reavivar viejas tradiciones o se pueden generar préstamos y apropiaciones inesperadas. Desde micro-escenas musicales de *punk*, *metal* y *hip-hop* en Asia, Latinoamérica y África, hasta grandes sellos discográficos interesados en producir músicas tradicionales de grupos étnicos alrededor del mundo. En la movilidad de la música se dan relaciones en las que continuamente lo local está negociando con lo global. (Connell y Gibson, 2003)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Realizar un estudio de una escena musical hoy en día implica hablar de la relación del lugar en el que se da la escena y de cómo, a su vez, esta escena se relaciona con el mundo. Si hablamos de *metal* y de *hardcore* en el Quito del siglo XXI, nos referimos al grupo particular de sujetos que conforman esta escena, en su relación con el mundo, relación que está mediada por distintos factores que van de la mano de las industrias musicales, los medios de comunicación y los distintos tipos de flujos y tecnologías que los conforman.

La movilidad de la música plantea escenarios en los que se generan distintos tipos de tensiones que vienen dadas por los niveles de movimiento o estabilidad de los flujos. En este capítulo se explora cómo estos flujos de personas, ideas y mercancías relacionadas con la música, generan espacios particulares a los que aquí llamamos

“escenas”. Sin embargo, no se puede decir que los procesos de flujo que construyeron la escena local de *metal* y de *hardcore* han sido procesos netamente armónicos, siempre habrá tensiones entre las nociones de estabilidad del contexto social y cultural del lugar – para nuestro caso Quito– y los flujos que la atraviesan.

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

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

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

***Metal* y *Hardcore*: comienzos y significados**

Cuando hablamos de géneros musicales y sus historias es probable que en lugar de encontrar orígenes, encontremos comienzos, esto se da por el surgimiento de diversas posiciones que no necesariamente coinciden en ubicar sus orígenes. Por ejemplo, en lo que es el *heavy metal* no existe un consenso en cuanto a determinar la primera banda del

género. Generalmente se afirma que la primera agrupación originaria es *Black Sabbath*, pero otros se lo atribuyen a *Alice Cooper* o, incluso, a las bandas del también llamado *glam rock* de los setentas, como *Led Zeppelin*. En lo que respecta a la música popular y especialmente a sus géneros, distintas posiciones se están constantemente construyendo y negociando, relaciones sociales se entablan y se transgreden, ideologías se forman o se cuestionan. Los géneros y los estilos musicales son en esta medida, el producto de múltiples –pero históricamente específicos– individuos que representan identidades diversas (Pillsbury, 2006:4).

Los géneros musicales nunca se inventan completamente, más bien son el resultado de múltiples configuraciones y reconfiguraciones, convenciones estéticas, sonidos y significados. El término mismo que define a un género musical es el resultado de una disputa entre la industria discográfica que utiliza los términos con fines mercantiles, los músicos y los fanáticos; lo que en términos de Slobin (2003) se entendería como una disputa entre los niveles *subculturales* y los *superculturales* del género. Recordemos que, a finales de los setentas, la banda de *punk* inglesa *Sex Pistols* declaró públicamente que para ellos ser catalogados como *punks* era ofensivo. De la misma manera, en los ochentas, *Metallica* definía su estilo musical como *power metal*, mientras que eran presentados por su sello discográfico como una banda de *thrash metal*.

Es en los comienzos del *thrash metal* donde podemos encontrar varios componentes significativos que ayudan a entender las relaciones que *metal* y *hardcore* mantendrán desde su aparición en la década de los ochentas⁷. Tras el decaimiento de las primeras bandas inglesas de *heavy metal* como: *Black Sabbath*, *Deep Purple* o *Led Zeppelin*, las bandas del *New Wave of British Heavy Metal* (N.W.O.B.H.M) o nueva ola del heavy metal inglés, generan una respuesta directa a la escena de *glam metal* de Los Angeles. Bandas como *Motörhead*, *Iron Maiden*, *Diamond Head* y *Venom* adoptaron una forma más agresiva y rápida de tocar, acompañada de líricas que trataban temáticas

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

más oscuras y de imaginería fantástica, elementos que las distinguía de las baladas *rock* hipersexualizadas de bandas como *Aerosmith*, *Kiss* y *Van Halen*.

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

Los inicios del *hardcore punk* también están marcados por una ruptura con la primera ola de *punk* que, para comienzos de los ochentas, había alcanzado mayor visibilidad mediática y éxito comercial. Cabe recordar que las primeras bandas de *punk*: *Sex Pistols*, *The Clash* y los *Ramones*, tuvieron contratos con grandes disqueras desde el principio. Al respecto, el bajista de la banda neoyorkina *Agnostic Front*, Roger Miret, menciona: “Empezamos a utilizar el término *hardcore*, porque queríamos distinguirnos de la escena de *punk* drogadicta y artística, que se daba en ese tiempo en Nueva York. Éramos chicos más rudos que vivían en la calle, teníamos un perfil más duro”⁸ (Andersen, M. y Jenkins, M. 2001).

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

La relación entre las bandas de *hardcore* y *thrash metal* fue desde el comienzo compleja pero, a gran escala, es innegable que hubo una influencia estética directa del

⁸ We started using the term 'hardcore' because we wanted to separate ourselves from the druggy or artsy punk scene that was happening in New York at the time." "We were rougher kids living in the streets. Traducción por Juan Pablo Viteri, 2010.

hardcore en el *metal* a comienzos de los ochentas. De hecho, muchas de las bandas más reconocidas de *thrash metal* como *Anthrax* y *Slayer* fueron formadas por guitarristas que habían comenzado su carrera en bandas no exitosas de *hardcore punk*. El ritmo frenético del *hardcore* y su estilo de canto potente y distorsionado se mantiene como el principal vínculo sonoro que caracteriza a estos dos géneros. Incluso ambos estilos –al menos en sus inicios– mantenían un tipo similar de audiencias: jóvenes blancos de clases trabajadoras. En este momento se da una importación de los valores independientes del *Do It Yourself* (DIY) o “hazlo tu mismo” del *hardcore punk* al *thrash metal* (Pillsbury, 2006:4).

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

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

política contestataria del *hardcore* sumada a la autogestión, a través de la proclama del DIY, generaron un sentido comunal de unidad dentro de las escenas de *hardcore*, como lo evidencia la canción *United and Strong* del disco *Victim in Pain* (1984) de la banda *Agnostic Front*:

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

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

Nuestros amigos son más importantes
debemos mantenernos juntos
Apoyarnos unos a otros
Unidos y fuertes⁹

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

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

⁹A scene all divided with no unity / We gotta stick together/ And fight for what we believe / There won't be a second chance / We've got to have it soon/ Got to stick together/ And fight 'em all now/ Our friends are more important / We gotta stick together/ Support one another/ United and strong. Traducción por Juan Pablo Viteri 2010

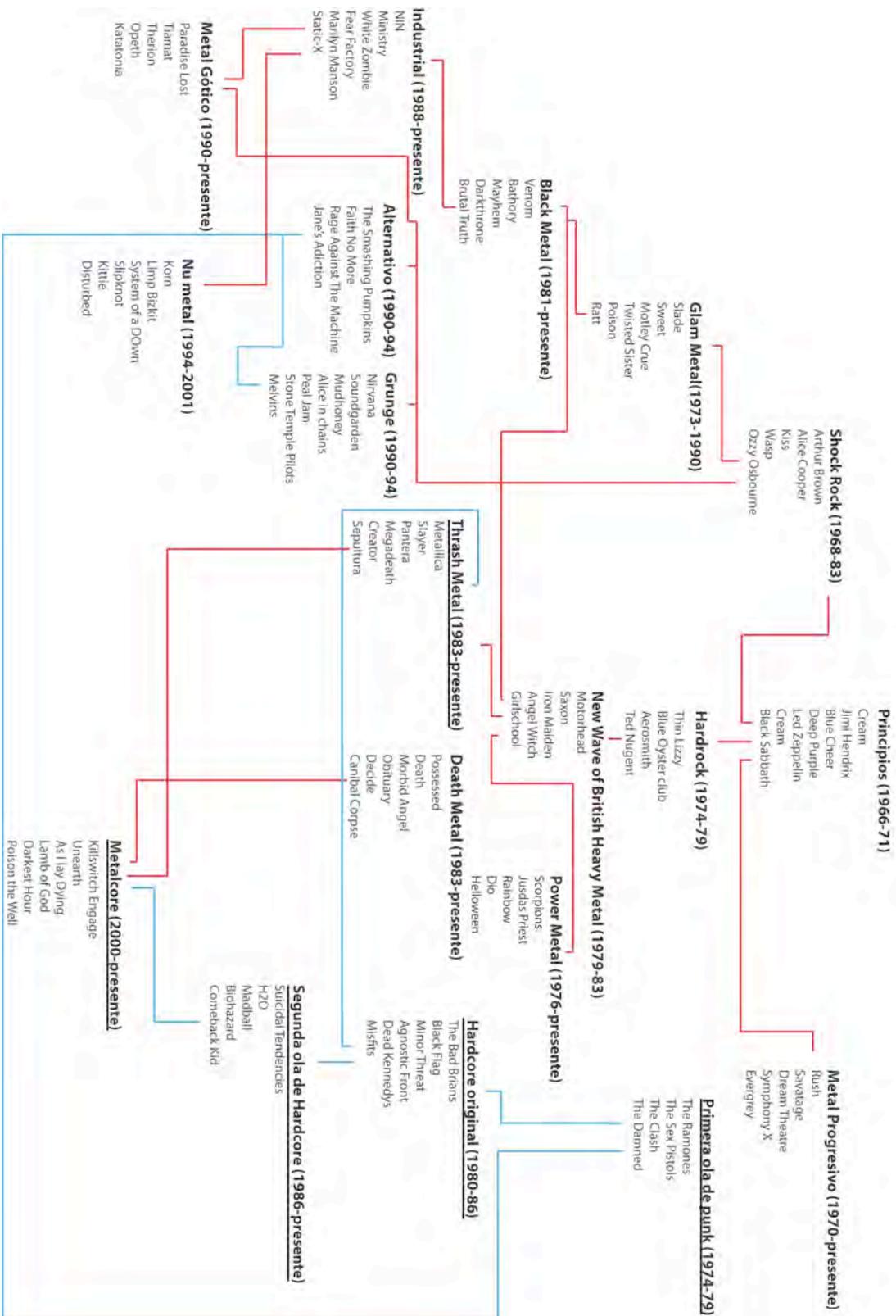
¹⁰ “Whereas metal was proving to be a path to success on a mass scale, hardcore was staking out a place of opposition to the music industry at large. Whereas metal found guitarists like Van Halen expanding the limits of technical virtuosity, hardcore issued a challenge to the notion that virtuosity equalled 'good music'. Traducción por Juan Pablo Viteri 2010.

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

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

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

Géneros y subgéneros del metal y el hardcore



Diseño: Juan Pablo Viteri 2010

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

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

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

Los ochentas, como hemos visto, fueron años de mayor crecimiento y popularización para el *hardcore* y el *metal* en los Estados Unidos y Europa. Sin embargo en nuestro medio el acceso a estos estilos musicales era limitado y es solo hasta 1984 que aparece el primer programa de radio especializado, su nombre fue *Rock FM* y se transmitía por *Radio Pichincha*, hoy *Hot 106 Radio Fuego* (Ayala Román, 2008:93). Esta limitada visibilización mediática contrastó con los procesos de organización subterránea que se fueron afianzando a lo largo de esta década específicamente en el sur de la ciudad. Es entonces cuando el *rock* en Quito pasa a constituirse en un elemento de protesta que reacciona frente al conservadurismo reinante. Tal vez la figura más emblemática de este momento fue Jaime Guevara, quien en su álbum y canción homónima del mismo: “Cantor de contrabando” critica a una sociedad conservadora, prejuiciosa y represiva desde una posición de clase obrera:

Cantor de contrabando

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

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

Una virgen quería con su bendición salvar a Quito
aburrída de estar cada noche rezando por rezar,
para que la adoraran
se subió a la cúspide del Panecillo

pero solo alcanzó que su costo le critiquen, nada más.

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

Pedro Sigcha tomaba guarapo
sin ningún otro recuerdo
que sus pies le sangraran aparte de

'Soy un cargador,
mientras toda mi vida la pasan
siempre en blanco y negro
debo yo llevar a cuestras sus malditos
aparatos de color.

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

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

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

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

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

El afán romántico por valorar “lo nuestro” siguió viendo al *rock* como un tentáculo del capitalismo diseñado para pervertir a la sacro-cultura nacional, postura conservadora que además vino acompañada de una serie de prejuicios que lo vinculaban con delincuencia, drogadicción, satanismo y demás atentados a la moral local. La poca visibilidad del *rock* en el país hizo que los gobiernos de turno, incluyendo a los más autoritarios, no se vieran lo suficientemente amenazados como para tomar medidas represivas extremas en contra de los roqueros nacionales, con la excepción de los casos puntuales de Pancho Jaime en Guayaquil, y Jaime Guevara, en Quito.

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

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

Entrada la década de los noventa, el *metal* y el *rock* en general, constituían escenas todavía muy marginales en la región. Quito no era la excepción, conformando únicamente de manera solida la escena roquera del sur¹¹. Pasadas las dictaduras militares y los periodos de represión más fuertes y tomando en cuenta que internacionalmente el *metal* era cada vez más visible, localmente la intolerancia general

¹¹ No con esto pretendo desmeritar la influencia de bandas del norte como: *Harvest*, *Rumbason* y especialmente *Mozzarella* o bandas y músicos de Guayaquil como *Abraxas*, *Equinox*, *Postmortem* y Pancho Jaime

hacia este estilo de música se mantenía. Victor Carrión de 30 años de edad, es fanático del *metal* desde inicios de los noventa, ha producido varios fanzines¹² y actualmente maneja el blog *Eje del mal, sitio anticultural*. Con una visión crítica, sube información referente a la escena local e internacional, además de sus propios artículos de opinión. Recordando la primera mitad de los noventa, comenta:

Era el gobierno de Sixto Durán Ballén [...] cayó el intendente y ahí nos pegaron nuestro tolete a cada uno, porque eran cosas que eran hechas sin autorización. Porque nadie te iba a dar autorización. Porque era el concierto hecho en la casa de un man o en alguna cancha abandonada, y si por A o B razón algún policía o un vecino se enteraba de nosotros hacía que caiga la policía, esa era la norma. Era distinto en esa época, porque si tú veías a los roqueros no los reconocías, la mayoría andábamos vestidos como norios¹³. Porque primero no había donde comprar ropa, no había tiendas de ropa, de nada, y segundo en tus casas no te dejaban y si andabas con eso en la calle te podían pasar cosas. [...] me acuerdo que una vez por andar caminando con uno de nuestros amigos que tenía un arete, nos persiguieron unos mecánicos borrachos diciendo que éramos unos “guambras maricones”, por suerte no nos cogieron. Igual, un conocido alguna vez me dijo que él estaba con una chompa de camuflaje militar; que ahora es común usar pero en esa época no, y le vieron unos militares, le fueron persiguiendo y se tuvo que saltar un muro, por suerte se salvó. En esas situaciones si te agarran te caían a patadas. (Carrión, 11/07/2010)

Así mismo en 1996 el presidente Abdalá Bucarám manifestó públicamente que “... los ecuatorianos no inventaron las motos, ni las chompas de cuero, ni el pelo hippie, menos aún el consumo de drogas como la marihuana o la cocaína” además invitó a los ecuatorianos a reivindicar el pasillo como la “música auténtica del país” capaz de influenciar la mente de los jóvenes. (El comercio, Domingo 25 de Agosto del 2006 en Guzman, 2004:34). En este mismo periodo miembros de la policía protagonizaron dos actos de represión violenta en contra de roqueros en el sur de Quito y Ambato. El resultado fueron varios jóvenes maltratados y detenidos (Guzman: 2004).

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

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

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

El movimiento de roqueros en el Ecuador buscó la manera de organizarse localmente para posteriormente juntar fuerzas en los que sería el movimiento de protesta nacional contra la violencia, la represión y la intolerancia contra el rock (Guzman, 2004:35).

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

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

Orígenes del *hardcore* en Quito

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

La escena, se remite a lo que es realmente importante, y eso es la música. Cuando la música suena, y la gente se enloquece, se forma el pit [pogo] y el diving es rápido y furioso, no hay nada mejor en el mundo. Y eso es lo que hace algo hecho con integridad. Las letras tratan sobre el día a día, crecer en la ciudad (Christman y Malon, 1997)¹⁴.

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

A inicios de los noventas empiezan a aparecer en Ecuador ciertas manifestaciones que denotan la influencia del *hardcore* de los ochentas a nivel local. Bandas como *Mortal Decision* (Quito) y *Notoken* (Guayaquil) son la pioneras en producir localmente un sonido *hardcore*. Sin embargo, poco es lo que se sabía localmente de este estilo musical y de sus significados. La baja comercialidad y la poca presencia mediática de este estilo hicieron que sus repercusiones, fuera de los Estados

¹⁴ "it goes back to what's really important, and that's the music. When the music's playing and the people are going wild, the pit is going, the diving's fast and furious, there's nothing in the world greater. And that's what makes it something with integrity. The lyrics are about everyday life, growing up in the city." Traducción por Juan Pablo Viteri 2010.

Unidos, sean extremadamente marginales. Victor por ejemplo, recuerda que a principios de los noventas había tan poca información disponible que era difícil entender de lo que se trataba realmente el *hardcore*,

Para cuando yo empecé a oír esto de la música pesada, por decirle de un modo, a nosotros, es decir, la gente que está recién empezando, nos decían que *hardcore* era, *Mortal Decision*, *Notoken*, y mas o menos lo que nos decían, para que tengas una idea de como era la época esa, cuando preguntábamos qué era *hardcore*, nos decían, es la música donde hablan malas palabras. (Carrión, 11/07/2010)

Sobre esto, Gustavo Dueñas, vocalista de *Descomunal*, y uno de los miembros de *Alarma* que por más tiempo ha estado en contacto con el *hardcore* y el *metal*, menciona que en ese tiempo en Quito ya había algo de *hardcore* que se producía principalmente al sur de la ciudad. Recuerda que en 1993, entre toda la hegemonía metalera, se topó con un *flyer* que decía “jardcorero obrero”. El sonido que aquí encontró fue principalmente el de un *hardcore punk* que hacía eco de las primeras bandas del género en Estados Unidos y que, a su vez, compartía muchos espacios con bandas de *metal* extremo locales¹⁵. Menciona que el sonido era bastante crudo, agresivo y técnicamente precario. Al igual que Victor, recuerda a *Mortal Decision* y a *Notoken*.

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

En ese sentido, una de las escenas más representativas de aquel momento es la *straight-edge*. Evan Seinfeld y otros miembros de bandas de *hardcore*, describen al

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

straight-edge como un movimiento que propone un estilo de vida que sigue una lista de reglas: no beber licor, nada de drogas, veganismo o al menos no carne roja y no tener relaciones sexuales sin compromiso u optar por la abstinencia sexual (Christman y Malon, 1997). Este movimiento se fundó a partir de la canción homónima compuesta en 1981 por Ian MacKaye, miembro de la banda de Washington D.C. *Minor Threat*.¹⁶

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

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

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

Cargado de estas influencias, regresa al Ecuador trayendo consigo la música y las ideas de estos géneros. Su compromiso con el *straight-edge* lo llevó, en ese

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

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

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

Sur vs. Norte: una disputa entre “auténticos” y “alternativos”

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

Si bien los finales de los ochentas se caracterizaron por la hegemonía de las bandas de *glam metal* como *Guns n’ Roses*, *Bon Jovi*, *Posion* o *Mötley Criie*, del *pop* de *Madona* y *Michael Jackson* y del *rock* ligero de bandas como *The Police* o *Genesis*, la primera mitad de la década de los noventa estuvo marcada por la aparición y auge de la

llamada “música alternativa”. A la cabeza del movimiento, *Nirvana*, banda originaria de un pequeño pueblo en las afueras de Seattle, Estados Unidos. Un mensaje oscuro y autodestructivo acompañado de sonidos distorsionados que rememoraban a los primeros momentos del *punk* y del *metal*, desplazó de las listas de popularidad al monólogo repetido de baladas *pop*, *rock* y *metal*. Es en estos años cuando la cadena internacional MTV (*music television*) lanza al aire su versión latinoamericana.

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

Concentrando sus operaciones en Miami mostrando vídeos musicales de bandas y artistas *pop* y *rock* norteamericanos, intercalados con los de bandas y artistas latinoamericanos (principalmente mexicanos, argentinos o chilenos), MTV Latinoamérica fue una de las principales vitrinas que permitió a los grandes centros suramericanos tener acceso directo a la escena pop mundial, a la vez que posibilitó la difusión de bandas como: *Soda Stereo* (Argentina) *Café Tacuba* (México) o *Los Prisioneros* (Chile) a los públicos latinoamericanos.

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

Es por estos mismo años que “la escena alternativa del norte” empieza a tomar forma. Esta división geográfica norte/sur tenía un origen en un conflicto de clase. Por

supuesto esto no es algo particular de la música, sino el reflejo de una fragmentación que ha marcado a la ciudad de Quito desde la década de los cincuentas y que está determinada por un carácter jerarquizado y desigual de distribución del espacio urbano. Los estudios demuestran que esta fragmentación es el reflejo de una polarización desigual en cuanto a niveles de acceso y de poderes políticos y económicos que privilegian al norte sobre el sur. (Ayala Román, 2008: 122 y Kingman, 1999).

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

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

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

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

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

Es la misma jerarquización y desigualdad lo que genera, entre la población del sur de la ciudad, la necesidad de organizarse colectivamente de manera eficiente. El haber tenido que luchar por el acceso a servicios básicos, construcción de obras, patrocinio de

eventos y demás, le ha otorgado a la población sureña una mayor capacidad de actuar en conjunto. El norte no ha tenido la necesidad de organizarse y luchar por nada de esto. (Ayala Román, 2008:123)

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

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

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

W: Osea, al momento que el *rock* llegó acá Ecuador, llegó de ciertas formas, y aquellos que son los primeros roqueros, derivan bastante de su identidad de aquello que les valida de ser genuinos y verdaderos el mantenerse fieles a esas primeras influencias y escuchar nada más y yo no creo que sea por falta de acceso, porque así como llegó lo uno, tranquilamente llegó lo otro, sino para mi es un fenómeno más de identidad muy conservador. (Mena, 09/11/2010)

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

Antes parecía que era una competencia demostrar quién tiene mas cassettes, quien tiene más vinilos, o el vinilo más complicado de conseguir era el más duro. Inclusive había gente que no te prestaba ciertas bandas. Siempre eso de intentar ser o parecer el que más sabe, el más duro, “yo si soy y tú no, porque yo si soy de verdad y tu eres un novelero” eso es algo que siempre ha estado presente. Yo creo que eso es un montón algo que le pasa a los lugares chicos, a los lugares donde es la misma gente la que se está viendo todo el tiempo siempre, y creo

yo que eso genera que la gente ya se apasione en mala forma de las formas, más que de los fondos. (Vinueza, 22/12/2010)

Irónicamente cuando el *hardcore* apareció en los Estados Unidos en la década de los ochentas, lo hizo en sectores de clases obreras y por mucho tiempo se concentró en esos espacios. El *heavy metal* por el contrario, a pesar de mantener orígenes parecidos en cuanto a clase, alcanza mucha mayor visibilización a nivel mundial. Para finales de los noventas, el *hardcore* con influencias metaleras de *Misil* y *Muscaria*, es localmente tachado de ser un estilo musical de clases altas, al contrario del *heavy metal* que se producía en el sur de la ciudad. El estilo musical del que *Misil* y *Muscaria* proceden es un *hardcore* que, incluso en el boom de lo alternativo en los noventas cuenta con una limitada difusión mediática. Los orígenes de este estilo en el país tienen que ver más con un flujo motivado por personas como Gustavo Dueñas, quien al regresar de Nueva York a Quito trae consigo las ideas del *hardcore* de Nueva York para formar *Misil* en Ecuador, antes que con una influencia mediática como MTV Latinoamérica que en su programación mostraba *metal* pero nada de *hardcore*.

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

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

Tomando estas consideraciones, cabe mencionar que a pesar de estas disputas entre lo que es o no *metal*, en el norte y en el sur de Quito, el *metal* siempre fue el género dominante (Ayala Román, 2008, 131). La diferencia estaba en una actitud purista que descalificaba todo lo que no sea *metal* de una escena metalera del sur, en contraposición

¹⁷ El estilo de vestir de un *hardcorero* por aquellas épocas era muy distinto al de un *heavy metalero*, el primero tradicionalmente usaría un pantalón holgado mientras que el otro tradicionalmente se distingue por usar pantalón jean apretado por ejemplo.

a una escena alternativa que entre sus muchas influencias musicales tenía a bandas de *metal* y *hardcore*. Incluso muchos de los miembros de *Alarma* cuando recuerdan el MTV Latinoamérica de los noventas, referencian al *Headbangers* conducido por el VJ chileno Alfredo Lewin. Este programa dedicado exclusivamente al *metal*, presentaba desde las bandas más tradicionales del género hasta la corrientes más actuales como el *nu metal*, incluyendo además a bandas latinoamericanas como: *Resorte* (México), *Criminal* (Chile) o *Angra* (Brazil) en el mismo nivel que bandas norteamericanas como: *Metallica*, *Megadeath*, *Fear Factory*, *Deftones*, *Pantera*

En 1997 el *Headbangers* del MTV Latinoamérica sale del aire. En el último programa, Alfredo Lewin, su conductor, lamenta el cese del programa reclamando la atención que una compañía grande como MTV debería ponerle a un género tan importante como el *metal* y finalmente alienta a los fanáticos latinoamericanos del género a sostener la escena. En adelante, MTV empieza a dejar de lado géneros musicales con una tendencia musical comercialmente más independiente como el *punk*, el *metal* y el *grunge*; y, en su lugar orienta su programación a música *pop* y reality *shows* norteamericanos como *The Real World*. Para finales de los noventa, el boom de lo alternativo había llegado a su fin, a la vez que el *pop* Britney Spears y las llamadas *boy bands* como 'N sync y los *Backstreet Boys* retoman las listas de popularidad y ventas.

Alarma: metalcore desde Quito

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

En el 2002 Gustavo regresa al país para integrarse a *Descomunal* en substitución de Roberto Muñoz , trayendo consigo las influencias de un nuevo estilo musical. La

nueva escuela de *hardcore* que se caracterizaba por sus cruces con el *metal*, se convierte en lo que la industria ha llamado *metalcore*¹⁸. Algunas de las bandas precursoras de este estilo son: *Killswitch Engage*, *Shadows Fall*, *As I Lay Dying*, *Poison the Well*, *Unearth* y *Hatebreed*. Muchas de ellas se mantuvieron independientes, a la vez que en su sonido *hardcore* se incluían melodías y solos de guitarra tradicionales del *metal*. Las líricas con proclamas políticas y anticapitalistas se hicieron menos comunes y las temáticas se diversificaron llegando incluso a topar temas románticos (un ejemplo de esto es la canción *Nerdy* de la banda *Poison the Well*).

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

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

Como menciono antes, entre el 2000 y el 2004, el movimiento en la escena local es muy limitado. La programación de MTV Latinoamérica consistía básicamente en videos de *pop* y *reality shows*. Las conexiones con estilos musicales como el *metalcore*, se realizaban únicamente a través de viajes a los Estados Unidos o vía internet. El

¹⁸ Para graficar mejor esta evolución revisar el gráfico de la página 44.

problema fundamental entonces era que concretamente en el norte de Quito, no había una escena *metal* y *hardcore*. Localmente se podía conocer de las bandas de internacionales, pero el encuentro en vivo, fundamental para estos estilos musicales, no se concretaba. La conformación de la *Escena Hardcore en Vivo* responde a la necesidad de llenar ese vacío.

Para el 2004 las canciones que después le darían forma al primer EP¹⁹ de *Descomunal*, reflejan el anhelo de hacer local al *metalcore*. “Prevén tu la muerte”, tema cuya letra fue compuesta con fragmentos de las estrofas omisas del Himno Nacional del Ecuador, significó para el grupo de personas que conforman lo que ahora es *Alarma* que ese *metalcore* que sabían que se daba en los Estados Unidos, ahora era también suyo, hablaba de su realidad, al mismo tiempo que demostraba una postura frente al mundo desde el Ecuador. El *metalcore* se había nacionalizado,

Prevén tú la Muerte

Indignados los hijos del yugo
Que te impuso la ibérica audacia
De la injusta y horrenda desgracia
Que pesaba fatal sobre ti
Santa voz a los cielos alzaron
Voz de noble y sin par juramento
De vengarte del monstruo sangriento
Y romper ese yugo servil.
Y si nuevas cadenas prepara
La injusticia de bárbara suerte
Gran Pichincha prevén tú la muerte
De la patria y sus hijos al fin
Unde al punto en sus hondas entrañas
Cuando existe en la tierra el tirano
Huele solo cenizas y en vano
Busque rastro de ser junto a ti. (Descomunal, 2004)

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

¹⁹ EP son las siglas en inglés de “enlarge recording” lo que significa “grabación extendida”. Un EP no es tan largo como un álbum, generalmente tiene solo de 3 a 5 canciones.

Héroes de Plastilina
Héroes desechables, líderes de nada
Llenan de vacío la mente idiotizada
Y claro esta la sed de la gente
Y claro esta la debilidad
Y claro esta siguen como borregos
Dar fama a la ignorancia. (Descomunal, 2004)

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

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

Cuando vino *Grito*[Colombia] que fue la primera banda internacional que tuvimos como *Escena hardcore*, ellos se contactaron con nosotros porque seguramente se pusieron a buscar por internet y cacharon que lo único que tenía que ver con *hardcore* éramos nosotros. Esto se dio porque supe que *Hatebrred* [banda estadounidense de *metalcore*] estuvo haciendo gira en el 2005 y me interesé por hacer esa fecha acá, me puse en contacto con el promotor en Colombia, que era Willy Rubio, que es el man con el que luego hicimos una amistad, y el tuvo que ver mucho con que *Confronto* [Brazil] venga acá por primera vez. Yo le pedí que nos deje traerles solo por los pasajes y como él ya estaba involucrado en hacer shows internacionales nos presentó con la gente. (Mena, 16/11/2009)

Para el 2007, la *Escena Hardcore en Vivo*, dejó de ser entamente local y había organizado ya 12 conciertos y presentado a 29 bandas de Ecuador, Latinoamérica, Europa y Estados Unidos. Estas bandas eran: *Descomunal*, *Mandala*, *Letal Rake*, *Mortero* (Ambato), *Colapso*, *Cafetera Sub* (Ambato), *Siq*, *Faceless*, *Ikaira*, *Malahue*, *Yuga*, *Selva*, *Camareta* (Portoviejo), *Pikawa*, *Asfixia*, *Fundamental*, *Mad Brain*, *P.D.E.*, *Kahniwara*, *Mamá Vudú*, *Sarcoma*, *Misil*, *Instinto* (Ambato), *Goe* (Guayaquil), *Grito* (Medellín, Colombia), *El Sagrado* (Colombia), *Anton* (Mexico), *The Orange Man Theory* (Roma, Italia) y *xConfrontox* (Rio de Janeiro, Brasil).

Ese mismo año, *Descomunal* lanza su primer disco de larga duración *Invalorable*. En él, aunque con un sonido más *metal* que *hardcore*, celebra el logro de haber conformado una escena en la ciudad y promueve los valores y el ethos del *hardcore*. Así lo demuestran los canciones *Invalorable* y *Solo*²⁰.

Invalorable

En contra parecemos jugar / perdiendo solidaridad
armados de falsa ansiedad / saciamos nuestra
animalidad / para poder seguir en esta existencia
no nos queda más que consolidarnos
en unidad capaz de llevarnos / a una mejor
forma de sobrevivencia / y ya lo decía / vieja
sabiduría / en comunidad se acaba la
apatía / todos aportando / llenando el
deseo / y justificando el aquí tu
presencia / rescatando invalorable
saber / sabios principios
valioso poder. (Descomunal, 2007)

Solo

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

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

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

Colapso o *Kanihuara* tienen tendencias mucho más *metal* que *hardcore*. Sobre esto Willy comenta:

Nuestro caso, para los que éramos el núcleo de *Alarma*, osea el *Miguel* y yo, no hemos creído en esa huevada en eso de que algo debe de mantenerse, exclusivo, cerrado, puro, jamás lo hemos creído, nos ha valido verga y no por querer ser más *hardcoreros*. Si lo quieres ver en términos *hardcore*, o sea eso es ser *hardcore*, si me cachas? Si viene un man que no te quiere prestar a una banda porque se cree *hardcoreraso* para que no se vaya a berrear, es una contradicción evidente, directa y estúpida. Pero no para nosotros, no lo hacíamos por querer ser más *hardcore* porque eso era para nosotros el seguir creciendo, el seguir ampliando para otros géneros el internaciolizar la cuestión, es algo que para nosotros ni siquiera ha estado en cuestionamiento. (Mena, 19/07/2010)

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

Conclusiones: Hacia una expansión del concepto de “escena musical”

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

Sin embargo, con respecto al punto c) en particular, quisiera hacer una aclaración que surge de los resultados de esta investigación, pues si bien estas relaciones *interculturales* generan espacios en donde lo local y lo global continuamente se negocian, considero que una escena se empieza a dar cuando sucede en forma concreta en un lugar en específico. Pueden haber comunidades que consumen un estilo musical

en distintas partes del mundo, pueden existir bandas importantes de un género que en sus giras visiten estas locaciones, puede darse una difusión mediática de algún estilo musical en un determinado lugar, pero lo que la hace escena es la producción musical local de grabaciones y de conciertos. Sin bandas o encuentros musicales concretos en lugar de escenas hablaríamos de grupos de consumidores. El cine de *Hollywood* hoy por hoy llega a todo el mundo, pero no se produce en todo el mundo por eso sigue siendo *Hollywood*.

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

En este capítulo se realiza una historización del proceso por el cual el *metal* y el *hardcore* que aparecen en Estados Unidos y Europa, viajan para producirse en la ciudad de Quito, dando paso a la formación de colectivos locales articulados por estos estilos musicales como *Alarma* o *Al Sur del Cielo*. También se evidencia como ese flujo ha generado tensiones de clase entre el norte y el sur de la ciudad. Pero lo que hasta aquí no he evidenciado es que la gran mayoría de los actores que se mencionan son hombres. Cuando se entra a estos espacios es evidente la mayoritaria presencia de actores masculinos en las bandas y en el público. No es secreto que a nivel global el *rock* ha mantenido una relación estrecha con distintas manifestaciones de masculinidad; relación todavía más evidente en sus géneros comunmente llamados pesados como *metal* y *hardcore*. En el siguiente capítulo se analiza la relación que surge entre música pesada y masculinidad en distintos contextos incluyendo el nuestro.

CAPITULO III

“ESTO ES PARA HOMBRES”: MÚSICA PESADA Y MASCULINIDAD

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

Desde que empecé a concurrir a espacios relacionados con estos estilos musicales en mi adolescencia, se me hizo evidente que la mayoría de los públicos y de los integrantes de las bandas eran hombres. Igualmente las imágenes mediáticas de las versiones más comerciales géneros, como el *glam metal*, a menudo mostraban una imagen cosificada de mujeres; mientras que las versiones menos comerciales, como el *thrash* o *hardcore*, casi siempre se han caracterizado por la presencia casi nula de mujeres en sus conciertos o en sus temas musicales, y es que el *rock* posee una larga tradición masculina.

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

Para esto me baso en los testimonios de hombres y mujeres, music@s y públicos de la escena local de *rock* y particularmente de *Alarma*, que dan cuenta de sus

interpretaciones, experiencias y posiciones de género asociadas a estos estilos musicales; así como, los espacios y los discursos que giran alrededor de los mismos. Esto implica analizar las diferentes representaciones de masculinidad que se evidencian o se performan en estos estilos de musicales al mismo tiempo que se busca entender cómo las mujeres, como músicas o público, negocian con ellas. Parte de este estudio, es mi propia experiencia dentro de estos espacios y la relación cotidiana que he mantenido con algunas de las personas de *Alarma* los últimos años.

Género y música popular

En los últimos 25 años el género ha sido una preocupación permanente dentro de los estudios de música popular; entre los distintos enfoques, resaltan la preocupación por analizar la relación entre las mujeres y el *rock*. Muchos estudios feministas se enfocaron únicamente en encontrar sesgos sexistas en las canciones de *rock* (Rodnitzky, 1975; Harding y Nett, 1984; Frith y McRobbie, 1990). Sin embargo, en la actualidad análisis feministas cimentados en teorías posmodernas y posestructuralistas han problematizado las nociones de género que giran alrededor de la música popular, proponiendo análisis complejos que permiten entender la relación entre género y música popular de manera más amplia (Reynolds y Press, 1995; Leonard, 2007; Kruse 1999) .

Estos estudios han apostado por profundizar en las construcciones de masculinidad, feminidad –y de cualquier posición de género– alrededor de la música popular. El proceso ha comenzado por determinar si es que los distintos estilos musicales están o no cargados de género. Por supuesto, esto implica asumir al género como una construcción social y cultural que codifica de forma diferenciada lo masculino y lo femenino, más allá del determinismo biológico. En este sentido, han proliferado discursos populares y académicos que muestran al *rock* como un estilo musical preponderantemente masculino, en oposición a otros géneros musicales que se asumen como femeninos como el *pop* (Kruse, 1999:85; Christenson y Roberts, 1998))

Con el paso de los años es evidente el incremento en la presencia de mujeres dentro del *rock* con figuras representativas como: Janis Joplin, Patti Smith, Courtney Love, Melissa Etheridge, Poly Styrene, Cristina Scabbia, entre otras. En nuestro país –

en el que cuando hablamos de *rock*, solo podemos hablar de *rock independiente*, de poca presencia mediática y baja comercialidad– es también evidente la presencia de bandas con alineaciones parcial o completamente femeninas como: *Pulpo 3*, *Oníríka*, *Juana la Loka*, *Vomitorium*, *Estoikas*, por mencionar algunas. Sin embargo, la presencia de mujeres en las escenas del *rock* alrededor del mundo sigue siendo minoritaria.



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

Si se revisan algunos de los momentos icónicos de la historia del *rock* como, *Woodstock 69* y *Woodstock 99*, se evidencian claramente premisas excluyentes para las mujeres. Sobre el primer *Woodstock*, Holly Kruse menciona: “la cultura hippie que *Woodstock* ejemplificó y celebró en gran medida la relegación de las mujeres a los roles tradicionales de objeto sexual y madre (tierra)”²¹ (Kruse, 1999:86). Treinta años más tarde, en la versión de 1999 del mismo festival, después de la presentación de la banda de *numetal*, *Limp Bizkit* y durante el performance de los *Red Hot Chili Peppers* del cover de la canción *fire* de *Jimi Hendrix*, la violencia en el público se elevó a un nivel en

²¹ “The hippie culture that Woodstock exemplified and celebrated relegated women largely to the traditional roles of sex object and (earth) mother” Traducción por Juan Pablo Viteri, 2010

el que varios actos vandálicos hicieron que se suspenda el evento. Si bien esta respuesta violenta por parte del público se avivó también por los altos precios en el agua y la comida expendidos en el evento, ¿cómo interpretamos que parte de estos actos vandálicos hayan incluido cuatro violaciones a mujeres?

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

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

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

Por estos motivos considero la importancia de abordar las problemáticas de género que se evidencian en estos espacios, partiendo de asumir que si bien estas

²² “Rock offers an imaginative space in which you can reaffirm your sexual identity, or stretch and escape its limits altogether. Shy Women can glimpse ferocity in the Stones or Sex Pistols, emotionally armoured men can toy with androgyny, while male wimps can play ‘soldiers’, taking vicarious pleasure in warrior masculinity or megalomaniac fantasies.” Traducción Juan Pablo Viteri 2010.

mantienen un perfil global, tienen especificaciones locales, como apunta Connell sobre la masculinidad:

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

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

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

En el capítulo anterior mencioné que para finales de los setentas la primera ola de *punk* en Nueva York empezó a sufrir ciertas mutaciones. Para los jóvenes blancos de las clases obreras americanas, el *punk*, sinónimo de rebeldía, perdía fuerza, mientras adquiría mayor visibilización mediática, a la vez que jóvenes universitarios de clases medias altas empezaron a apropiarse de él, añadiéndole matices glamurosos y *snobs*.

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

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

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

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

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

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

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

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

La música popular, en sus facetas *subculturales* y comerciales (*superculturales*), no se ha escapado de generar espacios en donde se promuevan actitudes misóginas, actitudes que muchas veces vienen acompañadas por discursos de rebeldía. Algunos de los comportamientos misóginos más comunes han sido: declaraciones peyorativas sobre mujeres en relación al sexo; declaraciones que involucran acciones violentas en contra de la mujer, particularmente en la relación sexual; referencia a las mujeres como la causa de los problemas de los hombres; caracterizaciones de las mujeres como abusadoras de los hombres; referencia a las mujeres como seres que están por debajo de los hombres; y, la idea de las mujeres como seres usables y desechables (Fuller y Adams, 2006: 123).

En el capítulo anterior, vimos también como el *metal* en sus inicios mostró una cara más comercial y popular. Esta faceta no se escapó de generar distintas tensiones en las estructuras de género. El *glam metal* de los ochentas, popularizado por bandas como *Kiss*, *Def Leppard*, *Ratt*, *Mötley Crüe*, *Poison*, se caracterizó por sus letras con contenidos explícitamente sexuales en donde las mujeres eran presentadas de forma cosificada. Otro aspecto interesante del *glam metal*, era el *look* y el *performance* de los integrantes de estas bandas que se mostraban completamente femeninos, caracterizados por el uso de ropa apretada, cabello largo y maquillaje facial. Esta suerte de travestismo, si bien constituía una forma de romper con los estereotipos de lo que se esperaría de una imagen masculina, también es una forma de reforzarla. Era común la consigna de que “hay que tener bolas para verse como mujer”. La canción “*Girls, Girls, Girls*” de la banda *Mötley Crue* (anexo1) es un claro ejemplo.

En el capítulo anterior vimos como el *hardcore punk* y el *thrash metal* (como hijo del matrimonio entre *metal* y el *hardcore*) también se construye en contraposición a esta faceta comercial de la industria discográfica. Volverse rico, obtener cocaína y

fornicar con chicas era la premisa de la industria discográfica según Vic Bondi (Rachman, 2006). Tanto así que, si en las letras, video-clips o conciertos de las bandas *glam* había una importante presencia femenina, lo que caracterizaba a las escenas de *thrash metal* y de *hardcore* era la ausencia casi total de ellas.

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

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

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

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

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

El (auto)control entendido como una forma masculina de resistencia, es un factor que se repite en varias de las temáticas de las canciones de ambos géneros. La canción de 1986 “*Master of Puppets*” (anexo 3) de la banda *Metallica* mantiene, según Glenn T. Pillsbury (2006:61), un argumento en el que la pérdida de control por el abuso de drogas representa una completa sumisión. Así mismo, el movimiento *straight-edge*, que se forma a partir de la canción homónima compuesta por de la banda *Minor Threat*, en 1981, se puede relacionar también con esta idea, pues rechaza completamente consumo de drogas. Si bien en el primer caso, se trata de una canción en donde la narrativa nos pone en una situación en la que se da una suerte de lucha interior por mantener el control de uno mismo sobre la droga; en el segundo, el argumento es resistir por completo a su consumo.

Así mismo la “forma de vida limpia”, propuesta por quienes predicarían el *straight-edge*, se fue desarrollando y generando nuevas corrientes, como el

²⁴ “Rock music in particular has been characterized by male-voiced lyrics that articulate gendered structures of power that tend to mirror social relations in the real world. However is importanto interject at this point, that lyrics of even the most seemingly misogynist songs cannot be understood merely woman-hating, other readings *are* posible” Traducción: Juan Pablo Viteri, 2010.

vegetarianismo y la abstinencia completa al sexo, al sexo pre-marital o al sexo sin compromiso. Este último punto revela que las mujeres representan para estos espacios un elemento más a resistir dentro de un sistema de formas de control.

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

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

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

La ecuación masculinidad = rebelión, masculinidad = libertad, es definitivamente compleja y merece ser entendida y problematizada más a fondo. Esto es importante si

²⁵ Metal is probably the last bastion of real rebellion, real masculinity, real man basically getting together and beating their chest. It's perfectly all right for guys to go to a metal show take thier shirts off and swinging them above theri heads and go completely insane instead of trying to be these like sensitive morrows or whatever. Yeah, I love women and I'm totally respectful to them, but at the same time, I'm a guy all right, I like hanging and doing dumb shit. It's that simple metal is one of the fes places where you an actually embrace that. personal.

consideramos que este *heavy metal* y este *hardcore*, que hoy en día se han acercado hasta convertirse en uno *–metalcore–*, se han esparcido, generando escenas alrededor del mundo, en las que, dicho sea de paso, se siguen dando formaciones sociales casi exclusivamente masculinas.

Hasta aquí he analizado las formas en las que los discursos *superculturales*, del *hardcore* y del *metal* se han construido en torno a la masculinidad, sin embargo podemos seguir abordando esto de una forma menos textual. El performance musical y escénico de violencia que caracteriza a estos géneros musicales, merece ser también tomado en consideración con el objetivo de indagar en el cómo y el porqué estos géneros han producido espacios sociales predominantemente masculinos, en torno a una práctica musical. Recordemos que la mayoría de *hardcore* y de *metal* que ha recorrido el mundo se produce en inglés; y, en determinados contextos la diferencia de idiomas puede ser un limitante a la hora de entender el contenido lírico de la música. Además de esto, el canto gutural a manera de grito, puede limitar la captación de las palabras, especialmente en vivo. Desde esta perspectiva, el performance, como forma no textual de expresión, está cargado de una emotividad que comunica y significa en muchos niveles.

Hardcore y Metal: masculinidad y performance

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

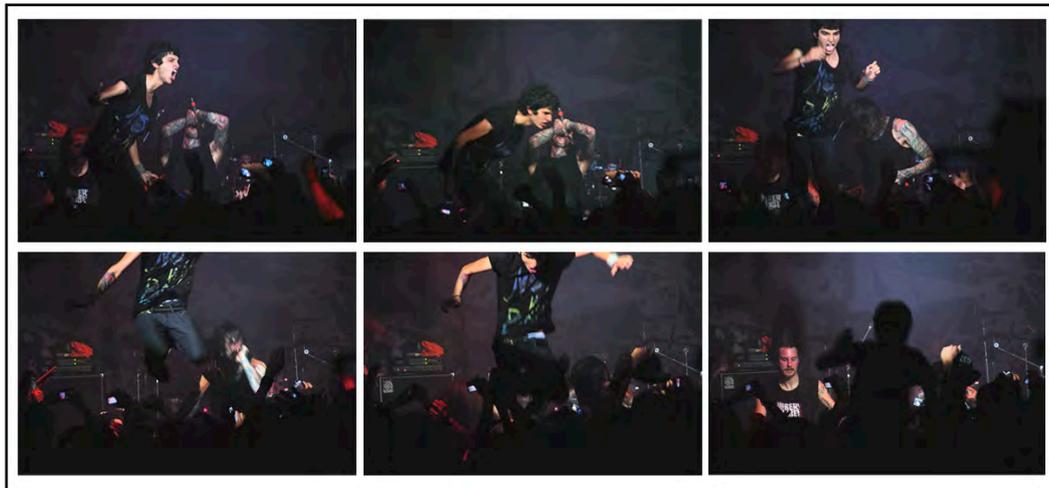
²⁶ Movimiento que consiste en agitar la cabeza y la cabellera al ritmo de la música, muy característico del *heavy metal* desde los ochentas.



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

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

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



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

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

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

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

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

definitivamente parte integral del performance y su entendimiento depende de sus propias experiencias cotidianas.



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

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

[...] el reflejo más puro y sincero de uno de los sentimientos que tiene el ser humano, que es la ira, que es la cabriadera, que es la angustia. [...] Cómo no vas a estar cabreado, si vives en un sistema de verga, en donde el dinero reina y donde no tienes nunca billete y las cosas no pasan porque no hay el dinero y te sientes frustrado porque otros sí tienen dinero y no entiendes las injusticias del mundo, que está lleno de injusticias y un montón de gente se está muriendo de hambre, y a veces tú mismo te mueres de hambre. (Vinueza, 12/22/2009)

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

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

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

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

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

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

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

Las mujeres y el *rock* en Quito

Ximena Echeverría es una comunicadora social que desde hace diez años viene circulando por la escena *metal* del sur. Durante algún tiempo trabajó en el programa sobre *rock* y temas sociales: *Cromosoma Rock* transmitido por *Radio La Luna*. Por su vinculación con estos espacios, a Ximena le interesan temas especialmente vinculados

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

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

con: culturas juveniles, movimientos sociales y género; por este motivo gustosamente accedió a compartir en esta investigación sus experiencias en estos espacios.

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

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

El testimonio de Ximena demuestra que las tensiones de clase en estos espacios se agravan cuando se trata de una mujer que entra en ellos. Cabe recordar que 10 años atrás la escena rockera quiteña era mucho más homogénea en cuanto a estilos. Se la llamaba rockera porque contenía en un mismo espacio a varios subestilos del *metal* o del *punk*, a los que no necesariamente se los diferenciaba. Aquí, también se empieza a dar una división marcada entre una escena de *rock* en el sur, de perfil de clase más obrera, en contraste con una escena de *rock* alternativo en el norte, que además de bandas de *hardcore* y de *metal* sumaba bandas alternativas que mantienen hasta el día de hoy un perfil de clase media y media alta, como aborda en el capítulo anterior. Menciona además que entrar en estos espacios implicaba enfrentarse a varios prejuicios en contra de la mujer no solo dentro, sino fuera de la misma:

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

Recordemos que desde sus primeras manifestaciones, el *rock* en el país fue concebido como una importación cultural que atentaba contra la así llamada “cultura nacional”.

Esto se suma a otras posturas conservadoras de la cultura dominante local que siempre relacionaron al *rock*, con marginalidad, consumo de drogas, satanismo y vandalismo (Ayala Román, 2007). Lo contradictorio en todo esto, es que dentro de la misma escena, se manifiestan prejuicios sobre las mujeres, en forma todavía más intensa:

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

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

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

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

[...] para mí era tenaz, yo iba sola, no tenía ponte un grupo de punkis o un grupo de mujeres o de la pista³², yo estaba aislada y estaba sola, me gustaba la música y ese ambiente. Era chiquita, flaquita, y me sentía vulnerable, súper insignificante [...] los borrachos venían, se te acercaban y me cogían el culo cacha. Y me decían “vos eres power” [imita voz masculina] (Anda, 03/06/2010)

“Power”, fue un adjetivo inédito que se le dio localmente al *hardcore* interpretado por bandas como *Muscaria*, *Misil* o *Hijos de Quién*. Todas las bandas antes mencionadas eran del norte de la ciudad y de integrantes de clase media y media alta. Esto generaba roces con las bandas más tradicionalmente *metaleras* del sur y de un perfil de clase obrera. “Los *power* y los *metaleros* no se mezclaban” a pesar de haber compartido algunos espacios, según Susana. Para ella, al ya sentirse excluida como mujer, se le sumaba su asociación con la clase media quiteña. Por otro lado, en su colegio se sentía excluida por vivir en el sur de la ciudad, siendo asociada con las clases obreras. Esto le hizo sentir apatía por una actitud de clase media, que consistía más en una forma arribista de actuar, que en una verdadera posición económica.

Yo tenía esa discriminación por dos partes, [...] en el colegio yo vivía en el sur, y era una nota de clases que hay aquí en Quito, después me iba a los conciertos y me veían a mí como que fuera aniñada³³ (Anda, 03/06/2010)

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

Yo no creo que [el *metal* y el *hardcore*] sean masculinos, yo creo que son una liberación. Yo tenía un montón de odio e iras en esa época. Y esos lugares a mi me daban libertad [...] mi rebeldía era en contra de mis viejos, sentía que me habían metido en una sociedad de

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

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

mierda[...] *Institucionalized*³⁴, era una nota de que de reclamando a los viejos³⁵, me sentía totalmente identificada, habían voces masculinas y mucha fuerza pero yo no pensaba en que me están excluyendo. (Anda, 03/06/2010)

Susana también menciona que asumir una actitud agresiva, actuar corporalmente fuerte en estos conciertos era una forma de empoderamiento “Te muestras que eres fuerte y nadie te jode”. Sin embargo, Ximena menciona que ni eso era suficiente a veces:

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

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

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

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

³⁴ Canción de la banda californiana de *hardcore*, *Suicidal Tendencias*

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

activistas feministas, además de información sobre estos estilos musicales y foros de discusión, dicho sea de paso, saturados de experiencias contadas por mujeres, otra vez, muy parecidas a las aquí mencionadas.

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

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

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

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

La escena de *rock* quiteña de finales de la década de los noventa, en la que confluían públicos y bandas del sur y del norte de la ciudad, poco a poco se fue diversificando. En la medida que fueron pasando los años se fueron construyendo, sosteniendo o definiendo distintos escenarios musicales que han girado entorno a colectivos como *Alarma*.

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

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

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

Desde que me vinculé con *Alarma*, en el 2004, y en la relación que he sostenido con varios de sus miembros durante los últimos años, he constatado una actitud de rechazo a manifestaciones violentas que se salen del performance musical, en especial riñas y enfrentamientos físicos.

Pablo Molina es el vocalista y guitarrista de *Entre Cenizas* y *Veda* –bandas que han sostenido y se han producido desde *Alarma*– recordando como se ha dado su vinculación con el *hardcore*, con el *metal* y con *Alarma*, menciona cómo la trifulca que se generó por la mala organización del concierto de la banda de *punk* argentina 2

*minutos*³⁶, en el 2003, lo hizo desistir de indentificarse con los espacios musicales en los que se generan manifestaciones violentas y vandálicas:

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

Este testimonio, no solo que evidencia un rechazo a expresiones de violencia sino que se las asocia con ciertas nociones de clase. Cuando Pablo utiliza los términos “gamín” y “callejero” se refiere a una actitud vandálica, destructiva y sin sentido. Sin embargo, el término “gamín” muchas veces puede ser interpretado como una forma de querer enfatizar un afán descalificativo de clase. Considero necesario relativizar su utilización y no asumir una postura clasista en su uso. En los espacios cotidianos que he compartido con la gente de *Alarma* y en el testimonio de Susana se evidencian actitudes descalificativas de clase casi antagónicas. Aquí, el término opuesto a “gamín” es “aniñado”. Al primero se lo utiliza para descalificar actitudes vandálicas, autodestructivas, desconsideradas e indecorosas. El segundo tiene la finalidad de descalificar actitudes arribistas, clasistas, xenofóbicas, económicamente opulentas. Ambos términos son comunes en este espacio, y aunque su afán es discriminatorio, no tienen necesariamente una relación directa con una posición económica sino que con ciertas actitudes y comportamientos que se asocian con éstos niveles de clase.

Mucho de lo que ha sido la organización de *Alarma* ha procurado mantener un distanciamiento con manifestaciones de violencia que se desborden del performance musical. En los ingresos a los shows se prohíbe, por ejemplo, el ingreso de armas y artilugios que podrían ser utilizados como tales (cinturones metálicos, cadenas, púas, y demás), de personas en estado etílico y, en algunas ocasiones, la venta de bebidas alcohólicas. Aunque muchas de estas regulaciones responden a requerimientos legales y

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

a normas de los locales donde se organizan los conciertos, no son regulaciones que son renegadas por los miembros de *Alarma* encargados de la organización de los eventos.

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

Yo creo que en nuestro país [el consumo de alcohol] es un fenómeno universal, o sea más que un fenómeno de clase, es un fenómeno colectivo, que se cruza con lo que hacemos y con el tipo de música que disfrutamos. Creo que sí hay un poco más de conciencia sobre cómo el alcohol no tiene que ser un elemento en tu forma de disfrutar, de identificarte o entretenerte e igual con la violencia. Hay una desmitificación de la violencia que sí tiene mucho que ver con la esencia de esa idea de mensaje que tiene la música que gira alrededor de *Alarma*. (Mena, 24/06/2010)

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

En una entrevista para la revista musical virtual Plan Arteria (2009), realizada a los miembros de la banda *Entre Cenizas*, se trató el tema de la gestión de *Alarma*,

sobre esto, Pablo Molina (guitarrista), Gabriel Valarezo (baterista) y José Haro (guitarrista) opinaron lo siguiente:

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

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

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

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

Evidentemente la condición de clase desde la cual se interpretan, tanto *metal* como *hardcore*, alrededor de *Alarma* es de clase media. Esto marca una gran diferencia con inicios del *thrash* y del *hardcore* asociados con clases obreras. En este sentido, mucho de lo que es el *hardcore punk* y algunas corrientes metaleras se han relacionado con pandillas urbanas, como grupos *straight-edge* fundamentalistas y/o grupos racistas. El mismo Ian McKaye, vocalista de la banda precursora del *straight-edge*, *Minor Threat* renegó que su canción “*Guilty of Being White*” [culpable de ser blanco] que en su

intención original proponía un argumento antiracista, sea interpretada por grupos de *hardcore* racistas noruegos como una canción que habla sobre el “orgullo del hombre blanco”. Para los miembros de *Alarma* la música no alcanza estos sentidos y más bien hay una actitud que rechaza manifestaciones de violencia, como menciona Gabriel Valarezo:

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

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

Lejos de pretender una relación armoniosa entre *metal* y *hardcore*, hay que asumir que más bien ésta puede generar algunas contradicciones y fricciones. El sonido del *metalcore*, que originalmente aparece a principios de la presente década con bandas como *Killswitch Engage*, *Poison the Well*, *Darkest Hour*, *Underoath* o *Shadows Fall*, además de presentar ciertas hibridaciones como el uso de gritos en el canto original del *hardcore* y las melodías tradicionales del *metal* presenta ciertas ambigüedades en la forma en que los significados de estos estilos se interpretan. El endiosar la calidad técnica muchas veces puede ser una forma de descalificar a otras formas de expresión menos técnicas y más fieles a las primeras olas de *hardcore punk*, las cuales sostenían

valores de comunidad y resistencia más allá de virtuosismos y estándares de calidad técnicos. Willy, quien acepta que en el mundo del *metalcore* se pueden presentar estas incongruencias, hace una interpretación en relación con el contexto cultural local de esto:

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

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

Desde hace algún tiempo se venían dando proclamas por parte de bandas locales de *hardcore* que nunca fueron parte de *Alarma* y otras que desertaron por distintos motivos, las cuales afirmaban ser verdaderamente bandas de *hardcore*. En respuesta a esta autoproclamación de autenticidad, Gustavo Dueñas (vocalista de *Descomunal*) hizo circular un flyer en el que recalca que el *hardcore*, más que un estilo musical, es un ethos, una actitud y una filosofía que habla de resistencia y de formas de vida alternativas, que no están limitadas por un estilo de música específico. Muy enfático en señalar que un estilo más cercano al *metal* no significa perder la actitud *hardcore*, como lo han demostrado bandas como *Eighteen Visions, Converge* o *Earth Crisis*, en el texto apunta lo siguiente:

La motivación que me llevó a hacer públicos estos pensamientos es la presente insistencia y audacia inexplicable de tratar de polarizar, hacia cierto sector, el término *hardcore*, como si fueran jueces omniscientes en una contienda por una etiqueta; es comprensible que se trate de encasillar bandas en ciertos géneros, pero crear conflicto acerca de cuáles bandas locales son "realmente" tal o cual cosa me parece un desatino total y un gran perjuicio a la escena en crecimiento. Y más grave aun, algunos se proclaman los "verdaderos"... ¿verdaderos qué?

me pregunto.. ¿ante quién? como si hubiera reglas que seguir o modelos a copiar. Por favor, no caigamos en esta insensata estupidez que recuerda a los conflictos religiosos, en los cuales cada grupo proclama tener la única verdad y han generado tanto desastre. Si algo nos enseña el *hardcore* es precisamente eso: no seguir reglas, y hacer las cosas a tu manera. El *hardcore* es más que un género musical, es una forma de vida que no se lo logra simplemente con un sonido o estilo. Si no te gusta lo que ves a tu alrededor, puedes salir de este o cambiarlo, puedes aportar con acciones constructivas, o puedes caer en la crítica, el prejuicio y los males que tanto criticamos de esta sociedad. Lo que motiva a las bandas a tocar y comunicarse debe ser su amor por lo que hacen y la satisfacción que esto genera en sus vidas, no el resentimiento y la confrontación. Con quien hay que ser verdaderos, es con uno mismo. (Dueñas, 2008)

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

Escribí esa letra que habla sobre darse cuenta de lo que nos rodea y lo que tenemos, no dejar al instinto destructor y absurdo humano comerse todo lo hermoso que tenemos [...] el contexto de la canción, lo fundamental y primero, el suelo que pisamos, el lugar donde vivimos y la gente que nos rodea y lo segundo a lo que hago alusión es la música y las artes; cómo es posible que una confusión ideológica así de aberrante manche la sublimidad y relevancia de la expresión artística. (Dueñas, 2008)

Analizando estos testimonios y estos sucesos, podemos concluir que *Alarma*, al ser un espacio social principalmente de clase media, concientemente ha buscado distinguirse de espacios y de posiciones en los que la violencia es un argumento que se desborda a lo performático. Podemos decir también que este disciplinamiento está mediado por su misma posición de clase, en la medida en que se rechaza a través del decoro, la organización y la calidad técnica; actitudes marginales, violentas, desorganizadas y de poca virtud técnica, asociadas con clases bajas, a la vez que actitudes pedantes, banales y arribistas de clases altas. En esta línea, las interpretaciones de los sentidos del *metal* y del *hardcore*, desde *Alarma*, se ven mediadas por la condición de clase media de sus

miembros. Pero ¿cómo este control de los niveles de violencia atravesado por un estatus de clase media condiciona las dinámicas de género dentro de estos espacios?; ¿Es la experiencia en este espacio más incluyente para un público femenino?; ¿Se vuelve esta experiencia más llevadera cotidianamente?; ¿En qué medida se desiste de una masculinidad hegemónica en estos espacios?; ¿Por qué sigue existiendo una limitada participación de mujeres en la escena?

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

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

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

Primero, creían que todo iba a ir para mal, porque nadie en mi familia (excepto mi tío) eran así... no veían el porqué. Se enojaban, me decían que era una rebelde una malagradecida, porque no quería comprarme la ropa que le compraban a mi hermana y querían mandarme a hacer cosas.

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

La verdad no creo que le moleste a alguien ver un tatuaje enorme en un hombre como en una mujer. Sería como que más "probable" que un hombre tenga uno grande a que una mujer pueda tenerlo. Osea creo que le menospreciarían a una metalera, [...] y se ve como te tratan distinto que a otra chica que no esté usando eso.

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

Al igual que para Susana, el ser mujer y estar asociada con una clase media alta, hizo que Zteph se vea excluída de otras escenas anteriores a *Alarma*, aquí de nuevo se reniega del calificativo "aniñado":

Nunca había escuchado una banda en español.. que diga lo que [*Descomunal*] decía, y que me guste y me llegue.. y que sobretodo no sean unos idiotas. Había escuchado bandas de *punk* de acá que me hicieron odiarles, me decían aniñada cacha!!

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

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

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

En los eventos de *Alarma*, la participación de las mujeres pasa por funciones que tienen que ver con la organización y coordinación de los conciertos y ya dentro de ellos se ocupan de la venta de la mercadería. En cuanto al público, hay una limitada presencia de las mismas y muchas de ellas son parejas de algunos de los miembros de las bandas. Sin embargo, en donde principalmente resalta la ausencia femenina es en la interpretación musical en sí. No existe una banda propia de *Alarma* con al menos una integrante mujer.

Un espacio como el aquí descrito se perfila claramente como un espacio homosocial. El término “homosocial” explicado por Eve Kosofsky Sedwick (1992), se forma en relación al término homosexual y se lo utiliza para describir formas de socialización entre personas del mismo sexo y, más específicamente, actividades de “camaradería masculina” [*male bonding*]. El deseo homosocial que se caracteriza por una homofobia intensa, se manifiesta principalmente en los patrones de amistad, rivalidad y competencia. Los sentidos de comunidad del *hardcore*, más las disputas de autenticidad que generan sus vínculos con el *metal*, son pruebas que se ajustan a este criterio. Incluso en las relaciones cotidianas con estos sujetos, cualquier referencia a la homosexualidad, tiene siempre afanes peyorativos.

Sedwick también sostiene que la homosociabilidad, al sostenerse en un orden heterosexual, es fiel a una estructura patriarcal basada en relaciones entre hombres que establecen una jerarquía de solidaridad e interdependencia, que les permite controlar a las mujeres (Martínez, 2006:1). Aquí lo homosocial deja de ser congruente con la forma en la que se establecen las relaciones de género dentro de *Alarma*.

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

Willy está conciente de que históricamente el *metal* y el *hardcore* han constituido espacios misóginos y asume que esto es una contradicción cuando se supone deberían ser espacios que no reproduzcan los patrones hegemónicos sociales, al menos en cuanto al género:

De hecho esta cuestión misógina, tiene hasta un trasfondo político en cierto sentido, al querer alejarte de lo que es un adolescente común y corriente, tienes que recordar bastante, que de por sí desde la psicodelia, de ahí con el disco en los setentas, se creo la noción, de que comercialmente el principio de ser joven era el de agarrar y tirar³⁷. [...] y medio que si se crea esta noción, se crean estas contradicciones y en el afán de querer alejarte de ello que estaba consumiendo la juventud, terminas en lo mismo pero de otra manera, dándole un rol súper limitado y cosificado a las mujeres, ya no capaz solo como objetos sexuales, pero si siguen siendo personas de segunda clase. (Mena, 24/06/2010)

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

La definición hegemónica de la virilidad es un hombre en el poder, un hombre con poder, y un hombre de poder. Igualamos la masculinidad con ser fuerte, exitoso, capaz, confiable, y ostentando control. Las

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

propias definiciones de virilidad que hemos desarrollado en nuestra cultura perpetúan el poder que unos hombres tienen sobre otros, y que los hombres tienen sobre las mujeres. (Kimmel, 1994)

Desde *Alarma*, en lugar de que se generen comportamientos corporales violentos en contra de las mujeres, se producen una serie de ansiedades en los hombres, marcadas por la ausencia de mujeres en estos espacios, o por la apatía generalizada de ellas hacia estos estilos musicales.

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



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

La ganancia es un control de audio que permite que el sonido de la guitarra se distorciona, esto caracteriza a los estilos musicales “pesados” como el *hardcore* y el *metal*. Esta ganancia, que dota de su identidad de música pesada al *metal* y al *hardcore*, en el argumento de Mauro es rechazado por las mujeres. Las respuestas a este post por

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

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

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

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

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

Basicamente, sería el interes de las mujeres en hacer que suceda algo, y no hay o hay poco [...] Por lo que veo, es porque si eres parte de una cuestion que tiene muy poca gente en ella. No todas van a sentir ganas de "ok voy a dejar mis cosas por esto" no hay esa pasión, porque ante todo creo que a las mujeres no todas, pero la mayoría, les interesa vivir, salir, joder, hacer cosas.... pero la música es con pasion necesitas esa pasion, y las amigas que tengo que estudian musica, no les gusta el *metal*, ¿por qué? porque no lo entienden, no quieren abrir su mente a

otro genero que sea *pop* o música clásica o *reggae*. (Zteph, 09/03/2010)

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

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

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

No pretendo argumentar que los espacios que *Alarma* genera sean necesariamente más incluyentes que otros para las mujeres, pues no es evidente que rompen con los patrones de género de la sociedad local. Aunque el rechazo a las expresiones de violencia corporales por fuera del performance musical sean rechazadas en esta escena, esto no la hace libre de formas de exclusión hacia las mujeres. Aquí, no

encontré testimonios tan enfáticos que den cuenta de la existencia de abusos corporales hacia las mujeres; sin embargo, he escuchado muchas veces quejas de mujeres que al entrar al pogo son invadidas en sus partes íntimas. He visto también que, cuando se arriesgan a entrar, permanentemente se protegen los pechos con la manos. A pesar de esto, es evidente que cada vez es mayor el número de mujeres que se arriesgan a ingresar a estos espacios.

www.myspace.com/alarmaecuador

SUENA LA ALARMA

GIRA METAL Y HARDCORE DE VERANO.

ALARMA
QUITO - ECUADOR

Con el apoyo de:
MUSICA JOVEN
Fundación para el desarrollo de la música independiente
Tocatas.com

SÁBADO
15
QUITO
EL AGUIJÓN
A PARTIR DE LAS
12:00
DEL MEDIO DÍA

DESCOMUNAL
COLAPSO
KANHIWARA
VEDA
ENTRECENIZAS
SARCOMA

VIERNES SÁBADO DOMINGO
14 '15 '16
IBARRA QUITO CUENCA
AGOSTO 2009

PAURA

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

Tuboleta
DOMICILIOS - CONTACT CENTER
397-2200
Carga tu boleto en todos los canales de venta
tuboleta.com.ec
1er CUPO: \$16.50
2do CUPO: \$21.50
incluido recargos de tuboleta

TUBOLETA, CCI, Condato Shopping, El Bosque, El Recreo, Plaza de las Americas.

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

Conclusiones

Casi ningún hombre con los que he hablado reniega de la idea de que la música pesada sea masculina. Por el contrario, todas las mujeres a las que entrevisté o con quienes

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

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

Hasta aquí hemos visto como global y localmente alrededor del *hardcore* y del *metal* se crean construcciones de género hegemónicas específicas. Al igual que el género, otro aspecto que considero imprescindible a la hora de estudiar escenas musicales en la actualidad es el comprender los efectos que la tecnología tiene sobre los mismos. La tecnología ha definido en gran medida las formas en las que la música se interpreta, se escucha, se produce se reproduce y se difunde a lo largo de la modernidad.

En el siguiente capítulo se abordan las dinámicas de producción y consumo de música que ha facilitado la tecnología a nivel global y se evalúa cómo estas han afectado y se han interpretado desde el espacio local.

CAPITULO IV

INDUSTRIA MUSICAL VERSUS TECNOLOGÍA: EL CASO DE *ALARMA*

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

Partiremos con una breve reflexión sobre lo que implica plantear un estudio etnográfico enfocado en la relación que existe entre la música y el impacto y cambios que a generado la tecnología sobre la misma. Siguiendo la dinámica de flujos y mapeo de tensiones que hasta aquí se ha manejado, pasaremos a contextualizar cómo, en el nivel *supercultural*, la industria musical multinacional se ha valido de la tecnología para forjar su hegemonía, hasta llegar al momento actual, en donde por efecto de tecnologías digitales de información parece empezar a perderla. Luego, entraremos a problematizar el nivel *subcultural*, es decir, cómo *Alarma* desde Quito se enfrenta a estas complejidades. El presente capítulo se elabora a partir de una breve revisión histórica de la relación entre industria musical y tecnología y de un trabajo etnográfico local con miembros de *Alarma*, quienes como músicos, públicos y productores lidian cotidianamente con la tecnología a la vez que intentan sustentar su espacio de producción musical.

Para esto, lo importante es entender los procesos por medio de los cuales se dan las condiciones necesarias para que ciertos estilos o prácticas musicales surjan y se sustentan en determinados contextos. En el segundo capítulo se realizó un mapeo de los flujos que hicieron posible que en Quito se genere una escena musical de *metal* y *hardcore*. En el tercero, vimos como estos flujos se manejan desde las distintas posiciones de género y de clase. En este capítulo se abordan las formas en que se

intenta sostener esta escena, tomando en cuenta el efecto que las industrias musicales y la tecnología han tenido sobre este espacio.

Un acercamiento etnográfico para entender la relación entre música y tecnología

Muchos de los estudios más recientes en el campo de la etnomusicología pretenden entender la estrecha relación que existe entre música y tecnología, a la vez que buscan romper con las convenciones pasadas que ponían énfasis en la música popular y sus tradiciones de alta o baja cultura, sobrepasando así la centralidad de la industria musical en el estudio de la música popular. Esto exige tomar ciertas consideraciones. Lo principal es, según Andrew Rooss (teórico del Departamento de Análisis Social y Cultural [Department of Social and Cultural Analysis] de la Universidad de Nueva York), entender a la tecnología no como una mera imposición mecánica en nuestras vidas sino como un proceso “plenamente cultural” cargado de “significados sociales” que solamente toman sentido en el “contexto de formas familiares de comportamiento” (Ross en Lysloff y L. Gay, 2004: 2). De esta manera su propuesta lleva a entender a estos procesos culturales como producto de una respuesta a las formas cambiantes de medios y tecnologías de la información, formas que se caracterizan por su “adaptación, rechazo, subversión o resistencia tecnológica”. (*ibíd.*)

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

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

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

De la música como objeto a la música como información

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

El hecho de que en la actualidad se produzcan y se consuman estilos musicales en locaciones geográficas distintas a las de su lugar de origen, además de estar determinado por el flujo de personas, ideas y mercancías, depende de las tecnologías que las sustentan. Sin los avances tecnológicos en cuanto a producción, difusión y reproducción de música, sería impensable que en la actualidad existan artistas de *hip-*

hop en África como: *Reggie Rockstone*, *Kill Point* o *Jimmy Gathu*; artistas de *punk* en Asia como: *The Stalin*, *Friction* o *Beijing's Joyside*; o *metal* y *hardcore* en Ecuador. A pesar de esto, la industria musical mantiene cierta hegemonía sobre estos flujos, el *pop*, por ejemplo, sigue siendo el producto de una industria multimillonaria de gran presencia mediática a nivel global. La artista colombiana *Shakira* (quien pertenece al sello discográfico multinacional *Epic Records*) cantando el tema oficial del mundial de fútbol Sudáfrica 2010, lo confirma.

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

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

El desarrollo de tecnologías de grabación y reproducción electrónica de sonidos, hacia finales del siglo XIX, es otro cambio significativo para el flujo musical. La posibilidad de grabar sonido y la capacidad de difundirlo a través de la radio, ya entrado el siglo XX, representó para el contexto político, económico y cultura de la época, la segunda etapa de expansión y cambio musical. Si las partituras permitieron difundir música y canciones alrededor del mundo, las tecnologías de grabación y la radio posibilitaron transmitir directamente la música en su forma sonora. Esto, generó un cambio en las formas en que se daban anteriormente las relaciones que se entablaban entre los músicos, sus públicos y las compañías publicitarias, dando paso a nuevas formas de experimentar la música y transformando su status como mercancía (Connell y Gibson, 2003:52).

En *Noise: The Political Economy of Music*, Attali (1996) plantea que la reproducción mecánica de música generó el paso de una época de “representación” (la música interpretada), a la época de la “repetición” (la música reproducida por medios tecnológicos)³⁸. La producción musical en un nivel industrial fomentó la aparición de estructuras organizativas multinacionales que, a su vez, instituyeron “prácticas identificables, artículos de consumo y propiedades intelectuales” (Connell y Gibson, 2003:52). Sobre esto Negus (2005) en *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*, denuncia como las formas de protección de la propiedad intelectual capitalista filtra el flujo de música en base a los intereses de las grandes multinacionales³⁹.

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

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

Siguiendo a Negus, lo que aquí planteo es que, si bien las industrias musicales se han manejado por intereses mercantiles, esto no necesariamente implica que la obra de los músicos y las actitudes de sus públicos puedan definirse bajo una lógica completamente mercantil. Debemos considerar que las prácticas artísticas se han manejado a través de

³⁸*Noise: The Political Economy of Music*, del economista francés Jaques Attali, es un texto clave y comúnmente citado en los estudios mas recientes en los estudios sociales de la música. En él, el autor hace un recorrido histórico de la evolución de la música y evidencia como ésta siempre ha estado estrechamente relacionada con el sistema de producción de la sociedad en la que se produce.

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

una serie de relaciones sociales cotidianas y no solo mediadas por un marco organizacional (Negus, 2005:39). Esto se materializa cuando estilos musicales comercialmente no exitosos y/o en oposición a los valores tradicionales o regímenes políticos autoritarios, en determinados contextos, logran sostenerse y articularse a procesos contraculturales. Tal es el caso del *hardcore punk* de inicios de los ochentas en los Estados Unidos o del *rock* producido durante las dictaduras militares en países como *Argentina* y *Chile*.

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

Por otro lado no podemos perder de vista que, durante la mayor parte del siglo XX, la producción de discos de vinilo, la proliferación de la radio y la difusión audiovisual de la música en el cine y en la televisión hicieron que la industria musical se fortalezca, convirtiéndose así en el principal agente de movilidad. Esto tomando en cuenta que su hegemonía dependió de la protección de su monopolio mercantil a través de los derechos de reproducción (*copyright*).

Todas las músicas populares de los distintos países se han formado por influencias internacionales e instituciones, por capital multinacional y tecnología, por normas y valores pop globales. Incluso los sonidos más nacionalistas –la cuidadosamente cultivada canción *folk*, un enfurecido dialecto local *punk*, un baile tradicional conservado (para el turista)– están determinados por una crítica del entretenimiento internacional. Ningún país en el mundo deja de estar afectado por la forma en que los medios (los medios de producción electrónica,

reproducción y transmisión) del siglo 20, han creado una estética pop universal”⁴⁰(Firth 1989:2, en Connell y Gibson 2003:56)

Para finales de la década de los setenta y comienzos de los ochentas, la popularización del cassette de audio viene a hacer temblar a la cimentada industria discográfica de esa época. A pesar de que los sistemas de difusión de música se estaban volviendo cada vez más internacionales, las compañías disqueras entran en un periodo de declive. En 1980 se vendían tres veces más discos vinilos que cassettes, pero para 1988 se estaban vendiendo siete veces más cassettes que vinilos. Esto se debe a dos causas. La primera es la aparición del *walkman*, que constituye el primer avance significativo en cuanto a la portabilidad de música. La segunda es la facilidad que brinda el cassette para realizar reproducciones domésticas y personalizadas de discos o de otros cassettes (Connell y Gibson 2003:58)

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

En el Ecuador, desde el año 1915 hasta el 2000, la disquera J. D. Feraud Guzmán se encargó de imprimir discos de vinilos con licencia, además de ser la disquera oficial del 93% de los artistas nacionales. Entrado el nuevo milenio, sus ventas

⁴⁰ All countries’ popular musics are shaped by international influences and institutions, by multinational capital and technology, by global pop norms and values. Even the most nationalist sounds –carefully cultivated ‘folk’ song, angry local dialect punk, preserved (for the tourist) traditional dance –are determined by a critique of international entertainment. No country in the world is unaffected by the way in which the twentieth century mass media (the electronic means of musical production, reproduction and transmission) have ... created universal pop aesthetic. Traducción Juan Pablo Viteri 2010.

bajaron radicalmente por la proliferación de CD's y cassettes piratas, al punto que finalmente desapareció como disquera en septiembre del 2003 después más de 85 años de actividad. (El Universo, 03/08/2000 y Diario Hoy, 17/09/2003). Víctor Carrión, quien ha circulado por la escena roquera quiteña desde principios de los noventas, recuerda que en los noventas el principal respaldo de música en lo que a *metal* se refería era el cassette,

... había gente que te grababa los cassettes, el Dennis Elvis en la 24 de Mayo y el Napo en la Plaza Arenas. Ellos te grababan desde los discos, tenían como un catálogo y les decías “grábeme este”. De ahí, que la inmensa cantidad de gente lo que tenía era cassettes. Entonces, era el intercambio de cassettes, incluso cuando comprabas originales, estos circulaban por todo lado. Vos conocías a alguien que era rocker y le decías, “a ver échame tus bandas, ¿que tienes?, ah ya, entonces cambiemos”. Así se cambiaba música. (Carrión, 11/06/2010)

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

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

Para el contexto local, la oferta en el mercado musical de grabaciones originales de *rock* era muy limitada por lo que el cassette constituye una forma doméstica de reproducir estas mercancías musicales y difundirlas. Esto a su vez hizo que se les atribuya un especial valor a los originales, equiparando a la acumulación de música con

una especie de jerarquía dentro del orden subcultural musical de Quito, como lo muestra este comentario de Miguel Vinueza (bajista de *Descomunal*), utilizado ya en el capítulo 2 para dar cuenta de las disputas de autenticidad dentro de la escena roquera local:

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

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

Para cuando empecé a interesarme en la música en mi adolescencia, a finales de los noventa, el CD ya era el respaldo dominante. Se montaron varias tiendas de música en centros comerciales como: *Audio y Video*, *Musicalísimo* y la multinacional *Tower Records*. Obviamente, lo que llamábamos música alternativa por esos días no era más que la limitada gama de opciones de bandas de *metal*, *grunge* o *brit-pop*, que se encontraban bajo la categoría de *hardrock*. Todas estas bandas y músicos habían firmado contratos con grandes sellos discográficos multinacionales como: *Sony*, *BMG*, *Virgin*, *EMI*, *Warner Music Group*, por mencionar algunos, y eran parte de la programación del MTV latino. La única forma de adquirir música fuera de esta limitada gama de opciones comerciales era acceder a los discos que personas que viajaban a los

Estados Unidos traían consigo. De esta manera, el acceso local a la música estaba limitado por las industrias musicales multinacionales, y si se pretendía acceder a una gama más amplia y menos comercial de música se dependía de personas particulares que importen este tipo de grabaciones.

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

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

La difusión local de *hardcore* dependía de personas como Gustavo Dueñas (vocalista de *Misil* y *Descomunal*) quien, como se explora en el capítulo 2, tras realizar distintos viajes a Nueva York, trae consigo las ideas del *hardcore* y sus grabaciones para empezar a generarlo localmente; pues, en Quito, no existía un acceso popular mediático a estos estilos. De esta manera el *hardcore* de *Misil* y *Muscaria*, se interpreta desde la escena sur con una importación exclusiva de la clase media del norte de la ciudad.

El advenimiento de la tecnología digital: oportunidades y limitaciones

Para finales de los noventas y principios del presente milenio, la tecnología digital, es decir, el uso casero de computadoras y las conexiones al internet, viene a problematizar aún más las formas de circulación y consumo de música, además de traer nuevos retos para su producción y distribución. Tomando en cuenta que en el Ecuador la penetración de internet no supera el 10.3% de la población, no cabe duda que la tecnología digital ha acelerado la velocidad de los flujos culturales que acompañan a la música, uniendo a

personas provenientes de distintos lugares y regiones y brindando acceso a una variedad cada vez más amplia de géneros y estilos. La tecnología digital ha permitido que varias regiones, ciudades y micro-espacios que funcionaban en un nivel local entren en las economías culturales globales de la música (Connell y Gibson, 2004:65).

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

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

Es así que estos sistemas de intercambio de información “*peer to peer*”, como *Napster*, se han multiplicado notablemente. Entre algunos ejemplos de estos servicios tenemos a: *Morpheus*, *Limewire*, *Vuze*, *Emule*. Mientras las tecnologías de comunicación por internet avanzan, estos servicios mejoran su velocidad de transferencia permitiendo el acceso a mayor información en menos tiempo. Hace una década, cuando empecé a utilizar estos servicios, descargaba en una hora entre 5 o 6

canciones con una conexión por modem, actualmente, con una conexión por cable puedo bajar en el mismo tiempo la discografía completa de una banda. Pablo Molina, vocalista y guitarrista de las agrupaciones locales: *Entre Cenizas* y *Veda*, testifica esto cuando recuerda que el internet le abrió la posibilidad de acceder a bandas independientes de *hardcore*, *punk* y *metalcore* como: *18 Visions*, *Bleeding Trough*, *Thrice*, *As I Lay Dying*, *Killswitch Engage*, “Yo tenía internet modem de 52 megas y me bajaba discos de discos. Obviamente la cuenta crecía y mis papás me odiaban” (Molina, 5/04/2010) .

El MP3 y el internet han brindando un acceso casi ilimitado y mayor capacidad de selección para sus usuarios, transgrediendo las restricciones de las grandes industrias y abriendo la posibilidad para que la música de pequeños sellos independientes circule por nuevas geografías.

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

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

Entrado el nuevo milenio, se empieza a popularizar la reproducción casera de CD's a través de computadoras. Eso permitía generar copias de originales, además de permitir armar compilaciones en base a archivos de MP3. El efecto, la aparición de nuevos

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

mercados piratas de CD's y DVD's. En el Ecuador esta forma de piratería es algo extremadamente común, desde vendedores ambulantes hasta tiendas en centros comerciales, esta es una práctica que aunque en teoría ilegal, ocurre a vista y paciencia de las autoridades.

Las posiciones de las bandas y músicos locales frente a la piratería es diversa. Unos han promovido campañas en contra de ella, mientras otros se han valido de los piratas para distribuir su música. En el marco de las “Jornadas de Propiedad Intelectual y Desarrollo Intelectual”, organizadas por la “Cámara de Comercio Ecuatoriana Americana”, surgieron algunos aspectos reveladores en cuanto el tema.

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

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

Mi posición frente a la piratería es un poco ambigua porque, ahorita la mejor disquera en el Ecuador son los piratas. Nadie tiene una distribución tan grande como los piratas. Estuve en Puerto López, que es una playa muy lejana a 12 horas de Quito, y ahí estaban vendiendo discos de *Basca*, de la *Rocola Bacalao*, y de *Sudakaya*⁴², y claro los

⁴² Basca, La Rocola Bacalao y Sudakaya son bandas locales de *metal*, *ska* y *reguee*, respectivamente.

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

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

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

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

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

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

música popular evidencia esos procesos de diálogo entre lo local y lo global, volviendo más difusas sus fronteras (Théberge, 2004).

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

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

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

Como hemos visto, *Alarma* aparece con la intención de generar un espacio de producción y difusión para bandas locales de *hardcore* y *metal*. Las motivaciones no fueron lucrativas, sino que una respuesta a la necesidad de generar un espacio para un género y una clase que requería un espacio propio. En este sentido, los medios digitales fueron cruciales para generar lazos *interculturales* que permitieron a *Alarma* empezar a tener una proyección internacional, como menciona Miguel:

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

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

[...]muchas veces yo te he dicho que nunca hubo la intencionalidad de ser puta, la gran promotora y eso. Pero evidentemente desde que hicimos el primer show y nos salió bien ya empezamos a soñar y a decir: ¡qué hijueputa! poder hacer esto a mayor escala, con bandas de afuera y sacar discos. Ese momento nosotros aprendimos a dominar las habilidades para hacer un concierto chico, ese momento empezamos a soñar, cuando hicimos el próximo concierto ya teniendo dominadas esas primeras habilidades teníamos más tiempo para hacer otras cosas, para hacer una publicidad en la calle mucho más profunda, empezar a especializarnos, tener alguien que se vaya a hacer la publicidad acá, otra gente que se vaya allá, empezar a ir a hablar a las radios, es decir por cada paso que das vas dominando nuevas habilidades y o sea eventualmente esas habilidades también te van a servir, que sé yo, para lanzar un disco porque ya conoces a la gente de las radios, de las tiendas y eventualmente te das cuenta de que capaz esas habilidades también te sirven para hacer un concierto internacional, y es así como se da. (Vinuesa, 20/07/2010)

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

Tienes chance de ver a estos manes que están touriando, manes que están tocando casi todos los días durante 4 o 5 meses seguidos. Tienen acceso a comprarse equipos buenos, tienen el dinero y tienen una puesta en escena que ya la han pasado por varios escenarios. Entonces uno aprende muchísimo de esa gente, y uno ve lo que usan, ve como tocan. O sea, si eres pilas, un concierto internacional es un seminario a lo bestia de cómo llevar tu sueño, que a la final es tu banda y que es lo que tú quisieras hacer y estar en ese punto. Entonces verlos, hablar con ellos, saber cómo es la cuestión. Claro, a mí no me pasaba, yo no me daba cuenta como funcionaba la industria de la música hasta después de cacharles a los *Confronto*, después de cacharles uno piensa y tiene un montón ideas de cómo será, pero cuando vienen los que están haciendo la cuestión, los que están en el lugar en donde tú quisieras estar algún día y te cuentan como es, eso es buenísimo, porque te ayuda a tener un lugar en el planeta y un norte acerca de tus sueños y de lo que quieres hacer con ellos y de cómo manejarlo estratégicamente para que más o menos se cumpla. Entonces aprendes mucho de ellos en full cosas. (Vinuesa, 20/07/2010)

Este afán por lograr una mayor calidad y una suerte de profesionalización no ha sido del todo positivo pues ha generado ciertas ambigüedades e inconvenientes a nivel local. De esta manera, puede dar la impresión de que esta producción autogestionada es una producción industrial, invisibilizando el hecho de que no existe un apoyo institucional externo y que las actividades se sostienen solamente por el tiempo, el esfuerzo, las habilidades y el dinero de las personas directamente implicadas en el proceso. Victor, quien, como menciono en capítulos anteriores, ha sido cercano a los procesos que han tenido las escenas de *metal* y *hardcore* en el norte y en el sur de la ciudad desde los noventas, ha mantenido una mirada muy crítica, produciendo artículos de opinión o informativos sobre la escena local y global en su blog: “Eje del mal, sitio anticultural”. Sobre este afán de calidad de *Alarma*, advierte que estas ambigüedades podrían enmascarar el espíritu autogestionado del colectivo,

Más que en los organizadores, en el público se ha perdido el espíritu del hazlo tú mismo [DIY]. Yo he conversado con gente y hay muchos que tienen la idea de que *Alarma* fuera una tremenda compañía, y son 4 manes. [...] alguna vez me contaron los chicos de *Alarma*, que ellos querían hacer los conciertos pero respetando al público. En un local, a la hora, con un buen sonido en donde todo esté bien hecho. [...] Lo otro no tiene sentido, porque antes tú ibas mejor a chupar porque si entrabas al concierto, la música ni siquiera se oía, entonces por lo menos pasar bien[...] En cambio ahora, hemos pasado a una época donde el público tiene la actitud de como que fuera lo más fácil del mundo que venga una banda. Y es por el modo como se han manejado, yo siempre he pensado que en una escena independiente tú tienes que mostrar lo que es. Por eso incluso yo no he estado de acuerdo con los chicos de *Alarma*, cuando sacan la propaganda full color y eso. Porque eso no refleja lo que ellos son, ellos por ejemplo deberían sacar una hoja blanco y negro fotocopiado, para demostrar que eso es *Alarma* y que la gente tenga una verdadera idea de lo que es.

La idea de pensar que con marketing se soluciona todo, hemos visto que *Show Factory* o *Fábrica Rock*⁴³, aplican estas nociones de marketing, pero estas nociones fueron pensada y concebidas para grandes empresas. Si tú las usas, estás gastando un montón de recursos y estás dando la imagen a la gente de que eres una gran empresa cuando no lo eres. (Carrión, 11/06/2010)

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

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

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

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

En un nivel mediático tradicional (radio, televisión y prensa) poca ha sido la apertura hacia los estilos musicales y las bandas que *Alarma* gestiona. Por este motivo, los medios electrónicos virtuales se han convertido en la plataforma predilecta para la difusión de información, música e imágenes de las bandas que *Alarma* promueve.

El uso de redes virtuales, como *Facebook* o *Myspace*, es cada vez más importante pues a través de ellas se difunden información de conciertos y bandas. Incluso, este año se empezó a producir un *podcast* exclusivo con información y música de la escena local e internacional. Además de esto, servicios como *Myspace* permiten a las bandas tener un sitio personalizado en donde suben su biografía, información en general, fotos, vídeos y principalmente su música. Todo esto ha posibilitado abaratar los costos de la difusión

de un evento y es una manera gratuita que permite mostrar a los públicos información actualizada de las bandas y de la escena; además, se logra un feedback directo de los fanáticos que siguen a las agrupaciones. Así comenta Miguel,

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

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

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

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

Localmente ha habido un beneficio claro por el uso de estos sistemas, pero el proceso de producción no solo implica la grabación del material musical, sino que también la masterización e impresión de los discos compactos. El primer álbum de *Descomunal*, “Invalorable” y el disco *split* de *Colapso* (Ecuador) y *Paura* (Brasil), “después del dolor” fueron grabados en Quito con el sonidista Juan Pablo Rivas, su

masterización fue realizada por Alan Douches⁴⁴ en Nueva York y la impresión y reproducción de los discos compactos la hizo la empresa Codiscos, en Colombia. El costo de producción de cada uno de estos materiales alcanzó los 7000 dólares y terminó de pagarse dos años después de su lanzamiento, sin que esto implique ninguna ganancia para los miembros de las bandas.

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

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

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

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

al *Facebook de Alarma* el pasado 27 de julio, la cual revisa los resultados de la su gestión en el 2010,

[...] han sido 5 meses de bastante trabajo y de gratas satisfacciones, pero a la vez de preocupaciones que cada vez se hacen más serias: ¿está el Ecuador listo para recibir este tipo de shows? La razón es que los resultados económicos no han sido los esperados. Solo el show de *Suicide Silence* logró pagarse solo y producir una ganancia simbólica (para nada lo suficiente para remunerar ni de cerca el trabajo de quienes hacemos esto posible). Tanto en *LACUNA COIL* como *JOB FOR A COWBOY* hubieron perdidas un tanto significantes. *ALARMA* no se ha hecho atrás jamás de un show que ha ofrecido y en casos de pérdidas siempre se ha tenido un plan B para no quedar mal con absolutamente nadie, pero los cuestionamientos sobre la factibilidad de nuestro medio para acoger estos shows son inevitables. Se vienen dos grandes shows: *AUGUST BURNS RED* y *BLESS THE FALL* para finales de Agosto y *LAMB OF GOD* cerrando el día pesado de QUITOFEST y nuestra atención está enfocada en hacer de cada uno de estos una experiencia memorable para todos, pero definitivamente tenemos que prestar más atención a estos cuestionamientos. Nuestro compromiso por hacer de Quito y del Ecuador una parada más de los mejores shows internacionales de la escena pesada contemporánea sigue en pie, pero no podemos evitar pensar que ofrecemos un producto que tan solo no interesa a suficiente gente.

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

Esta percepción de desterritorialidad que ofrecen las tecnologías digitales contrasta con necesidades concretas, es decir, todavía se depende de las condiciones que brinda el lugar para que se lleve a cabo una experiencia musical de *metal* y *hardcore*. A través de los años he sido testigo del empeño que los miembros de *Alarma*

ponen para que cada presentación sea posible y para que cada disco se realice. Sin embargo, las preocupaciones económicas han sido constantes, pues ni los conciertos internacionales, ni la venta de discos logran generar remuneración alguna para el trabajo invertido.

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

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

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

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

⁴⁶ “Forget thinking you are going to make any real money from record sales. Make your record cheaply (but great) and GIVE IT AWAY. As an artist you want as many people as possible to hear your work. Word of mouth is the only true marketing that matters”. Traducción por Juan Pablo Viteri, 2010

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

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

En efecto, la opción de permitir la libre descarga de las pistas musicales desde el propio dominio electrónico es cada vez más popular entre músicos independientes. Los precursores de esto fueron *Nine Inch Nails*, *Radiohead* y los *Beastie Boys*, bandas mundialmente reconocidas que en esta última década decidieron romper contratos con sus disqueras para distribuir de manera libre su música. Se podría decir que su ya ganada fama les permitió optar por ofrecer su música gratuitamente; sin embargo, cada vez es mayor el número de bandas independientes, provenientes de pequeñas escenas, que han optado por hacer lo mismo. El *hardcore* y el *metal* no han sido la excepción, siguiendo este ejemplo, *Descomunal* decidió no grabar un disco de larga duración sino que optó por grabar cada canción y enviársela a su lista de contactos vía e-mail. Muy entusiasta al respecto, Miguel comenta:

Fue muy duro convencerle a la banda primero que no hagamos un disco. Hagamos un EP, negociando con la banda (a pesar de que yo también soy la banda). Podemos endeudarnos con 600 o 700 dólares, pero no con 13000, 14000 dólares. Esa plata la vamos a sacar con unas cuantas tocadas con unas ventas de camisetas y en el peor de los casos con el billete de cada uno. Entonces hagamos un tema, entonces no hagamos un disco, hagamos un Ep, que ahí van a ser 5 temas que van a ser 6000 dólares, lo cual igual no es plan. Y nos sentamos y les

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

convencí de que el mejor plan era hacer solo un tema. Y ha tenido un feedback a lo bestia, porque bueno, cogí, hicimos ese tema, nos demoramos lo que nos teníamos que demorar, conseguimos un buen equipo de trabajo [...]nos reunimos, con una artista amiga y ella hizo un diseño para la canción que creo quedó muy muy bacán e hicimos un mail en el que te venía la canción, el diseño de esta pana, el arte, la letra del tema, cómo fue hecha, los videos de cómo fue hecha la canción, la canción siendo tocada en vivo. Entonces la recepción fue a lo bestia. Entonces la gente se sintió halagada y te dice en el mail además de que en el mail te dice: difúndela. Full gente que le gusta la banda comenzó a mandarles a sus panas y a sus panas y a sus panas, y llegó a ser de cierto modo, la canción llegaba a la puerta de tu casa. Estaba en tu mail. No tenías que hacer nada más que un click para escuchar Descomunal. (Vinueza, 20/07/2010)

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

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

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

Muchas de las bandas norteamericanas que *Alarma* ha traído los últimos años coinciden en una cosa: la venta de discos ya no es la principal forma de lograr remuneración, en lugar de esto han optado por obtener ganancia de dos fuentes: la venta

de mercancía (camisetas, gorras, pins, etc.) y presentaciones en vivo. Incluso la banda estadounidense de *metalcore*, *Darkest Hour*, cuando visitó nuestro país en el 2007 no trajo consigo ningún CD, solamente mercadería. Miguel comenta que las bandas de *Alarma* han seguido el mismo ejemplo,

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

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

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

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

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

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

Todo esto plantea un dilema que no parece tener solución. Si bien el internet es un medio de difusión que ofrece más beneficios que el CD, localmente, la difusión que esto logra no genera la suficiente adhesión para alcanzar públicos en los conciertos y ventas de mercadería. Actualmente otras bandas de *Alarma*, además de *Descomunal*, están grabando discos y la difusión gratuita vía internet encuentra algunas resistencias, como lo demuestra el testimonio de Pablo. Cabe considerar que la mayoría de los grandes festivales internacionales, incluso los de *metal*, todavía se basan en el número de ventas

de discos para convocar a las bandas. Irónicamente, muchas de las agrupaciones que han optado por permitir la descarga gratuita de su música han sido también las que más ventas físicas han tenido. (Askearache, 2010)

Conclusiones

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

A lo largo del presente capítulo hemos visto como *Alarma*, desde su status *subcultural*, se ha empoderado y ha padecido los cambios que la tecnología ha traído a las dinámicas que giran en torno a la música hoy en día. Sin embargo, es evidente que a pesar de que las dinámicas muchas veces se desmercantilizan, desterritorializan, desmaterializan y descentralizan, la base de todo esto es la experiencia musical en vivo (al menos pare el *metal* y el *hardcore*), lo que nos remite a la etapa anterior a la “repetición”, que implica la valoración del encuentro en vivo, es decir “la interpretación musical”.

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

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

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

Escenas independientes como la escena de *hardcore* de Nueva York fueron por mucho tiempo escenas locales. El mantenerse en circuitos de circulación reservados era parte de su convicción como escena. A estas alturas se debería considerar hasta que punto es coherente pensar que la internacionalización determine el éxito de la escena local. Sin embargo, pensando en que el *metal* y el *hardcore* son fenómenos globales, y que las escenas locales se han formado mirando a la escena internacional, ¿cómo un imaginario que parte de lo global se puede pensar como asilado?.

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

CONCLUSIONES

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

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

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

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

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

El *metal* en los ochentas tuvo dos vertientes principales: *glam* y *thrash*. Ambas exitosas comercialmente pero opuestas en significados. El *glam* se caracterizó por sus

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

En el Ecuador el *rock* aparece en la década de los setentas pero se visibiliza mucho más a través del *metal* en los ochentas. Considerado en un inicio una exportación cultural que atenta a la cultura nacional antes que una bandera de resistencia, fue desde el principio muy marginal. La primera escena surge en espacios de clase obrera al sur de Quito. A través de esta década, esta escena de *metal* del sur va tomando un matiz político contestatario haciendo eco de bandas latinoamericanas de *metal* provenientes de España, Argentina y Chile.

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

Para finales de los noventa, por falta de producciones y conciertos la escena alternativa del norte empieza a debilitarse. Entrado el nuevo milenio internacionalmente aparece una nueva corriente musical que fusionó al *metal* y *hardcore*. Este nuevo estilo tomó el nombre de *metalcore*. En el Ecuador el *metalcore* tuvo limitada oferta y

presencia mediática en medios convencionales. La forma de acceso a este estilo fue el internet y viajes a los Estados Unidos por parte de la gente de clase media del norte. Es así que en el 2004 se forma *Alarma* con la intención de generar una escena de *hardcore* y *metal* para el norte de Quito. Bandas como *Descomunal* y *Colapso* representan a este espacio que sostiene el espíritu de autogestión del *hardcore*.

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

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

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

Desde el principio ha existido una relación muy cercana entre *rock* y masculinidad. No es coincidencia que las escenas de géneros pesados como el *metal* y el

hardcore, estén compuestas casi exclusivamente por hombres. Sería muy fácil llegar a la conclusión de que de que el *rock* es sexista, pero la evidencia exige un análisis más fino.

La violencia en el performance de estos estilos musicales funciona como una forma de reaccionar a condiciones estructurales como pobreza, marginalidad o exclusión. Por ejemplo el *hardcore* de inicios de los ochenta en los Estados Unidos, encuentra en la violencia una forma de reaccionar frente a la moralidad de la sociedad norteamericana y al gobierno de Reagan. Esto hizo que esta escena se mantenga al margen circuitos comerciales de música y fiel a una juventud marginal de clase obrera norteamericana. Pero esta misma violencia a la que se podría proclamar como una forma de resistencia, generó espacios misóginos que abiertamente excluyeron a mujeres llegando a equiparar feminidad con debilidad y masculinidad con resistencia.

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

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

consecuencia genera que haya poca presencia y una participación poco activa por parte de ellas en este tipo de espacios.

En el último capítulo de esta investigación se analiza la relación entre las industrias musicales multinacionales y la tecnología, como agentes de movilidad de la música. Actualmente hay cierto entusiasmo por las posibilidades que brindan las tecnologías digitales y el espacio virtual para la producción y difusión de música. El MP3 y el libre flujo de información por internet han dinamizado la difusión de diversos estilos en distintas locaciones geográficas. Sin embargo, esta libre circulación es problemática pues la música deja de ser una mercancía, y la sustentación tanto de escenas musicales independientes como de grandes industrias discográficas se pone en riesgo. Esto obliga a que se generen estrategias emergentes para su sustentación. Muchos músicos independientes como *Descomunal* ahora optan por difundir gratuitamente su música por internet, y obtener ganancias de la venta de mercadería o conciertos en vivo. Esta estrategia ha demostrado ser rentable para músicos independientes internacionales, pero queda esperar a ver cuan conveniente será esta para *Descomunal*.

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

Finalmente, el caso de *Alarma* evidencia un anhelo por integrar a la escena a los circuitos globales de música pesada, pero que a fin de cuentas, termina por enraizarse en el contexto local de Quito. El sentido de globalidad del mundo parece ser solamente una ilusión. En este caso, lo local se impone sobre lo global.

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

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

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

Cuando por primera vez me acerqué a este espacio me llamó la atención la dedicación y la pasión con la que se vivía la música. Mi intención no es la de reivindicar a nada ni a nadie, pero si encuentro que independientemente del género y la condición social, la

música es un terreno cargado de sentimientos y significados profundos. Algunos como Miguel llegan al punto de jugarse su realización personal en ella. Para Gabirel Valarezo (*Entre Cenizas y Custodia*) y Pablo Molina (*Entre Cenizas y Veda*), la música, el *metal* y el *hardcore*, son mucho más que formas entretenimiento y expresión, para ellos la música carga significados que determinan como se construyen a sí mismos como individuos y como ven al mundo:

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

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

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

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

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

todos los estilos. Pero en su momento, fueron una fuerza de quiebre y choque, que me hicieron ver a mi alrededor de distinta manera, buscando entender y construir algo positivo y nuevo.

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

A lo largo de esta investigación he manejado una dinámica que me ha permitido entender los lazos que unen a este espacio musical local articulado alrededor del *hardcore* y *metal*, con los paisajes internacionales de: imágenes, sonidos e ideas sobre los mismos géneros, con el fin de problematizar el choque entre lo local y lo global que este proceso genera. Para esto se han analizado los tres niveles, el *supercultural*, el *intercultural* y *subcultural*, que median esta relación. Al ser parte de *Alarma* y al estudiarla, yo mismo como individuo y como investigador me encuentro atravesado por estos niveles. Mi gusto personal por estos estilos musicales se mueve por mi apreciación de las bandas internacionales de estos géneros y por mi deseo de promover la escena local; al mismo tiempo, como investigador me encuentro en una posición similar al realizar una investigación sobre la escena local y analizarla a través de teorías sobre música popular, etnomusicología y antropología de la música, escritas por autores extranjeros. En este sentido, esta investigación evidencia la importancia de realizar estudios etnográficos que puedan hacer frente a estas nuevas nociones del espacio y del tiempo. La importancia de entender las relaciones entre lo local y lo global, que en este caso se tejen a través de la música, tiene dos finalidades: el no entender a los procesos globales como procesos totalizantes, y, en esta misma medida, entender a lo local como un espacio particular que constantemente negocia con lo global. La etnografía en la actualidad no puede omitir la relación entre ambos niveles.

BIBLIOGRAFÍA

Abu-Lughod, Lila. 1991. "Writing against Culture." In *Recapturing Anthropology: Working in the Present*, edited by Richard G. Fox., 137-62. Santa Fe, NM: School of American Research Press.

Abu-Lughod Lila 2006 [1991]. Interpretar la(s) cultura(s) después de la televisión: sobre método. Quito-Iconos.

Adams, Terri y Fuller Douglas B. (2006). The Words Have Changed But the Ideology Remains the Same: Misogynistic Lyrics in Rap Music, en *Journal of Black Studies*, Vol. 36, No. 6 (Jul., 2006), pp. 938-957

Al Sur del Cielo (2010). Historia en: http://alsurdelcielo.net/index.php?option=com_content&task=view&id=13&Itemid=27. Visitado en Julio del 2010.

Andersen, Mark and Jenkins, Mark (2001). *Dance of Days: Two Decades of Punk in the Nation's Capital*. (New York: Soft Skull Press)

Andrade, X. (2006). Maranatha!: de cuando el rock en Guayaquil se hizo! en: <http://www.microtono.com/tintero/marantha.html>. Visitado en Octubre del 2010.

Appadurai, A. 1996. "Disjuncture and difference in the global cultural economy," en *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*, pp. 27-47. Minneapolis: University Press.

Appadurai, A. (2001). *La Modernidad Desbordada*. Buenos Aires: Ed. TrilceAyala Román, Pablo (2008). *El mundo del Rock en Quito*. Corporación editora nacional.

Attali, Jaques (1996). *Noise: The Political Economy of Music*. Traducido por Brian Massumi. University of Minnesota Press Greatfuly.

Acosta, Adrián, (1997), "El rock: ¿movimiento social o nuevo espacio público?", en *Ecuador Debate*, No. 42, CAAP, Quito.

Ayala Román, Pablo (2008). *El mundo del Rock en Quito*. Corporación editora nacional. Quit-Ecuador

Bederman, Gail. 1995. *Remaking Manhood Trough Race and "Civilization"*. En *Manliness and civilization: A cultural history of gender and race in the United States, 1880-1917*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 1-44.

Bennett, A. (1999) Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste, *Sociology*, 33(3): 599-617.

Bourdieu, Pierre (1990). La "juventud" no es más que una palabra, en *Sociología y Cultura*, Mexico, Ed. Grijalvo.

Bourgois, Philippe (2001). In Search of Masculinity: Violence, Respect, and Sexuality among Puerto Rican Crack Dealers in East Harlem. *The British Journal of Criminology* 36: 412-427.

Brito, Paola (2010). Artistas ecuatorianos y autoridades buscan estrategias contra la piratería. En: http://www.ciudadaniainformada.com/noticias-ciudadania-ecuador0/noticias-ciudadania-ecuador/browse/1/ir_a/ciudadania/article//artistas-ecuatorianos-y-autoridades-buscan-estrategias-ante-la-pirateria-1.html, Septiembre del 2010.

Butler, Judith (1997). *Cuerpos que Importan: sobre los Límites Materiales y Discursivos del Sexo*, Buenos Aires: Paidós

Cartagena, B. (2001) Punkeros. Proyecto de tesis UCE.

Cerbino, Mauro (2009). La nación imaginada de los Latin Kings, mimetismo, colonialidad y transnacionalismo. Tesis Doctoral de la Universidad Rovira I Virgili.

Christman, Ed y Marone, Mark (1997). Hardcore scene stands test of time. *Billboard*; 10/25/97, Vol. 109 Issue 43, p10, 2p, 4

Clifford, James (1997). *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press. Crehan, Kate (2002). *Gramsci, Culture and Anthropology*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles California.

Clifford, James (1998). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Editorial Gedisa S.A. Barcelona España.

Cohen, Sarah (1999). *Scenes*, Horner, Bruce y Swiss Thomas (1999). *Key Terms in Popular Culture*.

Connell, John y Gibson, Chris (2003). *Sound Tracks: Popular music, identity and place*. Routledge, NY-E.E.U.U./Francis Group, France.

Connell, R.W. (1997). La organización social de la masculinidad. En Valdés, Teresa y Olavarría, José, eds, *Masculinidad/es. Poder y crisis*. Ediciones de las mujeres N° 24. Santiago de Chile, ISIS Internacional / FLACSO-Chile. pp. 31-48.

Diario Hoy 17/09/2003. CD falsos acaban con JD Feraud Guzmán. Tomado de: <http://www.explored.com.ec/noticias-ecuador/cd-falsos-acaban-con-jd-feraud-guzman-156246-156246.html>. Visitado en agosto del 2010.

Dunn, Sam (2005). *Metal: A headbangers journey*. Seville Pictures Warner Home Video. 93min

El Universo (03/10/2000). J.D. Feraud Guzman: Crisis no pudo contra la tradición. En: <http://www.explored.com.ec/noticias-ecuador/j-d-feraud-guzman-crisis-no-pudo-contra-la-tradicion-47876-47876.html>. Visitado en Julio del 2010.

Earche (2010). Do free downloads work building a band?. En <http://askearache.blogspot.com/2010/02/do-free-downloads-work-building-band.html>. Julio del 2010.

Erlmann V. (1994). Africa civilized, Africa uncivilized: local culture, world system and South African music. *J. South. Afr. Stud.* 20(7):165–79.

Erlmann V. (1996). The aesthetics of the global imagination: reflections on world music in the 1990s. *Public Cult.* 8(3):467–87

Erlmann V. (1999). *Music, Modernity and the Global Imagination*. Oxford. Oxford Univ. Press.

Erlmann V. (2003). Hybridity and globalization (intercultural exchange, acculturation). In *The Continuum Encyclopaedia of Popular Music of the World*, ed. J Shepherd, D Horn, P Oliver, P Wicke, pp. 279–90. New York: Continuum. Vol. 1

Feld, S. (1990). *Sound and Sentiment: Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Feld, S. (1994). From Schizophonia to schismogenesis: On the discourses and commodification practices of ‘world music’ and ‘world beat’, in *Music Grooves*. Edited by C. Keil and S. Feld, pp 257-289. Chicago: University of Chicago Press.

Frith, S. y McRobbie, A. (1990) ‘Rock and Sexuality’ en S.Frith and A.Goodwin (eds) *Rock, Pop and the Written Word*, New York: Pantheon, pp 371-89

Frith, Simon (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Harvard University Press, Cambridge Massachussets.

Frith, S. (2000). The discourse of world music, en *Western music and its others*. Editado por G. Born y D. Hesmondhalgh, pp. 305-322. Berkeley: University of California Press.

González Guzmán, Daniel (2004). Rock, identidad e interculturalidad: Breves reflexiones en torno al movimiento rockero. *Iconos, Revista de Ciencias Sociales* No. 18 Flacso-Ecuador, Enero 2004

Granja, Darío (2009) Entre Cenizas: el nuevo amanecer del emtal ecuatoriano. En revista digital: Plan Arteria. <http://www.planarteria.com/tag/entre-cenizas/> Visitado el 8/01/2010

Gallegoz, Karina (2001). Identidades metaleras en el sur de Quito. Tesis PUCE:.

Harding Debora y Nett, Emyly (1984) Women and Rock Music. *Atlantis* 10(1) pp 61-76.

Hebdige, D. (2004). *Subcultura: El significado del estilo*. Paidós: Barcelona. Primera edición 1979.

Hesmondhalgh, D. Subcultures, scenes or tribes?. *Journal of Youth Studies* 8(1): 21-40.

Horner, Bruce y Swiss, Thomas (1999). *Key Terms in Popular Music and Culture*. Blackwell Publishers Inc. Malden, Massachusetts

Jameson F. (1991). *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke Univ. Press

Juris, J. (2006). Youth and the world of Social Forum. Youth Activism, Social Science Researc Centre. Habilitado en línea en: <http://ya.ssrc.org/transnational/Juris/> (visitado en Marzo del 2010)

Kimmel, Michael 1994. Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina. En: http://74.125.45.104/search?q=cache:Jt8w4-JlhM4J:www.pasa.cl/index.php%3Foption%3Dcom_docman%26task%3Ddoc_download%26gid%3D343+kimmel+masculinidad+homofobia&hl=es&ct=clnk&cd=12 Descargado en Noviembre del 2009

Kruse, Holly (1999). Gender, en Horner, Bruce y Swiss Thomas, *Key terms in Popular Music*. Blackwell Publishers Inc. Maiden Massachusetts

Krenske, Leigh y McKay Jim (2000). 'Hard and Heavy': gender and power in a heavy metal music subculture. En *Gender, Place and Culture*, Vol. 7, No 3, pp. 277-304.

Lysloff, René T.A. y Gay Leslie C. Jr, (2003) *Technoculture and Music*. Wesleyan University Press, Unitaed Staes of América.

Lysloff, René T.A. (2003). *Musical Life in Softcity: An internet Ethnography*. En *Technoculture and Music*. Wesleyan University Press, United States of América.

Maffesoli, Michael (1996). *The Time of the Tribes: the decline of individualism in mass society*, Londo: Sage.

Marin, Martha; Muños, Germán, 2002, *Secretos de mutantes: Música y creación en las culturas juveniles*. Bogotá, Universidad Central, Siglo del Hombre Editores.

Miles, S. (2000) *Youth Lifestyles in a Changing World*. Buckingham and Philadelphia, PA: Open University Press.

Muggleton, D. (2000) *Inside Subculture: the postmodern meaning of style*, Oxford: Berg.

Muñoz, Germán y Marín, Martha (2006). En la música están la memoria, la sabiduría, la fuerza. *Estudios sobre las Culturas Contemporaneas*, junio año/vol.XII, número 023, Universidad de Colima. Colima México.

Negus, Keith 2005 [1999]. *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Editorial Paidós, España.

Nilan, P. y Feixa. C. (2006). *Global Yout? Hybrid identities, plural worlds*. (Introducción). Routledge, New York-Estados Unidos.

Olivera Mijares, Raúl (2007). Las palabras y el espíritu de la música, en *Revista Replicante #10* págs. 70-71.

Petrova, Youra (2006). *Global? Local? multi-level identifications among contemporary skinheads in france*. Parte de en: Nilan, P. y Feixa. C. (2006). *Global Yout? Hybrid identities, plural worlds*. Routledge, New York-Estados Unidos.

Pillsbury, Glen T. (2006). *Damage Incorporated: Metallica and the Production of Musical Identity*. Routledge, New York.

Rachman, Paul (2006). *American Hardcore: The history of American Hardcore 1980-1986*. Sony Picture Classics.

Reynolds, Simon y Press, Joy (1995). *The Sex Revolts: gender, rebellion, and rock 'n' roll*. Harvard University Press, Cambridge Massachussets.

Rice, Timothy (2003). *Time, Place and Metaphor in Musical Expirience and Ethnography*. Fuente: *Ethnomusicology*, Vol. 47 No.2 (2003) 155-179

Rodnitzky, Jerome (1975) "The Decline of Contemporary Protest Music," en *Studies in Adolescence*, third edition, edited by Robert E. Grinder (New York: The Macmillan Co.)

Rocker Magazine (2010) *Mujeres de Negro*. Mayo del 2010 N°4 Quito-Ecuador.

Sedgwick, Eve (1985). *Between men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Columbia University Press, New York.

Slobin M. (2000) [1993]. *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*. Hanover, CT: Univ. Wesleyan Press.

Stokes, Martin (2004). *Music and the Global Order*. *Annu. Rev. Anthropol.* 2004. 33:47–72. Music Department, The University of Chicago, Chicago, Illinois.

Reznor, Trent (2010). *Trent Reznor: Advice to Young Artists*. En <http://www.homepagedaily.com/Pages/article7465-trent-reznor-advice-to-young-artists.aspx>. Visitado en Julio del 2010

Taylor, T.D. 1997. *Global pop: World music, world markets*. New York: Routledge.

Théberge, Paul (2004). *The Network Studio: Historical and Technological Paths to a New Ideal in Music Making*. Source: *Social Studies of Science*, Vol. 34, No. 5, Special Issue on Sound Studies: New Technologies and Music (Oct., 2004), pp. 759-781.

Théberge, Paul (1997). *Any Sound You Can Imagine: Making Music, Consuming Technology*. Wesleyan University Press, NH-E.E.U.S.

Thorton, S. (1995) *Club Cultures*, Cambridge, MA: Wesleyan University Press.

Weinzierl, R. (2003). *Post-Subcultures Reader*, London. Berg.

Tsing, A. (2005). *Friction: An Ethnography of Global connection*. Princeton: Princeton University Press.

Waskman, S. (2004). *California Noise: Tinkering with Hardcore and Heavy Metal in Southern California*. *Social Studies of Science*, Vol. 34, N° 5, Special Issues on Sound Studies: New Technologies and Music p.p. 675-702

Anexos

Anexo 1

Motley Crue - Girls, Girls, Girls

Friday night and I need a fight
My motorcycle and a switchblade knife
Handful of grease in my hair feels right
But what I need to make me tight are

Girls, Girls, Girls
Long legs and burgundy lips
Girls,
Dancin' down on Sunset Strip
Girls
Red lips, fingertips

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

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

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

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

Girls, Girls, Girls
(Motley Crue, Girls, Girls, girls; 1987)

Anexo 2

Slip It In
"Slip It In"

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

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

You say you don't want it
You don't want it
Say you don't want it
Then you slip it on in

In, in, in

You feel like a whore
(Slip it in)
But what you did the night before
(Slip it in)
You decided to be all loose
(Slip it in)
And go all crazy

You say you don't want it
You don't want it
Say you don't want it
But then you slip it on in

In, yeah

You slip it in [x2]

You say you didn't think
(Slip it in)
You said you had too much to drink
(Slip it in)
Is it in the chemical?
(Slip it in)
Or is it just some part of you?

You say you don't want it
You don't want it
Say you don't want it
But then you slip it on in

In, in, in

You regret how you felt
(Slip it in)
You felt it
(Slip it in)
You decided to be all loose
(Slip it in)
It's what you choose

You say you don't want it
You don't want it
Say you don't want it
But then you slip it on in

You slip it in [x2]

Alright! Hey! Hey!

You say you got a boyfriend
(Slip it in)
But you're hinting at my friends
(Slip it in)
And everybody else's friend
(Slip it in)
You're not loose, you're wide open

And you say you don't want it
You don't want it
Say you don't want it

Then you slip it on in

In, in, in

You're getting around

(Slip it in)

I'm not putting it down

(Slip it in)

It's just what it is

(Slip it in)

Getting it while it's around

You say you don't want it

You don't want it

You don't want it

But then you slip it on in

In, in, in

(Black Flag, 1984)

Anexo 3

Master of Puppets

End of passion play, crumbling away

I'm your source of self-destruction

Veins that pump with fear, sucking darkest clear

Leading on your deaths construction

Taste me you will see

More is all you need

Dedicated to

How I'm killing you

Come crawling faster

Obey your Master

Your life burns faster

Obey your Master

Master

Master of Puppets I'm pulling your strings

Twisting your mind, smashing your dreams

Blinded by me, you can't see a thing

Just call my name, 'cause I'll hear you scream

Master

Master

Just call my name, 'cause I'll hear you scream
Master
Master

Needlework the way, never you betray
Life of death becoming clearer
Pain monopoly, ritual misery
Chop your breakfast on a mirror
Taste me you will see
More is all you need
Dedicated to
How I'm killing you

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

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

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

Hell is worth all that, natural habitat
Just a rhyme without a reason
Neverending maze, Drift on numbered days
Now your life is out of season
I will occupy
I will help you die
I will run through you
Now I rule you too

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

Master of Puppets I'm pulling your strings
Twisting your mind, smashing your dreams
Blinded by me, you can't see a thing
Just call my name, 'cause I'll hear you scream
Master
Master
Just call my name, 'cause I'll hear you scream
Master
(Metallica, 1986)

Anexo 4

Modo Asegurado

Para los que creen ser héroes de una guerra que no existe
Es tan fácil ignorar a todos, dejar caer
Con gritos opacamos todo el silencio, de nuestro sufrir

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

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

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

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

Con gritos opacamos todo el silencio, de nuestro sufrir
Estar aquí, sobre este suelo es un privilegio
Dejar, de destruirnos
Estar aquí, sobre este suelo es un privilegio

Tenemos más razones para vivir que este odio.