

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
PROGRAMA DE ESTUDIOS DEL DESARROLLO Y
TERRITORIO
CONVOCATORIA 2009-2011**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN
CIENCIAS SOCIALES CON MENCIÓN EN DESARROLLO LOCAL Y
TERRITORIAL**

**GESTIÓN CULTURAL DEL ROCK METAL EN QUITO:
EJERCICIO DE DERECHOS CULTURALES EN QUITO DESDE LA
EXPERIENCIA DEL MOVIMIENTO METALERO**

MARÍA MAGDALENA MUÑOZ VASCO

QUITO, JULIO DE 2012

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
PROGRAMA DE ESTUDIOS DEL DESARROLLO Y
TERRITORIO
CONVOCATORIA 2009-2011**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN
CIENCIAS SOCIALES CON MENCIÓN EN DESARROLLO LOCAL Y
TERRITORIAL**

**GESTIÓN CULTURAL DEL ROCK METAL EN QUITO:
EJERCICIO DE DERECHOS CULTURALES EN QUITO DESDE LA
EXPERIENCIA DEL MOVIMIENTO METALERO**

MARÍA MAGDALENA MUÑOZ VASCO

Asesor: FERRÁN CABRERO

**Lectores: Mauro Cerbino
Alfredo Santillán**

QUITO, JULIO DE 2012

DEDICATORIA

Este trabajo lo dedico a los dos motivos de mi paso por este mundo...
a mi familia... y a la música.

A Darío, el amor de mi vida y compañero espiritual, fuente de toda mi
inspiración, apoyo incondicional en todo este proceso.

A María y Clemente, mi ejemplo más grande de entrega,
perseverancia, amor, sabiduría y confianza.

A Raúl, Rubén, Nancy, Janeth, Juan y Pao, mis hermanos y hermanastra del alma
que nunca han dejado de confiar en mí.

A mi adorada sobrina Vale...

A la música, mi razón de ser, mi completa fuente de vida...

Y al movimiento rockero ecuatoriano.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo y colaboración de varias personas que acompañaron permanentemente durante partes del camino de este proceso de investigación. Una de ellas es mi tutor Ferrán Cabrero, quien supo guiar y motivar mi trabajo de manera abierta, sabia y reflexiva. Gracias infinitas Ferrán por su tiempo, su paciencia, su buena onda, y sus conocimientos.

Reitero mis agradecimientos a mi familia por su apoyo permanente. A mi esposo Darío, con quien tuvimos largas conversaciones y reflexiones que se desarrollan en el trabajo, y quien aguantó todas las noches de trabajo y desvelo. Y a mis padres, mis hermanos, amigas y amigos por su confianza infinita.

Igualmente, gracias a los compañeros y compañeras, actores que estuvieron abiertos e interesados en ser parte de esta investigación, especialmente a Carlos Sanchez Montoya, Pablo Rodríguez, Edgar Castellanos, Miguel Vinueza, Diego Eivar, Freddy Heredia, Ernesto Machado, y Marcelo Negrete, quienes aportaron con su conocimiento y experiencia en cada momento de este proceso.

ÍNDICE

DEDICATORIA.....	3
AGRADECIMIENTOS.....	4
ÍNDICE.....	5
RESUMEN.....	6
INTRODUCCIÓN.....	8
CAPITULO I: CULTURAS JUVENILES Y ROCK METAL.....	15
<i>CULTURA</i>	16
<i>CULTURAS JUVENILES: IDENTIDAD Y ESTILO</i>	17
<i>EL ROCK</i>	20
<i>EL MOVIMIENTO ROCK</i>	25
<i>LA ESENCIA Y DISCURSO DEL ROCK METAL: LO UNDERGROUND Y LA AUTENTICIDAD</i>	28
<i>IDENTIDAD Y TERRITORIO</i>	30
CAPITULO II: DERECHOS CULTURALES, FORMAS EMERGENTES DE CIUDADANÍA Y TEORÍA DE LA GESTIÓN CULTURAL.....	32
<i>DERECHOS</i>	33
<i>Derechos culturales</i>	33
<i>Cultura y política pública en el Ecuador</i>	36
<i>Políticas culturales y escenario local para la gestión cultural en Quito</i>	38
<i>CIUDADANÍAS EMERGENTES: CONCEPTUALIZACIONES DESDE LO JOVEN</i>	43
<i>CONCEPTOS Y FUNDAMENTOS DE LA GESTIÓN CULTURAL</i>	45
<i>Tipos y modalidades de gestión cultural</i>	47
<i>El gestor cultural</i>	47
CAPITULO III: FORMAS DE GESTIÓN CULTURAL DEL ROCK METAL EN QUITO.....	49
<i>DINÁMICA DEL ROCK EN EL SUR DE QUITO</i>	50
<i>ROCK FUSIÓN DESDE LAS DEMÁS PARTES DE QUITO</i>	60
<i>EL UNDERGROUND QUITAÑO</i>	66
CAPITULO IV: EL CASO FACTORY.....	70
<i>RECUENTO DE LA TRAGEDIA</i>	71
<i>RESPONSABILIDADES, Y RESPUESTAS SOCIALES Y POLÍTICAS FRENTE A LA TRAGEDIA</i>	74
<i>NUEVOS ESCENARIOS PARA LA GESTIÓN CULTURAL DEL ROCK METAL EN QUITO</i>	81
CONCLUSIONES.....	85
BIBLIOGRAFÍA.....	91

RESUMEN

En 19 de abril del 2008, un incendio ocurrido en el concierto de metal gótico “Ultratumba 2008” al sur de Quito tuvo consecuencias trágicas para la sociedad quiteña al cobrar la vida de 19 personas y sacudir intensamente a toda la estructura de gestión pública local. Desde este día, el tema de las organizaciones juveniles en Quito empezó a ser discutida en todos los espacios públicos. Los medios de comunicación cubrieron el hecho con debates, reportajes, crónicas, entrevistas donde se entrevió la discriminación y el prejuicio social hacia el rock metal – estilo musical motor de una cultura urbana ligada, en su mayoría, a la juventud de las clases medias bajas de Quito – principalmente por el desconocimiento de sus discursos y prácticas, y por su poca visualización en los espacios públicos oficiales. A su vez, este hecho evidenció toda una dinámica de marginación entorno a la gestión cultural de las culturas urbanas, es decir, entorno a sus procesos de producción, distribución y consumo, y en particular a la gestión cultural del rock metal en Quito, también determinada en una buena parte por una ideología que se negaba a formar parte de esos círculos clientelares de acercamientos con los administradores de lo público.

Este trabajo tiene por objetivo el análisis de la gestión cultural del rock metal en Quito desde un enfoque de derechos, sobre todo porque al hablar de gestión se abre al debate no solo los procesos culturales del rock como tal al interno, sino de su relacionamiento con los otros, en este caso su relación con la autoridad, con los medios de comunicación y con la sociedad en general, y ello contribuye a evaluar el estado de las políticas culturales, en su ejercicio y garantía de cumplimiento, dentro de una ciudad tan diversa como Quito. A su vez, a través de este trabajo se aspira a analizar el papel del movimiento metalero como uno de los primeros colectivos de Quito en ejercer sus derechos como cultura urbana, y con ello, señalar la contribución de la cultura rock a la dinamización del sector cultural local y su aporte en la construcción de una ciudad menos excluyente, donde la organización social se vuelve indispensable para la exigibilidad y ejercicio pleno de los derechos ciudadanos.

El primer capítulo contiene una aproximación a la cultura desde las concepciones americanas – Guerrero, Kingman, y Williams – y con una lectura desde lo joven – Martín Barbero – para luego ir delimitando el campo en las culturas juveniles alrededor del rock

como identidad y el estilo (Frith, Hall, Hebdige, Feixa), los movimientos culturales que se configuran de ello (De Sousa Santos) para finalmente concretar aún más el escenario conceptual al definir la identidad y el territorio como elementos centrales del análisis de la gestión cultural del rock metal en Quito.

En el segundo capítulo se aborda el tema de los derechos culturales, contemplado en tres direcciones: los derechos culturales y sus avances a nivel global, así como las políticas culturales derivadas de ellos en el Ecuador y en Quito; la ciudadanía desde una lectura alterna, (es decir, desde nuevas formas de ciudadanía que construyen maneras creativas e innovadoras de hacer democracia desde lo joven); y la gestión cultural en su dimensión conceptual y práctica, otro de los elementos centrales de análisis en este trabajo.

El capítulo tres describe las formas de gestión cultural del rock metal en Quito, delimitando cada forma de gestión en tres escenas. Cada escena ha definido diferentes formas de gestión cultural en términos de calidad (manejo de recursos económicos, humanos y técnicos), públicos, producción, difusión, apoyos gubernamentales, y sostenibilidad, y ello ha derivado también en distintas formas de ejercicio de derechos culturales.

Finalmente, en el cuarto capítulo, como estudio de caso, se aborda el análisis del escenario actual para la gestión cultural del rock metal en Quito después del incendio en el concierto de la Factory, lo que contribuyó definitivamente a institucionalizar a la cultura rock como precursora y gestora de nuevas formas de ciudadanía en el país.

INTRODUCCIÓN

La gestión cultural, entendida en este trabajo como un proceso de acción colectiva para la transformación de una determinada realidad cultural, se ha convertido en un tema fundamental para las actuales discusiones sobre derechos culturales y nuevos actores sociales en el país, no solo porque el nuevo marco constitucional ecuatoriano aprobado en el 2008 mandata la interculturalidad y la plurinacionalidad como principios rectores y amplía como en ningún momento en la historia del Ecuador los derechos concernientes a la identidad cultural, sino también porque cantidad de movimientos culturales se visibilizan finalmente en el país frente a las autoridades públicas y a la sociedad en general, a través de del uso de sus propios espacios (toma de otros), de propios medios de comunicación y de las nuevas tecnologías de la información – internet y redes sociales – como muestra de la existencia de formas alternas de gestión de la cultura desde la organización social y desde lo alternativo, y afirmando un ejercicio, consciente o inconsciente, de derechos culturales reconocidos en cuerpos legales internacionales desde hace varios años.

Dentro de la teoría sobre gestión cultural, la UNESCO la traduce como “la expresión de la necesidad de capital humano en el marco de las políticas culturales, tanto del ámbito público y privado como del tercer sistema” (Martinell, 2007: 32), es decir, se enfoca en la profesionalización de un sector cultural en auge para el mejoramiento de los resultados en la oferta de servicios culturales y lograr una mayor eficiencia en la administración y manejo de las instituciones culturales (UNESCO/OEI/IBERFORMAT, 2005; 9). En este sentido, sus esfuerzos han sido más encaminados al fortalecimiento de capacidades para proveer de herramientas a los gestores culturales frente a los grandes retos de la mundialización. Sin embargo, en la experiencia de la gestión cultural en el Ecuador, además de considerar importantes los elementos de formación, existe una importante reflexión sobre la concepción misma de la gestión cultural como herramienta para la transformación social y democratización de la cultura. Por eso, la importancia de que la gestión de la cultura sea autónoma, creativa, y transformadora. De este modo, la valorización de la diversidad cultural y los mecanismos de gestión para promocionarla se convierten en un fuerte componente dentro de la gestión cultural local.

Ahora, en este campo, el camino recorrido por las personas y organizaciones dedicadas a la labor cultural en el país no es corto. Existe toda una historia de movimientos alrededor de los cuales se fue formando un sector cultural que derivó finalmente en el establecimiento de instituciones, y posteriormente políticas públicas culturales. Por ejemplo, entre los años 1925 y 1945, Moreira afirma la generación de una conciencia cultural gracias a la acción de artistas e intelectuales que realizaron sus producciones más importantes entre esos años. Y esta conciencia determinó, afirma, el establecimiento de las principales instituciones culturales estatales en ese momento: La Casa de la Cultura Ecuatoriana y la Orquesta Sinfónica Nacional (Moreira, 1997; 50-51).

Sin embargo, la cultura en el Ecuador ha estado anclada históricamente a su dimensión de lo culto y ahora, nuevos eventos emanados especialmente desde la década de los 90 han precisado la urgencia de concretar marcos teóricos, metodológicos y legales más amplios, que reflejen la verdadera esencia de territorios tan culturalmente diversos como los existentes en Latinoamérica, y aún más, admitan distinguir los nuevos (y viejos) fenómenos culturales que ocurren en la ciudad desde hace décadas, pero que no han formado parte legítima de los espacios de acción cultural.

Por ello, esta investigación tiene por objetivo describir la experiencia de uno de los movimientos culturales más activos dentro de Quito, que desde los años 70 hasta la actualidad ha desarrollado toda una estructura de acción cultural desde sus propios valores y prácticas, y que han logrado constituir una verdadera cultura urbana al interior de la capital ecuatoriana. El movimiento metalero quiteño se afirma en la actualidad como una de las experiencias más importantes y visibles de gestión cultural alternativa, y a través de su análisis es posible identificar las dinámicas del sector cultural local en lo público y en lo privado, así como el estado de las políticas locales y el papel de los gestores culturales, los administradores públicos, y la empresa privada (medios de comunicación), etc., en la dinamización del sector cultural. A su vez, a través de las formas de gestión se pueden identificar las especificidades del rock metal como cultura urbana y comprender la importancia de ampliar las concepciones sobre cultura y juventud dentro de las políticas públicas y su aplicación práctica e institucional para la generación y fortalecimiento de verdaderos espacios inclusivos e interculturales de acción cultural local.

Pero primordialmente, el caso del movimiento metalero quiteño es interesante porque es uno de los actores que ha vivido más de cerca la problemática de la exclusión cultural y posterior marginación, discriminación, prejuicio social, y las consecuencias que se derivan de esta manera de administración pública y gestión privada de la cultura. En este marco, se toma como hecho histórico de referencia un concierto realizado al sur de Quito – Ultratumbo 2008 – en el cual se violaron por parte de todos los actores involucrados todas las normas de organización de eventos, y en el cual se dio un incendio que cobró la vida de 19 personas.

Con ello, este trabajo se ha planteado como hipótesis general que: el movimiento metalero quiteño ha estado ejerciendo sus derechos como cultura urbana desde hace varios años y con ello ha contribuido a la dinamización del sector cultural local actual, sobre todo a partir del 2008 en que se dan dos hechos que marcarían un antes y un después de la gestión cultural en Quito: el incendio de la Factory, y la aprobación de la nueva Constitución ecuatoriana.

A nivel metodológico, este trabajo utilizó una metodología cualitativa de investigación social, En este sentido, el reto del primer capítulo fue el de generar un marco conceptual adecuado que englobe las discusiones teóricas más recientes sobre cultura, y a su vez, estudios más enfocados en las especificidades propias de las culturas urbanas, en este caso, de los dos elementos centrales dentro del estudio – lo generacional y lo artístico del rock metal – y su derivación en estilos culturales juveniles, para finalmente concluir en la identificación del movimiento metalero quiteño.

La definición cultura, como lo afirma Guerrero, históricamente ha estado en evidente conflicto, no por las posturas conceptuales en sí, sino por las formas diversas de ver el mundo a las que representan, que constituyen posturas sociales, ideológicas y políticas distintas. De esta manera, lo que se puede hacer es una aproximación (Guerrero, 2002; 51). Con esta premisa, el concepto utilizado en este trabajo es el de Raymond William, que propone a la cultura como “un modo específico de vida que expresa determinados significados y valores no solo en el arte y la enseñanza, sino también en las instituciones y el comportamiento cotidiano” (Williams, en Hebdige, 2004: 19). Con ello, el autor plantea el análisis cultural como un esclarecimiento de los significados y valores

implícitos y explícitos en un modo de vida concreto. Este significado calza perfectamente con el planteamiento inicial de este trabajo al considerar al rock metal como cultura urbana.

Ahora, también se han tomado en cuenta en este trabajo los estudios clásicos desde las corrientes marxistas y estructuralistas sobre las dinámicas de la cultura. La Escuela de Frankfurt, por ejemplo, desarrolló trabajos sobre la dimensión política e ideológica de la cultura, donde la disputa por el control de la producción de significados introduce a las dinámicas culturales en el espacio del mercado. Y para introducirnos en el tema de las culturas juveniles, se ha contemplado un valioso aporte de Barthes con respecto a la cultura y las contraculturas (Hebdige, 2004). Él afirma que todos los aspectos de la cultura tienen un valor semiótico, que toda significación conlleva una dimensión ideológica, que toda ideología construye mapas de significados que naturalizan el orden social de los grupos de poder, y que finalmente, la hegemonía, aunque conquistada, reproducida y sostenida a través de la apropiación de los signos y naturalización de los mapas de significados, ni es fija ni está garantizada, y puede ser vulnerada precisamente a través de la resistencia a los usos legítimos del objeto-signo (Hebdige, 2004: 28-32). Estos aportes serían la base teórica de Hebdige para el estudio de los estilos culturales juveniles, que caracterizaron al periodo de posguerra, como formas simbólicas de resistencia (Hebdige, 2004: 112), y son una fuente importante para este trabajo porque aportan en la conceptualización del estilo como una práctica de resistencia.

De esta manera, se introduce en este primer capítulo el tema de las culturas juveniles desde las investigaciones realizadas por Feixa, quien hace un recorrido histórico por el concepto y provee de elementos conceptuales para el análisis de las culturas juveniles: nuevos actores sociales con identidades propias construidas alrededor del consumo cultural y la industria cultural de una determinada época (Feixa, 1994). De esto, existen dos claves primordiales, la identidad y su relación esencial con la música desde los escritos de Stuart Hall y Simon Frith, y el estilo juvenil como práctica de resistencia desde el análisis de Dick Hebdige. De ambos temas, se hace un breve recorrido por la historia del rock metal para comprender los géneros musicales, y valores y prácticas alrededor de ellos que posteriormente colaboran en la descripción de la gestión cultural del rock metal en Quito. Finalmente, se presenta una conceptualización de los nuevos movimientos sociales (De Sousa Santos y Barbero), y se plantea la existencia del movimiento metalero quiteño.

Si en el primer capítulo se desarrolla todo el tema conceptual de la cultura y sus especificidades desde lo joven, la principal contribución que quiere generarse en este trabajo es el análisis de la gestión cultural del rock metal en Quito desde un enfoque de derechos, es decir, desde una mirada amplia que en primer lugar, reconoce en las expresiones de las culturas urbanas prácticas legítimas de ejercicio de derechos culturales y con ello, formas emergentes de ciudadanía, y en segundo lugar, que da cuenta del trabajo aún insuficiente por parte de Estado en la generación de políticas culturales inclusivas que tomen en cuenta todas las variables de diversidad, e instituciones abiertas con la sensibilidad para el trabajo con la diversidad y con la juventud. Por ello, se ha planteado como objetivos específicos por un lado la descripción/caracterización de la gestión cultural del rock metal en Quito desarrollada en el tercer capítulo y que cumplirá con esta primera contribución esperada, y la precisión del nuevo escenario para la gestión cultural desde el incendio en Factory desarrollada en el cuarto capítulo y que tiene relación con la segunda contribución deseada.

En este sentido, en el segundo capítulo se recogió toda la información relevante sobre derechos culturales, desde cuerpos legales nacionales e internacionales hasta el contexto nacional en el que se desarrolla la investigación. De esta manera, este capítulo contempla el marco analítico de este trabajo en tres ámbitos: los derechos y el contexto local; la ciudadanía, como prototipo del ejercicio de derechos, y la gestión cultural. En el primer ámbito, se contemplan los derechos culturales, su significado, su origen y sus avances a nivel global, desde las concepciones de la UNESCO, así como las políticas culturales derivadas de ellos en el Ecuador y en Quito, escenario que delimita el campo de acción de los gestores culturales del rock metal. En el segundo se plantea el tema de la ciudadanía, pero desde lo alterno y lo emergente, como nuevas formas de ciudadanía edificadas desde lo joven, que construyen maneras creativas e innovadoras de hacer democracia, tomando como fuente los textos de Jesús Martín Barbero. Y finalmente, se aborda la gestión cultural en su dimensión conceptual y práctica desde Alfonso Martinell y Fabián Saltos, base del estudio de caso de la gestión cultural del rock metal en Quito.

El concepto de gestión cultural como marco de análisis es sumamente útil porque provee de herramientas para el análisis de la acción cultural de todos los actores involucrados en varias líneas. Por ejemplo, para esta investigación, se ha tomado del trabajo

de Gómez y Hleap “las modalidades de gestión cultural” como marco de análisis, desde la creación o producción, pasando por la promoción, la difusión, la capacitación, la investigación, y finalmente la organización.

Junto con haber desarrollado un marco conceptual y analítico como base para la sustentación de esta investigación, se realizó el trabajo de campo – descrito en los capítulos tres y cuatro – con diversas técnicas de recolección de información de segunda fuente, entrevistas semiestructuradas e historias de vida, y observación participante. Se recopiló una serie de estudios sobre rock, sobre todo material escrito y audiovisual de autores nacionales. Desde lo histórico, el estudio tomó como referencia la investigación de Pablo Ayala y su libro *El Mundo de Rock en Quito* (2008), y un documental audiovisual llamado “Tres décadas del rock en Quito” (2010) realizado por la productora Telón de Acero. Igualmente, del libro de Juan Pablo Viteri “Hardcore y metal en el siglo XXI” (2011) se comparte la concepción de “escena” – conjunto de formas y actividades que grupos más o menos constituidos con gustos musicales compartidos desarrollan en torno a su práctica cultural relacionada a la actividad musical en una localidad específica (Cohen, en Viteri, 2012; 27) – y se convierte en un marco referencial fundamental, pues a pesar de definir al movimiento metalero quiteño como una unidad, se ha utilizado la concepción de escena para evidenciar tres específicas formas de gestión cultural dentro del rock metal en Quito, que está profundamente ligado, por un lado, a la dinámica global del rock como producto de una industria cultural y los procesos de globalización intrínsecos en ella, y por otro, a una manera dual de percibir la ciudad que finalmente logran conformar identidades locales bien definidas y nuevas maneras de acción colectiva al interior del espacio urbano.

Forman parte de esta investigación también artículos de periódicos, sobre todo las notas, artículos y documentales generados en torno a la tragedia de la Factory, y revistas especializadas en rock – el más característico fue el artículo “Memorias de la escena de los 90” de la revista underground *Un llamado a la realidad* (2007) –. Y desde lo antropológico y sociológico, se utilizaron textos de David García sobre la ideología del rock, y Karina Gallegos sobre las prácticas culturales del rock.

El segundo y tercer momento fueron de la mano, pues la descripción de la gestión cultural requería tanto de un diálogo constante con los actores mismos y representantes legítimos de cada una de las escenas y a su vez, de la observación/vivencia de sus formas

de gestión cultural (tomando en cuenta las modalidades descritas anteriormente). De esta manera, se realizaron conversaciones amplias y fraternas con Carlos Sanchez Montoya, productor del programa radial Romper Falsos Mitos; Pablo Rodríguez, editor de la Revista Rocker Magazine; Edgar Castellanos, guitarrista de Mamá Vudú y director artístico de Fundación Música Joven; Miguel Vinueza, bajista de Descomunal y miembro fundador de Alarma; Diego Eivar, presidente de Metaleros Ecuador; Freddy Heredia, Concejal de Quito; Ernesto Machado, ex Presidente de la Veeduría ciudadana del caso Factory y ex Presidente de la Fundación Abril 19 Factory Nunca Más, y con Marcelo Negrete, activista cultural rockero, dirigente de la Fundación Abril 19 Factory Nunca Más y el Colectivo “Espíritu Combativo; con quienes se reflexionó ampliamente sobre las formas de gestión cultural de la escena a la que representan y se generaron valiosos aportes desde su amplia experiencia como gestores desde diversas modalidades.

De igual manera, esta investigación siempre estuvo motivada por un interés personal de revelar las dinámicas del sector cultural metalero para buscar opciones de mejoramiento y ampliación de oportunidades a los gestores y gestoras vinculadas sobre todo a la creación y producción. En este sentido, si bien la observación participante – es decir, una observación sistemática – empezó con esta investigación, existe una vivencia previa como gestora cultural (música) de 10 años atrás, que conoce de primera mano algunos procedimientos generales de la gestión cultural en algunas escenas metaleras y que también han sido parte fundamental para guiar este trabajo.

Finalmente, el estudio de caso del incendio en Factory precisó el escenario actual para la gestión cultural en Quito posibilitando identificar en la gestión pública rasgos excluyentes, autoritarios e incluso ilegales tomando en cuenta que el Ecuador, tanto en su Constitución actual como en los acuerdos internacionales adscritos, ha asumido un compromiso por garantizar los derechos culturales que deben ser observados.

CAPITULO I: CULTURAS JUVENILES Y ROCK METAL

El rock metal como cultura juvenil, y en particular el “movimiento metalero quiteño”, ya lleva más de 20 años de activismo cultural y político – a veces comprometido, a veces transgredido, a veces fragmentado, a veces fortalecido –; y con ello, ha demostrado que la posibilidad de otras prácticas culturales desvinculadas –aunque no del todo – de los principios de acumulación, intercambio desigual e individualismo que priman en las relaciones sociales en la cultura hegemónica sí son posibles. Y es que el prejuicio que ha llevado encima el rock como expresión juvenil en una ciudad como Quito, donde la intolerancia a la diversidad se hizo evidente en un entrevista reciente¹, hace necesarios estudios más profundos y comprometidos, desde una óptica de derechos, que puedan entrever el aporte de la cultura rockera a la construcción de escenarios más dignos para la promoción de la diversidad cultural a nivel local.

Es a través de la música independiente que se forman estas expresiones juveniles, cuestionando el modus vivendi de generaciones pasadas, – el conflicto entre el ser adulto y el ser joven – conviviendo entre creencias y prácticas basadas en valores antagónicos a los promovidos por la cultura hegemónica, y que se reflejan directamente dentro de su gestión cultural. Y más aún, es la música la clave de la identidad juvenil porque ofrece, como en ninguna otra expresión cultural, tanto una percepción del yo como de los otros, de lo subjetivo en lo colectivo (Frith, en Stuart Hall y Paul Du Gay, 1996: 185-186).

Las identidades conformadas alrededor del rock metal en ciudades como Quito se convierte en verdadero semillero de aprendizaje y conocimiento alternativo, así como muestra de experiencias esenciales de ejercicio de derechos culturales. Sin embargo, como todo proceso de definición cultural, sus búsquedas y construcciones se han realizado con disputa, con conflictos, con rupturas y con asimilaciones que en muchos casos han ido más allá de la bandera antisistema del rock como tal.

Dentro de las prácticas culturales alternativas y urbanas como la del rock metal existen saberes, comprensiones, conocimientos valiosos que pueden contribuir a la

¹ La ONG Corpovisionarios, dirigida por Antanas Mokus, lideró recientemente una encuesta en Quito sobre los hábitos de sus habitantes y dentro de los 9 principales problemas que afectan al ciudadano quiteño está en tercer lugar “la intolerancia a la diversidad”, asegurando que 4 de cada 10 quiteños no quisiera tener de vecino a una persona colombiana, cubana o rockera.

conceptualización de un tema poco desarrollado en el Ecuador como es la gestión cultural, y también aportar desde la experiencia local a los estudios sobre culturas urbanas. Como lo afirma Kingman, en las culturas juveniles latinoamericanas se encuentra lo anárquico de la cultura urbana latinoamericana y su asociación con la hibridez más que con la herencia, con la fragmentación más que con la coherencia (Salman y Kingman, 1999: 29).

Por ello, este primer capítulo contiene un marco conceptual que engloba las discusiones más recientes sobre cultura y a su vez, estudios más enfocados en las especificidades propias de las culturas urbanas, en este caso, de los dos elementos centrales dentro del estudio – lo generacional y lo artístico del rock metal – y su derivación en estilos culturales juveniles, para finalmente concluir en la identificación del movimiento metalero quiteño y el papel del territorio en la edificación de su identidad.

Cultura

Antes de Cristo con los griegos, la noción de cultura surge y se asocia al denominado “cultivo del espíritu”, concepto que en el Renacimiento fuera desarrollado más ampliamente y que dominaría hasta mediados del siglo XX. En la edad media, la cultura fue subordinada a la teología. Las discusiones interesantes y que derivarían en lo que ahora se entiende por “culturas” – ya no en singular, sino en plural – florecería en el siglo XX, entendiendo que todas estas nuevas construcciones – y por supuesto aún mucho más las viejas – respondían a contextos particulares con intereses particulares:

La historia de la antropología deja claro un evidente conflicto en el momento de buscar una definición de cultura (...) Pero no se trata de posturas conceptuales en disputa, sino que allí se expresa un conflicto entre formas diversas de ver el mundo, la realidad y la cultura, que representan posturas sociales, ideológicas y políticas distintas (...) (Guerrero, 2002: 35).

Como lo afirma Guerrero, más que una conceptualización de la cultura como tal, lo que es posible realizar es una aproximación a la cultura (Guerrero, 2002: 35). En este caso, desde la perspectiva antropológica de Raymond Williams, la cultura es entendida como un

“modo específico de vida que expresa determinados significados y valores no solo en el arte y la enseñanza, sino también en las instituciones y el comportamiento cotidiano. Analizar la cultura consiste, según esta definición, en dilucidar los significados y valores implícitos y explícitos en un modo de vida concreto, una cultura concreta (Williams, en Hebdige, 2004: 19).

Sin embargo, las corrientes estructuralistas y marxistas también hicieron importantes contribuciones a los estudios culturales. La llamada cultura popular se contextualiza en un escenario lleno de transformaciones – crecimiento acelerado de las ciudades que resultaría en una nueva manera de relacionamiento social, surgimiento de prácticas artísticas que reflejaban la incertidumbre de esa época – y algunos autores revelarían toda esta dinámica. La teoría crítica, con base en la Escuela de Frankfurt, empieza a vislumbrar este sentido ideológico de la cultura, y dejarían ver su carácter político, que puede ser opresor, alienador o transformador.

Desde esto, la cultura es entendida más allá de las manifestaciones de los grupos de élite, más allá de las bellas artes, que no constituían sino una parte de la cultura hegemónica. Después de la Segunda Guerra Mundial y el acelerado desarrollo de la tecnología de la información y medios de comunicación, los estudios culturales cobran relevancia en un contexto social en el que la lucha ideológica se tornaba extrema. La cultura en este sentido se convierte en un escenario complejo donde la disputa por el control de la producción de significados introduce a las dinámicas culturales en el espacio del mercado.

Desde esta corriente, los estudios de Roland Barthes aportarían a la discusión de la cultura desde su valor semiótico. Dick Hebdige, basado en los estudios de Barthes, afirma que todos los aspectos de la cultura tienen un valor semiótico, que toda significación conlleva una dimensión ideológica, que toda ideología construye mapas de significados (Hall) que naturalizan el orden social de los grupos de poder, y que finalmente, la hegemonía, aunque conquistada, reproducida y sostenida a través de la apropiación de los signos y naturalización de los mapas de significados, ni es fija ni está garantizada, y puede ser vulnerada precisamente a través de la resistencia a los usos legítimos del objeto-signo (Hebdige, 2004: 28-32). Estos aportes serían la base teórica de Hebdige para el estudio de los estilos culturales juveniles, que caracterizaron al periodo de posguerra, como formas simbólicas de resistencia (Hebdige, 2004: 112), y son una fuente importante para este trabajo porque aportan en la conceptualización del estilo como una práctica de resistencia.

Culturas juveniles: identidad y estilo

El paso de una sociedad de producción a una sociedad de consumo – como toda transición, acompañada de una profunda crisis de sentidos – crea nuevas y nuevos actores. Los

objetivos de la organización social se expanden. El boom tecnológico que establece nuevas formas de comunicación social y consumo cultural revelan nuevas formas de opresión más allá de las generadas en los procesos productivos. Sumado a esto el desencanto del socialismo – y con él, el desprestigio del movimiento obrero como única forma de organización socio-política legítima hasta ese entonces – da como resultado el surgimiento de nuevos sujetos sociales y nuevas prácticas de movilización social (De Sousa, 2001: 177).

Los jóvenes se manifiestan como nuevos actores sociales, y se conceptualiza la “cultura juvenil” como una emergente conciencia generacional alrededor de la cual un nuevo grupo social se visibilizaba en la esfera urbana, definido como una “cultura autónoma e interclasista centrada en el consumo hedonista” (Feixa, 1994: 144). Todos estos estudios surgieron en los 40, 50 y 60, después de la Segunda Guerra Mundial, cuando el acelerado mejoramiento de la economía estadounidense permitía que los jóvenes permanezcan más tiempo en las instituciones educativas. Este enfoque concentraba su atención en el estudio de una cultura producida por una generación consumista y no productora, no solo exenta del trabajo en sí, sino también de la estructura de clases, alrededor de la cual los grupos sociales se solían formar.

La cultura juvenil, como un todo homogéneo, se identifica en la esfera sociológica en el momento en que empieza a crear sus patrones propios, con reglas y comportamientos propios, diferentes a los planteados en el mundo adulto, pero vinculados en definitiva a la proliferación de una cultura de masas que promocionaba personajes que representaban todo lo que una persona joven soñaba, sentía y pensaba. La cultura juvenil como tal se deriva del aparecimiento del “consumidor adolescente”. Y es así como la juventud es percibida por esta escuela:

El análisis parsoniano centraba su mirada en los muchachos y muchachas de clase media que pasaban su juventud en liceos y escuelas secundarias: los college boys (...) A diferencia de los street-gangs, su identidad se construía en la escuela y no en la calle, y su rebeldía sin causa nunca rebasaba los límites impuestos por los adultos (Feixa, 1994:144-145).

Ahora, dentro de este contexto – aparecimiento de las culturas juveniles y su relacionamiento directo con los consumos culturales – la música se convierte en el eje central, práctica cultural primordial, de las nacientes culturas juveniles de los años 50. Alrededor de la música, las culturas juveniles se fueron aglutinando y definiendo sus vínculos, expresiones, su identidad, ésta última concebida como lo plantea Stuart Hall:

...punto de encuentro, el punto de *sutura* entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan «interpelarnos», hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de «decirse». De tal modo, las identidades son puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas (Stuart Hall y Paul Du Gay, 1996: 20).

La identidad, como proceso que actúa a través de la diferencia, “entraña un trabajo discursivo, la marcación y ratificación de límites simbólicos, la producción de «efectos de frontera». Necesita lo que queda afuera, su exterior constitutivo, para consolidar el proceso” (Stuart Hall y Paul Du Gay, 1996: 16). A su vez, no son estáticas ni eternas, sino que están sujetas por un lado, a una historización radical, en un proceso de cambio y transformación constante, y por otro, a modalidades específicas de poder y que son producto de la marcación de la diferencia, de la exclusión de algo, y el establecimiento de una jerarquía violenta entre polos resultantes (Stuart Hall y Paul Du Gay, 1996: 18).

Ahora, si bien las identidades juveniles fueron construidas en contraposición a todo lo que significa ser adulto y en eso se basan sus prácticas discursivas, uno de los elementos clave de la identidad de las culturas juveniles es la música, como lo afirma Frith:

La identidad no es una cosa sino un proceso; un proceso experiencial que se capta más vívidamente como música. La música parece ser una clave de la identidad porque ofrece, con tanta intensidad, tanto una percepción del yo como de los otros, de lo subjetivo en lo colectivo” (Frith, en Stuart Hall y Paul Du Gay, 1996: 185-186).

Además, gran parte de las identidades juveniles desafían a la hegemonía adultocéntrica a través de lo que Hebdige denomina el estilo – “un atentado contra el orden natural” – que son formas simbólicas de resistencia frente a la naturalización universal del orden social particular de la cultura hegemónica. En este sentido, los grupos subordinados – para el autor, subculturas, que no se comparte por el enfoque de derechos manejado durante todo el trabajo – adjudican “significados secretos, significados que expresan una forma de resistencia al orden que garantiza la continuidad de su subordinación” (Hebdige, 2004: 34).

Por ejemplo, en los 70 el cabello corto para el ecuatoriano promedio era sinónimo de seriedad, limpieza, inteligencia, capacidad, todos los valores de un adulto. El pelo largo constituía, en palabras de Hebdige, un comportamiento desviado y a su vez un uniforme distintivo. Llevar el pelo largo se convirtió en una forma simbólica de resistencia a la

hegemonía adulto céntrica, y finalmente en un estilo que formaría parte esencial de la identidad rockera.

El rock

El rock, género musical con raíces plurales², nace en Estados Unidos a mediados del siglo XX. Durante la época de la post guerra, la expansión económica estadounidense hizo que la industria del entretenimiento crezca a grandes niveles, dirigiendo parte de su producción hacia las y los jóvenes, los llamados “consumidores adolescentes”, que se constituían como un grupo con gran capacidad adquisitiva y mucho tiempo libre.

La generación de íconos como James Dean que reflejaban todos los ideales y comportamientos juveniles – negación de los valores de los adultos, odio a la formalidad, deseos de transformar la realidad – fue la base sobre la cual se fueron edificando estos nuevos grupos sociales. La rebeldía era lo que las y los jóvenes veían en este nuevo género musical. Esto dio paso a la germinación y posterior reafirmación del rock como cultura y como la música joven por excelencia, siendo la guitarra su instrumento emblema.

El rock and roll es la primera expresión del rock como género musical, que aparece en los años 60 con su ícono Elvis Presley. Esta nueva tendencia viajó a Europa, y en Inglaterra nace el grupo que popularizaría el género a nivel mundial: The Beatles. De igual manera, a finales de la misma década, se da en Norteamérica el festival de rock más importante de todos los tiempos, el Woodstock, en el cual el género se popularizó definitivamente a nivel mundial – y en particular en América Latina gracias al film del festival que recorrió el mundo – y en el que se visibiliza a uno de los primeros movimientos culturales que hizo de su bandera el rock y puso en evidencia el protagonismo de las y los jóvenes como actores sociales: los hippies. Ahora el rock no era una moda del joven rebelde. Se convirtió en un símbolo del joven libre.

En los 70s, la experimentación y gran diversificación del género empieza a producirse y el rock ya se había convertido en una industria: el rock pop con The Beatles y Yardbirds; el rock ácido, con Jim Morrison en The Doors; el rock progresivo y sinfónico con Pink Floyd, Yes, Genesis y King Crimson. Todos estos grupos marcarían el camino de lo que posteriormente se reafirmaría en los setentas como el heavy metal, una nueva

² En su mayoría de la música afroamericana: blues, rhythm and blues, góspel, y de la música campesina estadounidense: folk.

corriente de rock más pesado y agresivo con sus máximos representantes en esta década, convertidos después en las escuelas de hacer rock metal: Black Sabbath, Led Zeppelin y Deep Purple.

El heavy metal, derivado del blues y del rock n'roll, surge como experimento en los 60s en la búsqueda de nuevas formas de expresión y nuevas estéticas más reales y menos idealistas que la propuesta del rock n' roll de ese momento, y se convirtió en un referente cultural juvenil muy fuerte en países como Inglaterra y Estados Unidos, en donde nuevas propuestas marcaron un estilo musical inigualable, por su característica transgresora: sonidos de guitarra más distorsionados y potentes vinculado a la innovación técnica y tecnológica de los equipos, de instrumentos musicales y nuevas maneras de ecualización; estéticas nuevas que iban acorde a la temática lírica con letras oscuras y crudas, referentes a temas más introspectivos, de muerte, de ocultismo; innovación en lo formal musical del rock: uso de escalas disminuidas y nuevas estructuras armónicas que sobrepasaban los patrones del rock and roll y el blues, incremento de la velocidad y potencia en todos los instrumentos musicales, en particular en la guitarra y la batería. Pero sobre todo, una nueva forma de expresión que demostraba a su vez nuevas dimensiones del rock.

Por ello, parte fundamental del nuevo género era su dimensión verbal, que se constituía en la parte transgresora y en el símbolo por excelencia del metalero: *“The verbal dimension of heavy metal is as least as complex as its aural or visual aspects (...) The tree independent sets of expressions forming the verbal dimension are band names, album and song titles, and lyrics”* (Weinstein, 2000: 31). La importancia que toma para las agrupaciones de seguidores del heavy metal llevar camisetas de sus bandas favoritas, saber al detalle los nombres de los álbumes y de las canciones, e identificarse con ellos. Tan importante es esta dimensión, que generalmente las bandas toman su nombre definitivo después de consolidar su género musical dentro del metal. Fue el caso de Black Sabbath:

The band's original name was Earth, reflecting a hippie aesthetics. However, Earth was also the name of a cabaret band and booking agents tended to mistake the bands for one another. After a booking mistake that sent them to a business party at which the audience expected waltzes, the frustrated band members rename themselves with the title of a song they had just written. Black Sabbath was the name of a British horror movie (...) They expressly chose the new name to be a corrective to the “peace

and love” credo that permeated the youth culture at the time (Weinstein, 2000: 33).³

En este sentido, el heavy metal marca el estilo extremo de hacer rock. Se identifican bandas emblema como modelos de producción musical heavy metal, es decir, los usos de las herramientas musicales en términos formales y técnicos de estas bandas, así como sus formas de vestir y actuar en escena, se convirtieron casi en métodos de composición e interpretación del rock metal. Se afirma, por ejemplo, que la banda Judas Priest, fue la que impuso la forma de vestir de los “metaleros”, en base de chaquetas de cuero y accesorios de metal, y es una de las bandas más importantes de lo que fue la consolidación del heavy metal con su álbum “*Sad Wings of Destiny*” (1974) que motivaría a fines de los 70 la llamada “Nueva Ola del Heavy Metal Británico”, con nuevas bandas – Iron Maiden, Motorhead, Def Leppard, Saxon y Venom – que van a ser la definitiva consolidación del género como tal y va a provocar a su vez tres fenómenos importantes vinculados a esto: apertura y diversificación del género hacia nuevas formas y con ello la conversión del heavy metal en subgénero dentro del ahora “metal” a secas; aparecimiento del glam metal como la versión pop del rock metal; y el surgimiento de nuevas propuestas musicales – y con ellas, identidades juveniles más radicales – con construcciones ideológicas más claras y definidas, contrapuestas a las representaciones y manifestaciones culturales del heavy metal convertido en industria cultural, liderada por los géneros musicales del punk y la mezcla del heavy metal con el punk: el hardcore.

Del punk es necesario hacer una reseña breve de su importancia dentro de la formación de las culturas urbanas juveniles e identificando a esta corriente musical como toda una construcción social de pensamiento joven que edificó sus prácticas culturales basados en nuevas estéticas visuales y sonoras ligadas a una concepción antisistémica absoluta en contra de la institucionalización y la represión del sistema capitalista, y motivados por la lucha de clases, tomando como modelo de lucha social a la clase obrera, identificándose con ella y creando nuevos sentidos en la creación artística musical, mucho

³ El nombre original de la banda era Earth, reflejando una estética hippie. Sin embargo, Earth era también el nombre de una banda de cabaret y los agentes solían confundirnos con esa banda. Después de un error de agenda en el que los enviaron a una fiesta de negocios en donde la audiencia esperaba vals, los frustrados miembros de la banda se renombraron con el título de una canción que acababan de escribir. Black Sabbath fue el nombre de una película de horror británica (...) ellos expresamente eligieron el nuevo nombre para ser un correctivo al credo de “paz y amor que permeaba a toda la cultura juvenil de ese tiempo.”

más subterránea y cruda que lo hasta ese momento conocido en el mundo de la música joven, es decir, el rock.

El punk rock, o rock “basura”, se instaló en Inglaterra a mediados de los setentas como parte de otro fenómeno social vinculado a una fuerte crisis económica en Europa. La inflación y el desempleo afectó profundamente a las clases obreras, y en particular los jóvenes, sufrieron un intenso desencanto del sistema: “la juventud de la clase obrera fue la primera en protestar y en perder todo tipo de credibilidad al sistema” (Restrepo, 2005). De este grupo social nace el punk, no solo como una expresión socio-juvenil de protesta social, sino también como la antítesis del rock (Frith), porque el rock en los 70s y 80s ya no era contracultural, ya no era rebeldía ni posición autocrítica frente al sistema, se convirtió en un producto cultural para las masas jóvenes y dejó sus valores primordiales – autenticidad y *underground* – para convertirse en una expresión musical funcional al capital. Además, la costosa producción y el conocimiento musical específico que requería el género lo convirtió en una expresión cultural de las élites. De ello, el punk empezó como un tipo de música urbana, de la calle, de la clase obrera, bulliciosa, poco estilizada (comparándola con el rock), y política. y de igual manera, con su propia estética, sumamente contestataria y transgresora frente a la moda de la época.

En este contexto, bandas como Sex Pistols, The Ramones y The Clash popularizan el género y éste se diversifica a todo el mundo, en particular en Estados Unidos, donde surge en los 80s otro de los géneros claves para esta investigación y es el hardcore. Similar a lo que pasó con la transformación del rock a un género más agresivo, más pesado, el punk tuvo su proceso hasta dar origen a una nueva manera de expresión, el hardcore punk. Ritmos más rápidos, duros y contestatarios que los del punk. A su vez, estilos de vestir más rudos, de la calle, cabezas rapadas, tatuajes, piercings, etc. Y junto con el hardcore, su esencia discursiva se plasmaba en el DIY (“do it yourself” o “hazlo tú mismo”), proveniente de la cultura proletaria, considerado como la filosofía trascendental de este movimiento musical y una actitud de vida, expresada más allá de la música, como contraposición a los valores que dominaban el quehacer artístico del momento, sobretodo en contra del new deal⁴:

⁴ Corriente artística de los años 60 ligada al rock psicodélico y barroco, muy complejo musicalmente, relacionado con la espiritualidad, el pacifismo, y pensamientos reformistas de la época quienes sostenían que

El “hazlo tu mismo” visto en el contexto de la cultura proletaria, implica que la unidad de la clase obrera tiene el objetivo de desmontar la fuerza de la clase dominante, por lo tanto el deseo principal es apropiarse de las fuerzas económicas, artísticas que están en manos del capital, el medio para lograr esto es elevar el nivel de consciencia clasista a través del “hazlo tu mismo”. Los oprimidos comienzan organizarse al crear su propia música, sus propios grupos de reunión y a hablar de sus propios problemas, consiguiendo mayor claridad para alcanzar su objetivo final. (Fanzine “Un llamado a la realidad”, 2004)

De esto, las bandas hardcore pioneras del género serían Black Flag, Dead Kennedys, Minor Threat, Lärm, Circle Jerks entre otras, todas ellas norteamericanas.

Con respecto a la apertura y diversificación del género, desde los 80 llamado metal a secas – el heavy metal se convierte en un subgénero dentro del gran abanico en el que se convierte el rock metal –, los nuevos apellidos que tomaba el género iban desarrollando nuevas escenas, producto constante de la experimentación y pasos cada vez más extremos e intensos, en sonidos y letras, de bandas nuevas tanto en Europa como en Estados Unidos. Motorhead como pionero, y Metallica, Megadeth, Slayer y Anthrax popularizan al trash metal, ritmo descendido del heavy metal y el hardcore punk y del que derivarían el death y black metal. El speed metal como géneros aún más cercanos al heavy metal tiene sus principales exponentes en Helloween, Accept y Judas Priest, que disfrutaron de amplia fama a fines de los 70s hasta mediados de los 80s. Y bandas aún más extremas como Possessed, Obituary, Morbid Angel y Death – ritmos más rápidos y agresivos, voces guturales, líricas más crudas sobre muerte, violencia, enfermedad –se alejaban cada vez más de los sonidos y líricas heavy, bautizando a este subgénero como death metal.

En los 90s, nuevas formas de rock metal aparecen o se popularizan: el rock industrial, el power metal, el rock progresivo, etc. Además, surge la onda del rock alternativo, que tiene como máximo exponente al grunge y su grupo musical emblema, Nirvana. El hardcore se populariza también de una manera arrasadora, constituyendo aún más nuevas vertientes de rock metal: nu metal, metal core, death core, grindcore, entre otras, en la actualidad, muy difundidas a nivel local y que son influencia directa de la dinámica del rock en Quito desde hace varios años.

la solución a los grandes problemas de la humanidad, la opresión racial y de clase, estaría en la renovación y transformación individual (Fanzine “Un llamado a la realidad”, 2004).

El Movimiento Rock

Si bien el rock surge como producto de una industria cultural en auge durante los años 50s y se convierte en el elemento principal de varias culturas juveniles urbanas, los valores que promulgaba no eran del todo disfuncionales sistémicamente, sino que, como afirma Feixa, iban solo hasta donde los límites del mundo “adulto” les permitían. En este sentido, no se podía hablar aún del rock como transformador social ni como base ideológica para la acción política juvenil, expresada en el aparecimiento y desarrollo de algún movimiento social inspirado en el rock.

Sin embargo, esto solo fue cuestión de tiempo. Autores de tradición marxista como Gramsci y Marcuse teorizaron entorno a la dimensión política de la juventud y en su capacidad de acción colectiva para la transformación social. Gramsci habla de la “crisis de la hegemonía” manifiesta en la “crisis de autoridad” que se hace visible en las diversas prácticas contestatarias y disidentes de las agrupaciones juveniles que iban formándose.

En este punto, los 60 fue la época para que los movimientos juveniles hagan su aparecimiento como actores sociales dentro de la vida urbana, y sobre todo, los movimientos estudiantiles quienes dieron un paso más allá de la rebeldía sin causa: “rebeldes en defensa de la innovación” (Feixa, 1994: 150).

El movimiento rock no tiene un origen en particular, sino un estrecho vínculo con las movilizaciones estudiantiles de los 60, que derivarían en el aparecimiento, más que de un movimiento rockero como tal, de un movimiento cultural del rock. Y es que al fin la expresión de rebelión juvenil se evidenciaba más allá de las prácticas de consumo hedonista del joven promedio y la revelación del interés político de los jóvenes por la apuesta a la transformación social marca un vuelco importante en la historia de los movimientos sociales como tales.

El Woodstock⁵ visibilizó a una de las culturas juveniles más importantes del siglo XX, a los hippies, que no solo promulgó su rebeldía frente a un sistema burgués de comodidad y conformismo, sino que sus prácticas y valores eran completamente opuestos a los tradicionales, conformándose así la primera contracultura juvenil:

⁵ El Festival de Música y Artes de Woodstock fue un concierto multitudinario de rock de tres días de duración, llevado a cabo hace 30 años en Bethel, Nueva York, que congrego a más de 500.000 personas y se convirtió en uno de los hitos de la historia del rock.

Los hippies instituyeron más bien una contracultura que una subcultura, pues en este caso no se trataba de proponer el tiempo libre como una alternativa a la falta de alicientes del resto de la semana, sino de adoptar una forma de vida global (Oriol Costa, Pérez y Tropea, 1996: 66).

El rock fue la bandera y medio a través del cual este movimiento cultural expresó su ideología. Sin embargo, más acercado a lo que conocemos al movimiento rockero como tal en Quito, estaría la cultura juvenil de los heavies, surgida en Inglaterra en los años 70, como una radicalización extrema de la ideología de los hippies, intentando hacer más duro tanto el atuendo como la música que escuchaban.

Los movimientos rockeros en América Latina surgen precisamente en una época de cambio, de dictaduras y represión, en particular hacia los/las jóvenes, para manifestar, muchos años desde la clandestinidad, su repudio a estas prácticas violentas y absurdas, que iban en contra de sus derechos y su dignidad. Por ello, los movimientos rockeros, además de adscribirse dentro de lo que llaman movimientos culturales, buscaban reivindicaciones que iban más allá de lo cultural: “La potencialidad discursiva que ofrece el rock hacía tambalear los preceptos morales impuestos por la sociedad tradicional. Cuestiones como la sexualidad, la religión, la libertad de expresión, en una sociedad conservadora y autoritaria” (Unda, Rene: 1996).

Ahora, en el Ecuador sí existe un movimiento rockero si observamos las características de lo que significa ser un movimiento social o cultural. Si bien después de la Segunda Guerra Mundial el único movimiento social legítimo era el que luchaba contra la opresión y la injusticia en las relaciones de producción, se habla del surgimiento de los nuevos movimientos sociales para visibilizar a una diversidad de nuevos sujetos sociales cuyas reivindicaciones iban más allá de los aspectos políticos y económicos.

En este sentido, para Dalton y Kuechler los nuevos movimientos sociales se refieren a “un sector significativo de la población que desarrolla y define intereses incompatibles con el orden político y social existente y que los prosigue por vías no institucionalizadas, invocando el uso de la fuerza física o de la coerción” (Dalton y Kuechler, en De Sousa Santos, 2001: 177). Por su parte, Boaventura de Sousa plantea que este concepto se queda corto para definir a los nuevos movimientos sociales – en donde se insertaría el movimiento rockero – que se diferencian de los antiguos por algunos aspectos importantes:

“La novedad más grande de los NMSs reside en que constituyen tanto una crítica de la regulación social capitalista, como una crítica de la

emancipación social socialista tal como fue definida por el marxismo” (De Sousa, 2001: 178).

A esto, argumenta:

Al identificar nuevas formas de opresión que sobrepasan las relaciones de producción, y ni siquiera son específicas de ellas, como son la guerra, la polución, el machismo, el racismo o el productivismo; y al abogar por un nuevo paradigma social, menos basado en la riqueza y en el bienestar material del que, en la cultura y en la calidad de vida, denuncian los NMSs, con una radicalidad sin precedentes, los excesos de regulación de la modernidad (De Sousa, 2001: 178).

Dentro de esta clasificación de “nuevo” se hallan los movimientos pacifistas, feministas, ecologistas, etc., y el movimiento rockero no estaría lejos de esta definición porque éste se caracteriza precisamente por hacer fuertes críticas a los excesos de la regulación social capitalista y de todas sus instituciones – en particular al individualismo como valor universal de la modernidad, y a la religión y la escuela como los aparatos ideológicos más represivos del sistema –, y de igual manera, comprende a la emancipación social mucho más allá de la lucha de clases.

Ahora, hay una característica muy importante de los nuevos movimientos sociales y ésta radica en que su acción colectiva está orientada por una ideología que va más allá de la obtención de beneficios concretos e individuales. Y además, la ideología de todos los nuevos movimientos sociales, a pesar de su gran pluralidad alrededor del mundo, tienen 2 rasgos comunes:

... una crítica humanista al sistema prevaleciente y a la cultura dominante, lo que se traduce en una profunda preocupación por las amenazas que pesan sobre la especie humana; y, en segundo lugar, una actitud resuelta de lucha por un mundo mejor aquí y ahora (Algaba, 1998).

El movimiento rockero en el Ecuador, desde su visibilización social a fines de los 90, se ha revelado como un activo detractor del sistema educativo, político y económico del país, promoviendo su cultura y abriéndose espacios de expresión.

Además una serie de características propias de los nuevos movimientos sociales – el estilo de acción política no convencional de acción directa, sin intermediación de partidos políticos; el fuerte sentimiento antisistema; la construcción de organizaciones participativas, descentralizadas y antiburocráticas; la mayoría de sus miembros pertenecientes a las clases medias; sin un sistema ideológico coherente orientador de algún

modelo de acción social concreto (Algaba, 1998) – hacen del rock metal en Quito uno de los nuevos movimientos sociales más activos a nivel local.

La esencia y discurso del rock metal: lo *underground* y la autenticidad.

Parte fundamental de lo que es la cultura rock es el estilo y la identidad rockera, entendida como la parte discursiva de resistencia, la cara visible de lo que es o aspira ser la cultura rock. En este punto, Simon Frith delimita dos características esenciales de lo que él llama la “ideología del rock”: lo *underground* y la autenticidad, como los pilares del conjunto de valores e imaginarios que la configuran. Para García, lo *underground* o subterráneo se refiere a la marginalidad en la que se desarrollan las prácticas rockeras, al margen de las grandes industrias de la música y la moda, como un sinónimo de lo no-comercial (García, 2008: 188), y a su vez, al margen de las instituciones formales e incluso de la sociedad tradicional. Su origen según García proviene de la formación de una “una cultura joven” asociada a una época histórica de desencantos y búsqueda de nuevos valores. A lo *underground*, la autenticidad le complementa al referirse más específicamente a lo alternativo del rock, es decir, frente a una inmensa industria cultural que lo homogeniza y lo masifica todo, la autenticidad del rock radica en la originalidad de sus espacios y prácticas: conciertos pequeños, disqueras independientes, revistas y fanzines, accesorios y looks, etc.

Esta es la esencia del rock, y autores como Maffi lo describen magníficamente:

[...] antes de que la industria musical se apoderase del rock, antes de llegar a aquel Jano bifronte que es Elvis Presley (ídolo del rock y del mercado, provocador-respetable) antes de aquellos años de vaciamiento y empobrecimiento casi totales [...] hubo un denso período en el que aparecieron los grandes del género, personajes auténticos, inmediatos, verdaderos artistas [...] Sus “fenómenos” nunca fueron prefabricados, la carga emotiva y el entusiasmo de sus exhibiciones eran auténticos, no estudiados y rebuscados, en la más pura tradición del blues y del jazz más desinteresados [...] los grandes del rock eran extremadamente sinceros y desinhibidos, exentos de cualquier artificiosidad [...] y produjeron una auténtica y fundamental expresión musical (Maffi, 1975: 289, en García, 2008: 193).

Ahora, dentro de lo que es el estilo rocker, es decir sus formas simbólicas de resistencia a través del uso ilegítimo de objetos/signo, la forma de vestir y de transformar su cuerpo son parte fundamental: uso de pantalones, chompas y botas de cuero ajustados al cuerpo, uso

de ropa, abrigos y maquillaje de colores oscuros con predominio absoluto del negro, uso de camisetas con el logotipo de agrupaciones musicales o portadas de discos emblema, uso de accesorios de metal (cadenas, pulseras, cinturones, etc.), el uso del pelo largo en los hombres, y la transformación del cuerpo con piercings, extensiones y tatuajes. Además, entre sus prácticas cotidianas están escuchar música, intercambiarla con “panas”, coleccionar música⁶ tocar algún instrumento y tener una banda, frecuentar espacios de socialización comunes – “bares rocker” – entre otros, siendo una de las manifestaciones más importantes dentro de su imaginario el asistir a los conciertos:

... el concierto es el ritual rockero por excelencia. El tiempo del concierto es un tiempo de ruptura, un paréntesis en la cotidianidad, un tiempo de celebración dionisiaca de la pertenencia a la tribu, de reafirmación de la identidad (...) El concierto es un espacio de socialización de la tribu, de apropiación simbólica del espacio (Banco Central del Ecuador, 2007: 119).

Se dice que todos llegan al rock por medio de alguien querido con quien compartir las bandas en un rito de iniciación. Se transmite personalmente y por ello se convierte en parte de una relación, un vínculo incorruptible que va mucho más allá de la música (BCE, 2007).

Después de este rito de iniciación, cada persona hace su búsqueda individual, elige las bandas de su preferencia, ya sea por las letras de sus temas, por la identificación con los artistas, por las formas musicales, y a partir de ello, crea otro vínculo, un íntimo involucramiento con la música y sus productores. Uno se informa sobre ellos, les dedica tiempo, se identifica con ellos y se van construyendo referentes de identidad individual y colectiva en la medida en que se empieza a formar parte de acciones y ritos con otras personas afines a las preferencias musicales (BCE, 2007).

De ahí, que la cotidianidad se constituye de algunas acciones importantes: asistir a los conciertos, tener una banda, informarse sobre los artistas favoritos, escuchar mucha música a todo volumen y compartirla con amigos y amigas.

Igualmente, existe todo un universo discursivo – llamada por Filth la “Ideología del rock” – alrededor de los rockeros metaleros y que los hacen sentir parte de ese gran grupo. Uno de ellos es la rebeldía. El ser rebelde es lema de la identidad rockera, y esa rebeldía se expresa de varias maneras como en la ropa, la actitud, etc. Otro de los valores que

⁶⁶ Antes se coleccionaban discos de acetato y cassettes; después CDs; y ahora solo se intercambia y colecciona música de manera digital.

comparten es la honestidad. Es mostrarse a la sociedad tal cual se es, en todos los roles que cumple una persona común en la familia, en las instituciones, en el trabajo.

Identidad y territorio

Ahora, la construcción identitaria de estas culturas emergentes asociadas a las juventudes, y que se configuran en muchos casos en movimientos sociales y culturales como es el caso del movimiento metalero quiteño, no deja de ser una dimensión fundamental para entender su problemática porque parten de este punto de emergencia planteado por Barbero como una cultura otra, que provoca una ruptura basada en el saber y en la memoria y se configuran desde procesos más globales, accesos tecnológicos y mediaciones mediáticas nunca antes vistas, pero a su vez desde una forma particular de entender y experimentar el territorio y los procesos territoriales de su ciudad.

Por un lado, Barbero plantea un malestar en la cultura que experimentan los jóvenes con un radical replanteamiento de las formas tradicionales de continuidad cultural mencionados anteriormente (Barbero, 2002). De esto, define a las identidades juveniles actuales como “identidades más precarias y flexibles, de temporalidades menos largas y dotadas de una flexibilidad que les permite amalgamar ingredientes provenientes de mundos culturales distantes y heterogéneos” (Barbero, 2002). Sin embargo, las identidades juveniles desplegadas tras el movimiento metalero quiteño lleva en sus espaldas el imaginario colectivo que configuró al espacio urbano de Quito con dos realidades territoriales en una disputa histórica por su uso y organización, una ciudad particularmente compleja que cabría dentro de lo que algunos autores como Mario Unda denominan “ciudad dual”, una ciudad visiblemente dividida en dos: el norte y el sur.

En este sentido, aunque las dinámicas sociales de las culturas juveniles estén vinculadas considerablemente con el contexto general de la globalización – o mundialización – y en particular el rock como producto de una gran industria cultural para consumo especialmente juvenil, en el contexto latinoamericano, a escala local como es el caso de Quito, el territorio se convierte para la cultura rock en un proceso continuo de apropiación y dominio de los espacios, tan importante para su identidad como los demás aspectos intrínsecos de ella. Lejos de que la globalización provea a las culturas locales de la llamada des-territorialización, lo local y lo territorial toma enorme relevancia, sobre todo para los nuevos movimientos sociales, al presentar como uno de sus rasgos más

sobresalientes su territorialización (Hadad y Gomez, 2007: 8). La noción de territorio es fundamental para este trabajo como marco de articulación entre las relaciones de dominación, las disputas por recursos, y la conformación de identidades sociales de tal forma que dichas problemáticas aparecen intrínsecamente relacionadas y mutuamente imbricadas (Hadad y Gómez, 2007: 4).

De esto, se identifica para fines de este trabajo dos contextos en los que se inscribirá el análisis de la problemática de la gestión cultural del rock metal en Quito y el ejercicio de los derechos culturales del movimiento metalero quiteño: el contexto global, reconociendo al rock como producto de una industria cultural ajena al contexto musical tradicional latinoamericano, pero ligada profundamente a las juventudes y sus procesos políticos; y el contexto local, comprendiendo este sentido flexible de las identidades juveniles y su amplia capacidad de convertir a lo global en local, y especialmente desde este hecho particular de la imagen urbana de Quito como ciudad dual, que también se convierte en una disputa social de los jóvenes por el uso y organización de su territorio.

CAPITULO II:

DERECHOS CULTURALES, FORMAS EMERGENTES DE CIUDADANÍA Y TEORÍA DE LA GESTIÓN CULTURAL

Desde la aprobación de la nueva Constitución Política del Ecuador (2008), que fue el resultado de todo un proceso de construcción colectivo derivado de la Asamblea Constituyente, la alineación del proyecto de desarrollo del país a un enfoque de derechos fue un hecho y con ello, nuevas oportunidades y escenarios se entrevieron para la participación ciudadana y desenvolvimiento de acciones culturales desde lo diverso. En este punto, la discusión en torno a los derechos y la ciudadanía cobra relevancia tanto a nivel público, como a nivel de las organizaciones culturales alternativas, en el sentido de que el ejercicio ciudadano, como condición que vincula a los individuos con las instituciones estatales de un orden político determinado (Monsivais, 2002) amparado en un marco legal más democrático, se presenta con mejores condiciones para el logro de cambios sociales inclusivos desde las bases.

Sin embargo, la reflexión que ha habido sobre la democracia y los procesos de ejercicio ciudadano desde lo joven, y sobre todo desde las organizaciones rockeras, que presentan una desconfianza, muy merecida por cierto, en los sistemas institucionalizados de participación y que se revelan a su vez en sus estrategias de gestión cultural, acompañadas de las pocas capacidades político-institucionales del sector público para asumir este reto, dan la pauta para delimitar el campo de investigación de este trabajo.

De esta manera, este capítulo contempla tres ámbitos importantes desde las cuales se abordará el tema de la gestión cultural del rock metal en Quito: los derechos y el contexto local; la ciudadanía, como prototipo del ejercicio de derechos, y la gestión cultural. En el primer ámbito, se contemplan los derechos culturales, su significado, su origen y sus avances a nivel global, así como las políticas culturales derivadas de ellos en el Ecuador y en Quito, escenario que delimita el campo de acción de los gestores culturales del rock metal. En el segundo se plantea el asunto de la ciudadanía, pero desde lo alterno y lo emergente, como nuevas formas de ciudadanía edificadas desde lo joven, que construyen maneras creativas e innovadoras de hacer democracia. Finalmente, se abordará la gestión

cultural en su dimensión conceptual y práctica, base del estudio de caso de la gestión cultural del rock metal en Quito.

Derechos

Los derechos humanos, como principios fundamentales de la condición humana, han tenido un proceso largo de lucha para su definición, construcción, reconocimiento, desarrollo, consolidación, ampliación, y retrocesos, que se remontan varios siglos atrás, pero que dejan ver la necesidad natural de las sociedades por contar con marcos que reafirmen el principio primordial de las personas a la libertad. Por supuesto, mientras el desarrollo material y social conllevaba a niveles más complejos de convivencia, la necesidad de ampliar los derechos de las personas fue evidente y frente a ello, los derechos a la participación política, y más después los derechos económicos, sociales y culturales – que respondían a los valores de la igualdad, solidaridad y no-discriminación (Hopenhayn, 2000: 3) – se insertan dentro de la gama de derechos humanos, que en sus dos dimensiones constituyen tanto un límite a la autoridad del Estado – derechos civiles y políticos – como a la acción del mercado – derechos económicos, sociales y culturales (Hopenhayn)–.

Dentro del tema de los derechos, como instrumentos normativos de acción política, están los derechos culturales en los que se reconoce la importancia de la cultura para el desarrollo de territorios más equitativos.

Derechos culturales

Dentro de la institucionalidad de la cultura, y después de dar grandes pasos en la ampliación de sus concepciones, surge lo que se denominan derechos culturales, o derechos de segunda generación a mediados del siglo XX. Sin embargo, no es sino en el 2001, que la UNESCO aprueba la Declaración sobre la Diversidad Cultural, en la que se expone de manera inédita a la diversidad cultural como “patrimonio común de la humanidad”, siendo tan necesaria para el género humano como la diversidad biológica.

De estos cuerpos legales internacionales, cada Estado que se apega a ellos tiene el deber y la obligación de elaborar políticas públicas para que, desde su institucionalidad, garanticen el libre y óptimo ejercicio de los derechos culturales⁷. Por supuesto, estas

⁷ En 1969, en la Convención Americana sobre Derechos Humanos desarrollada en Costa Rica, se habla del desarrollo progresivo de las políticas culturales y el papel fundamental del Estado por lograr progresivamente

políticas no pueden venir desde arriba y es por ello que el tema se ha desarrollado ampliamente en América Latina desde su regreso a la democracia.

El papel de la UNESCO en temas de protección de los derechos culturales es clave y dentro de todos los documentos producidos en su seno sobresalen para fines de este trabajo – un análisis de la gestión cultural del rock metal en Quito con un enfoque de derechos – dos de los más recientes que sintetizan todo el avance a nivel mundial en tema de derechos culturales y que servirán para visibilizar el estado del escenario nacional y local en cuanto a políticas culturales.

De la declaración referida – Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural 2001 – se plantea el término de pluralismo cultural como respuesta política a la diversidad cultural (art.2), afirmando su importancia al denominarla como una de las raíces del desarrollo (art. 3). El segundo documento que sintetiza los avances de los derechos culturales, pero a nivel local es la “Agenda 21 de la Cultura” aprobado por más de 300 ciudades y gobiernos locales a nivel mundial ⁸ – en el que está incluido Quito – en el 2004. Este documento es fundamental porque marca orientaciones básicas para la construcción de políticas culturales a nivel local, poniendo en manos de los gobiernos locales la mayor responsabilidad como agentes defensores de los derechos humanos:

Los gobiernos locales se constituyen como agentes mundiales de primer orden, en tanto defensores y promotores del avance de los derechos humanos. Además son portavoces de la ciudadanía mundial y se manifiestan a favor de sistemas e instituciones internacionales democráticos. Los gobiernos locales trabajan conjuntamente en red, intercambiando prácticas, experiencias y coordinando sus acciones (Agenda 21 de la cultura, 2004: 2).

La Agenda 21 de la Cultura es un documento esencial para este trabajo como marco de referencia para evidenciar tanto el nivel de cumplimiento de los compromisos asumidos por Quito como gobierno local adscrito a este tratado, así como el estado del campo cultural a nivel de política pública en la ciudad. Y de igual manera, nos permite ratificar o desafirmar la hipótesis de este trabajo: la acción colectiva del movimiento rockero quiteño ha aportado en la construcción de escenarios más justos y prósperos – tanto en materia de política

su plena efectividad. Y en 1988, el “Protocolo de San Salvador” se estableció la obligatoriedad de los estados de la adopción de medidas necesarias para hacer cumplir los derechos culturales.

⁸ en el IV Foro de Autoridades Locales de Porto Alegre en el Marco del Primer Foro Universal de las Culturas realizado en Barcelona

pública, como de gestión cultural – para el respeto y dignidad de las culturas urbanas. Por ello, se citan a continuación los puntos más relevantes de este documento:

De los principios: La libertad cultural como condición esencial de la democracia (art. 3); los gobiernos locales como defensores y promotores del avance de los derechos humanos (art. 4); la multiplicidad de agentes sociales como propiciadores del desarrollo cultural (art. 5); las ciudades y espacios locales como marcos privilegiados de la elaboración cultural y el diálogo entre identidades (art.7); la importancia de las políticas culturales: la calidad del desarrollo local requiere la imbricación entre las políticas culturales y las demás políticas públicas –sociales, económicas, educativas, ambientales y urbanísticas. (art. 10); la iniciativa autónoma de los ciudadanos, individualmente o reunidos en entidades y movimientos sociales, como base de la libertad cultural. (art. 11); la adecuada valoración económica de la creación y difusión de los bienes culturales como factor decisivo para la garantía de la diversidad. (art. 12); los espacios públicos como bienes colectivos que pertenecen a todos (art. 16);

De los compromisos: establecimiento de políticas que fomenten la diversidad cultural (art.17); apoyo y promoción de mantenimiento y ampliación de bienes y servicios culturales por parte de los gobiernos locales (art. 18); garantía de la financiación pública de la cultura (art. 20); promoción de implementación de formas de evaluación del impacto cultural de iniciativas públicas o privadas (art. 25); implementación de acciones que tengan como objetivo la descentralización de las políticas y de los recursos destinados al área cultural (art. 28); el respeto y garantía de los derechos morales de los autores y de los artistas y su justa remuneración (art. 34).

Ahora, en este punto es importante comprender el escenario ecuatoriano a este nivel y dar un vistazo de cómo se han construido las instituciones y políticas culturales en el Ecuador –tomando muy en cuenta las concepciones de cultura que fueron guiando estos procesos – para llegar a lo que ahora divisamos en la ciudad de Quito.⁹

⁹ Decir que si bien en el Ecuador existe un proceso algo claro de esto, en cada ciudad, cantón, localidad, etc., los procesos son diferentes, debido justamente a la gran diversidad cultural existente en el país por un lado, y los niveles de inserción a dinámicas globales y medios tecnológicos que marcan la diferencia.

Cultura y política pública en el Ecuador

Durante la colonia, la cultura – entendida como las bellas artes y la ciencia en ese momento – estuvo a cargo y al servicio de congregaciones religiosas, siendo éstas las únicas instituciones de enseñanza, creación y reproducción científica y artística. Y esta situación no se supera sino hasta fines del siglo XIX con la Revolución Liberal. Instituciones dedicadas a la enseñanza, tanto científica como artística, pasan a las manos del Estado. Instituciones culturales como la Escuela de la Concordia, la Biblioteca Nacional, la Escuela Democrática de Santiago, la Escuela de Bellas Artes, el Conservatorio Nacional de Música, entre otras, marcan un importante impulso desde la sociedad civil y desde el Estado por la conformación de instituciones culturales y posteriormente, de políticas que velen por la creación, promoción y difusión cultural.

En este sentido, la administración cultural surge en el Ecuador como una demanda social, sin más planificación que las necesidades circunstanciales:

... los mecanismos de servicio público o instituciones estatales de cultura no surgieron como consecuencia de una planificación previa, sino por la fuerza de las circunstancias y las necesidades espontáneas, como es el caso de las instituciones que hemos señalado, que desde el periodo colonial fueron naciendo gracias a las vocaciones o demandas sociales, en unos casos, o a los fines de un orden político superior. Así ocurrió con las artes plásticas, por ejemplo: a un mismo tiempo, vocación del hombre ecuatoriano y fines ideológicos coloniales en el marco de la idea religiosa. Las instituciones indicadas deben considerarse parte de un sistema público y privado, que ha venido formándose paulatinamente sin ninguna política o principio teórico previo (Moreira, 1977: 57).

Con esto, Moreira afirma el apareamiento y evolución – entre los años 1925 y 1945 – de una conciencia cultural gracias a la acción de artistas e intelectuales que realizaron sus producciones más importantes entre esos años. Y esta conciencia determinó, afirma, el establecimiento de las principales instituciones culturales estatales: La Casa de la Cultura Ecuatoriana (1944) y la Orquesta Sinfónica Nacional (1956). A su vez, el sector municipal y el sector privado incrementaron sus servicios culturales, tanto educativos como de promoción cultural, apareciendo una serie de organizaciones culturales que dinamizan aun más el sector. Sin embargo, no es sino hasta el 2007 – en el gobierno de Rafael Correa – que la administración de la cultura se desvincula completamente del Ministerio de Educación, creándose el Ministerio de Cultura. A partir de este gobierno, se experimentaron importantísimos cambios para el quehacer cultural en todos los niveles. Se

produce el impulso más grande de toda la historia ecuatoriana a la producción artística y cultural al aprobar la Nueva Constitución Ecuatoriana. La cultura adquiere una importancia nunca antes vista en términos de política pública en el Ecuador.

Se compone un nuevo escenario legal desde el cual las oportunidades para la expresión de la diversidad son más grandes, alineándose la nueva Carta Magna a los principios y compromisos de la UNESCO. El Estado ecuatoriano al fin reconoce a la cultura en todas sus dimensiones más allá de las patrimoniales. Los artículos del 21 al 23 reconocen los derechos de las personas a construir y mantener su propia identidad cultural, a la libertad estética, a la difusión de las propias expresiones culturales y el acceso a otras, a desarrollar la capacidad creativa seguido de ejercicio digno y sostenido de las actividades culturales y artísticas, y al acceso y participación del espacio público “como ámbito de deliberación, intercambio cultural, cohesión social y promoción de la igualdad en la diversidad”. Este marco legal es clave para la configuración de una nueva forma de hacer gestión cultural en el Ecuador.

Con esto, en el 2009 el Ministerio de Cultura elabora – dentro de un proceso de consulta ciudadana participativa según afirma el mismo Ministerio – una propuesta de Ley Orgánica de Cultura, misma que fue presentada en septiembre del mismo año a la Asamblea Nacional y que concibe a la cultura como pilar transversal del desarrollo social y económico del país. Esta ley, según el Ministerio de Cultura, planteaba una renovación y fortalecimiento de la “institucionalidad cultural que potencie los derechos culturales y modifique la inercia, atomización, superposición de competencias y estancamiento en el que se encontraba la gestión cultural pública” (Asamblea Nacional, 2009). Con ello, se pretendía incorporar mecanismos de incentivo a la inversión privada en cultura, de diálogo social e intercultural, redefinición del espacio público como lugar de encuentro y ejercicio de los derechos culturales y un sistema más idóneo y eficiente para la protección del patrimonio cultural y memoria social.

Sin embargo, el escenario político ecuatoriano en ese entonces no permitió que el debate de la ley continúe en la Asamblea, estancándose hasta la fecha el proceso de aprobación y publicación de ésta.

Políticas culturales y escenario local para la gestión cultural en Quito

Nombrada por la UNESCO en 1978 como Primer Patrimonio Cultural de la Humanidad y por el IBOCC¹⁰ como Capital Americana de la Cultura 2011, el Distrito Metropolitano de Quito-DMQ es una de las ciudades del país que más ha trabajado en el tema de la inclusión y la diversidad cultural y artística en los últimos 10 años y se constituye, al parecer de este trabajo, como una de las ciudades más abiertas e incluyentes del país. Esta denominación responde a tres cuestiones.

La primera, la imagen urbana actual de la ciudad, que responde a una planificación bien concebida lo que Mario Unda denomina el proyecto hegemónico: “contempla la utilización económica de la ciudad y la implementación de una nueva forma de manejo político de la ciudad urbana: un proyecto político que se ha convertido en modelo de gestión municipal” (Unda, 1992). Y dentro de este proyecto hegemónico, conceptualizado por Unda en los 90s, su dimensión cultural, como mediación ideológica central, construyó políticas culturales con tres ejes:

... la recuperación institucional de símbolos culturales de "identidad quíteña" de los años 60 y 70 (Evaristo y Sarzosita, sobre todo); el fortalecimiento cualitativo del aparato municipal dirigido a la cultura; y la cooptación del movimiento cultural "progresista" de los 80 en "las tomas del centro" y en una serie de actividades organizadas por la municipalidad (Unda, 1992).

Este proyecto hegemónico, si bien han pasado algunos años después de esta caracterización, no está lejos de la realidad actual al afirmar que Quito mantiene estos 3 ejes dentro su gestión pública cultural que se evidencia en los programas definidos por la Secretaria de Cultura del DMQ, principal organismo municipal encargado de los temas referentes a la cultura en Quito – Programa de Fomento Cultural, Programa de Fortalecimiento de la Institucionalidad Cultural, Programa Cultura y Espacio Público, Programa Centros Culturales Metropolitanos, Programa Divulgación Cultural Distrital.

Pero aún más, esta manera de gestión cultural pública está plasmada en el documento base que regirá toda la acción pública del DMQ desde el 2012 hasta el 2022: el Plan Metropolitano de Desarrollo del Distrito Metropolitano de Quito (PMDDMQ), que dentro de sus 7 ejes denomina al eje 6 como “Quito Milenario, Histórico, Cultural y

¹⁰ IBOCC: Buró Internacional de las Capitales Culturales.

Diverso”, único eje que hace referencia a la cultura y a la diversidad cultural, reafirmando del proyecto hegemónico los elementos de la dimensión cultural mencionados.

Quito es patrimonio mundial de la humanidad, y en esta medida tiene una historia, una tradición, unas culturas, milenarias y modernas, que dan cuenta de su diversidad y su riqueza. Por esto, se establecen los retos para fortalecer la identidad quiteña en la diversidad y garantizar una activa vida cultural que permita la recreación constante de los elementos que componen el patrimonio tangible e intangible (Ordenanza 170, 2011: 5).

La construcción y fortalecimiento de la identidad quiteña, el fortalecimiento del aparato municipal cultural, y la cooptación de movimientos culturales¹¹ es una constante en la gestión cultural pública del DMQ. A estos componentes, se podría añadir uno más, la denominación de Quito como “Ciudad Intercultural” (Resolución 653, Consejo Metropolitano de Quito, 2011) y con ello la aceptación de la diversidad como factor identitario en la ciudad, que lejos de provocar un conflicto entre la construcción de una identidad quiteña¹² y los diferentes grupos culturales urbanos y rurales que habitan la ciudad, podría convertirse en un factor que coadyuve a eliminar progresivamente la intolerancia a la diversidad que existe en ciertos sectores de Quito,¹³ tanto a nivel cotidiano como a nivel de políticas públicas. Esto también responde a la alineación del proyecto hegemónico de Quito al proyecto político nacional del Gobierno de Rafael Correa.

También desde el Consejo Metropolitano se están promoviendo iniciativas de política cultural, en especial de política pública ligada a las juventudes y culturas urbanas, de la mano del Concejal Freddy Heredia – personaje activo del movimiento rockero del sur de Quito, fundador de Cuerdas Rock y vocero oficial del movimiento rockero en los eventos sucedidos el 19 de abril del 2008 en la discoteca Factory (a desarrollar más adelante) – quien en la actualidad preside la Comisión de Planificación Estratégica y Participación ciudadana.

¹¹ Sobre todo en este último, referido a los programas destinados a la Peatonización del Centro Histórico, así como los destinados al fortalecimiento de la capacidad de gestión de los colectivos sociales.

¹² Con todo lo que conlleva ello, pensando a Quito como una de las primeras ciudades coloniales con amplia tradición española que aún sigue rigiendo en el imaginario de minoritarios, pero hegemónicos, colectivos sociales y económicos.

¹³ La ONG Corprovisionarios, dirigida por Antanas Mokus, lideró en el 2011 una encuesta en Quito sobre los hábitos de sus habitantes y dentro de los 9 principales problemas que afectan al ciudadano quiteño está en tercer lugar “la intolerancia a la diversidad”, asegurando que 4 de cada 10 quiteños no quisiera tener de vecino a una persona colombiana, cubana o rockera.

Desde su nombramiento como Concejal ha constituido mesas de diálogo con grupos de mujeres jóvenes, movimientos artísticos – en particular con organizaciones hip-hop y rockeras – para construir conjuntamente con estos grupos sociales, políticas públicas que promuevan su bienestar económico, social y cultural y que puedan hacer ejercicio libre y digno de sus derechos culturales. Igualmente, existen varias propuestas que aún siguen en proceso de debate y aprobación en el seno del Consejo Municipal. Una de ellas es potencializar la Agenda de la Juventud, iniciativa que según Freddy Heredia está a punto de aprobarse por Augusto Barrera, actual alcalde del DMQ. Dentro de esta agenda se busca generar espacios de diálogo para articulación de grupos y organizaciones juveniles para generar cambios a nivel de política pública según sus aspiraciones, problemáticas y necesidades (Freddy Heredia, Concejal del Quito, 2011, entrevista). A su vez, ha planteado la reformulación de la ordenanza 277¹⁴, o realización de otra, que sea más operativa en referencia al uso del espacio público por parte de los jóvenes.

Si bien todo esto constituye la gestión pública de la cultura desde la municipalidad, habría que observar si ésta cumple con los compromisos asumidos por el Distrito en el 2004, en el IV Foro de Autoridades Locales de Porto Alegre para la Inclusión Social – FAL, donde se aprobó la Agenda 21 de la Cultura referida anteriormente, para garantizar el cumplimiento de los derechos culturales de las diversidades urbanas en la ciudad.

Como segunda cuestión plantear que, si bien los marcos legales, los escenarios y voluntades políticas cada vez fueron optimizándose en Quito para ser la ciudad incluyente y diversa que dice ser ahora, es fundamental volver la vista a quienes fueron los verdaderos protagonistas de este hecho y no dejar en el limbo que fue gracias a la acción colectiva de movimientos, organizaciones, colectivos, asociaciones, agrupaciones, redes, y al trabajo comprometido y autónomo de artistas de toda índole – escritores, pintores, músicos, teatreros populares que en su mayoría realizaban su labor artística muy ligada al campo social, sobre todo en temas educativos y de concienciación social pero que dinamizaron el escenario cultural a nivel local – que se han dado estos avances en materia de derechos culturales.

Por donde se mira se encuentra un universo inacabable de actores culturales que van configurando sus propias identidades en la

¹⁴ Ordenanza metropolitana que garantiza el reconocimiento de las culturas juveniles y el acceso seguro a los espacios públicos y a los servicios de salud sexual y reproductiva por parte de los jóvenes del DMQ.

estridencia del Heavy Metal, en los graffitis, en el arte urbano, en las nuevas tecnologías y en la información. El arte y la cultura se trasladan de los teatros a los estadios, galpones, de los centros culturales y galerías a las casas barriales, a los espacios abandonados y bares, de los espacios “cultos” al completo frenesí de las calles y el espacio público. Va tomando fuerza la sociedad civil, representada por organizaciones, colectivos artísticos y la voz cada vez más sentida de los diversos pueblos y las expresiones de su diversidad cultural. Donde emergen nuevos mecanismos de participación. Donde emergen las redes ciudadanas en cultura, la cooperación en cultura, los derechos culturales, todo esto atravesado por la práctica de la gestión cultural y social (Ullauri, 2010).

Decir que estos avances pueden o no visibilizarse necesariamente a nivel de políticas públicas locales, pero es innegable su aporte definitivo al contexto cultural actual de Quito. Como lo afirma Marcelo Negrete, dirigente rockero parte de la Fundación Factory Nunca Más y el Colectivo “Espíritu Combativo”:

No es que se gane en documentos (...). Antes de plantear un documento, hay un proceso de lucha atrás de todo eso (...) Nosotros creemos que sí hay que protestar, que hay que seguir organizándose y hay que seguir construyendo mas bien, porque lo que está construido no sirve de nada a la final, está ahí, en ley. (Marcelo Negrete, 2012, entrevista)

De esto, existe en Quito desde 1997 una red de actores culturales, entre organizaciones, asociaciones, vecindades, gestores culturales, artistas, etc., que conformaron la Red Cultural del Sur con el objetivo de mejorar las condiciones de los espacios urbanos en el área de la cultura “y con la convicción de la necesidad de una planificación urbana participativa que conduzca a una mejora en la Calidad de Vida con desarrollo sustentable” (Ullauri, 2005) de la población de Quito, y en particular, de la población del sur de Quito.

Esta Red Cultural, encabezada por Nelson Ullauri – uno de los gestores culturales más activos en Quito desde su experiencia liderando iniciativas de desarrollo cultural y gestión comunitaria en barrios y comunas – conceptualiza al Sur como el espacio organizativo quiteño por excelencia – debido al mismo proceso histórico de planificación y construcción urbana de la capital que puso en el sur a los sectores populares y al norte los hegemónicos (Ullauri, 2005) – que le confirió a la población sureña sentidos e identidad propia:

... en el Sur se torna más claro la significación vital de la ciudad que no solo reside en el hecho de representar una concentración de poder y de sacralidad, sino en el ser un objeto cultural: Polariza, almacena y

transmite la cultura. El Sur en la medida que se construyó por la gente que vino y nació aquí genera un sentir muy particular del sureño; que este espacio pertenece a todos los ciudadanos y que todos lo construimos de manera consciente o inconsciente lo que permite y posibilita todavía irlo construyendo. Las aspiraciones, sueños, deseos y también los miedos y las angustias configuran sustancialmente nuestra CIUDAD SUR (Ullauri, 2005).

„, el Sur acumula una amplia experiencia: de la organización barrial y obrera planteando soluciones a problemas básicos, agua, luz, calles, empleo, salarios, de las protagónicas participaciones de la población del sur en diversas protestas sociales, de la organización de los comerciantes informales, del empuje de los empresarios propios, de la organización deportiva, de la juventud, de los rockeros, quienes de concierto en concierto, en espacios rebuscados y renegociados delimitan su territorio como movimiento en el Sur, de las culturas urbanas contemporáneas, de los submundos, de los grupos culturales y artísticos que experimentan expresiones y escenarios, del trabajo y la solidaridad manifestada día a día (Ullauri, 2005).

Esta red cultural está constituida por más de 30 organizaciones del sur, centro, norte y valles que trabajan por el arte y el desarrollo de la cultura en la ciudad de Quito (Video Red Cultural del Sur, 2010) como una contribución directa a la consolidación de la democracia en la ciudad. Elaboran planes y proyectos de gestión cultural y socio-urbana que ejecuta con el apoyo permanente – sobre todo a nivel económico – de la Secretaría de Cultura del DMQ. Cada organización se desarrolla de acuerdo a sus objetivos, y uno de los frentes fuertes de la Red, por su poder de convocatoria y trabajo desde hace más de 20 años, es el movimiento rockero, liderado por la Corporación Cultural “Al Sur del Cielo”, además del proyecto “Telón de Acero” revista audiovisual, y Fábrica rock, una productora-organizadora de conciertos y festivales de rock a escala internacional. Además, iniciativas culturales innovadoras que han surgido desde esta red son: Arte en el Trole, Al Zurich, Alternativa Sur, Daquilema, el Centro cultural del Sur, entre otras.

Finalmente, como tercer elemento citar al avance tecnológico y mediático que crea otras dinámicas de experiencia y asociación de las personas con el territorio y con ello, un crecimiento, diversificación de los públicos, y nuevos tipos de consumos culturales. Esto también constituye un factor decisivo para la gestión cultural en Quito, porque marca pautas para su acción, tomando en cuenta que existen más públicos, más demandantes de cultura, más demandantes de espacios de expresión, y más conectados con lo que pasa a nivel mundial, creando nuevas maneras de consumos culturales, y con ello, nuevos

ejercicios ciudadanos más allá de su reconocimiento en la esfera de lo público, ciudadanías emergentes que rebasan los esquemas tradicionales y explicativos del ser ciudadano.

Ciudadanías emergentes: conceptualizaciones desde lo joven

Uno de los temas centrales de la democracia es la ciudadanía, entendida tradicionalmente como una condición de todas las personas a la posesión de un conjunto de derechos ciudadanos (Hopenhayn, 2000: 4), los que deberán garantizar por un lado los derechos civiles y políticos, concernientes a la libertad y la participación, y por otro, derechos de bienestar económico, social y cultural (Collignon, 2004). Los derechos ciudadanos, como lo afirma Hopenhayn, constituyen un límite tanto para la autoridad del Estado como a la acción del mercado (Hopenhayn, 2000: 4).

Sin embargo, en la realidad, las condiciones del escenario latinoamericano en términos de democracia han generado transformaciones – en gran parte por la ascensión de nuevos sistemas democráticos pero a su vez, por la visibilización de nuevos actores sociales – que si bien se alinean cada vez más a un proyecto político a escala mundial de recuperación y consolidación democrática a través de la ampliación de los derechos ciudadanos en los marcos legales nacionales, los procesos históricos de cada región, especialmente vinculados a la desigualdad socio-cultural reflejada en sus cuerpos político-institucionales, estancan dichos procesos. De ello, en América Latina, “emergen nuevos movimientos sociales que encarnan nuevas formas de reclamar por los derechos y de ejercerlos” (Hopenhayn, 2000: 5).

Esto es importante porque desde los nuevos movimientos sociales, que surgen en respuesta a un sistema excluyente, que intenta anular las diferencias culturales, pero mantener las desigualdades políticas y económicas, emergen nuevas formas de ciudadanía que buscan reivindicar los procesos sociales diversos y alternos a través de la emancipación social e identificación de nuevos paradigmas emergentes como respuesta al paradigma de pensamiento occidental (De Sousa Santos, 2009). De esto, esta nueva forma de ciudadanía se constituyen como “mediación fundamental que sintetiza e integra las distintas identidades sociales que una persona actualiza de tal manera que la visión clásica de la ciudadanía habría sido rebasada en tanto se impone la reivindicación de la diferencia cultural” (Collignon, 2004).

Este hecho es fundamental para entender los nuevos escenarios democráticos y se constituye como idea base de este trabajo. Las identidades culturales urbanas se convierten como formas de ejercicio ciudadano alterno, que no se remite a disponer de los derechos básicos y esperar su cumplimiento – porque la institucionalidad estatal no responde a esto – sino que encuentra maneras diferentes de participación ciudadana desde sus adscripciones principalmente identitarias, que logran hacer eco en el conjunto de la sociedad y en muchos casos, en la política pública.

Muchas de estas luchas por la reivindicación social y emancipación discursiva del ser ciudadano ha tenido sus mayores protagonistas en la juventud. Las y los jóvenes se convierten en los portaestandartes de las formas emergentes de ciudadanía, sobre todo porque las condiciones de prejuicio y exclusión que recae sobre ellos como actores sociales, y además, por la ventaja que tienen con respecto a las viejas generaciones al manejar las tecnologías de la información y comunicación, y tener todo un repertorio de referentes que les dejan actuar fácilmente en el mundo globalizado (Collignon, 2004), les da herramientas discursivas y técnicas interesantes para su acción desde la construcción y afirmación de sus identidades.

Y más aún, la existencia del acceso desigual a la justicia como uno de los principales problemas en el campo de los derechos humanos (Hopenhayn, 2000: 5) en particular por parte de la juventud, ha sido factor de lucha que ha tenido muchas veces respuestas sociales de actuaciones por fuera de la ley para lograr manifestar su inconformismo frente a todos estos vicios. Por supuesto, en algunos casos estas reacciones causan duras consecuencias en la sociedad (como el caso de la Factory que será analizado más adelante).

Por ello, es necesario comprender estas nuevas formas de hacer democracia desde la identidad y desde lo joven. Como lo afirma Collignon,

... las diversas experiencias en que jóvenes de todo el mundo participan actualmente a través de la red de comunicaciones electrónicas, sumándose a causas geográficamente lejanas pero políticamente incorporadas - internalizadas, hechas propias-, dan cuenta de la necesidad de **re-plantear los discursos que colocan a los jóvenes como sujetos apáticos, desinteresados, y pasivos** (Collignon, 2004).

Y esto también dice de la importancia que cobran las expresiones culturales y cotidianas de las y los jóvenes, y su gestión cultural, al ser éstas las maneras en que se manifiestan estas

nuevas formas de ciudadanía, y que, a pesar de mantenerse en muchos casos al margen de las instituciones por la desconfianza construida alrededor de su acción pública, su visibilización social trae consecuencias positivas en el conjunto de la sociedad para la construcción de escenarios ciudadanos más flexibles y abiertos a la convivencia pacífica y el diálogo entre diversos.

Conceptos y fundamentos de la gestión cultural

En vista del crecimiento del sector cultural y el dinamismo de la acción cultural en los últimos años, fueron creándose espacios de debate en torno a la necesidad de contar con un marco teórico desde donde comprender los cambios y complejidad de la gestión cultural a nivel local y mundial, y para la misma delimitación de su campo.

De una de estas experiencias de reflexión y construcción conceptual se desprende el marco teórico de este trabajo para el estudio de la gestión cultural del rock metal en Quito en la que se exponen, desde la experiencia y dinámica ecuatoriana, lo que se entiende por gestión cultural, desde sus orígenes y conceptos, pasando por los parámetros y tipos de gestión cultural, así sus modalidades, para la elaboración de un perfil de gestores culturales y sus sectores, campos y ámbitos de gestión.¹⁵

La gestión a secas, como concepto nacido en el mundo empresarial, surge como una nueva propuesta del sistema productivo ante las nuevas necesidades y formas de dirección y administración que demandaba la sociedad. Con esto, la gestión se diferencia de la administración como un lenguaje más abarcativo basado en nuevas legitimidades, nuevas organizaciones y desde nuevos sectores. Este concepto se incorpora a los sectores sociales “como expresión de la necesidad de dar una respuesta cualificada a nuevos retos de la sociedad” (Martinell, 2001: 13).

Ahora, acercándonos más al campo de la cultura, la gestión amplía sus términos y se define así:

La gestión reclama la capacidad de definir objetivos y diseñar el proyecto como eje y metodología de la acción. La gestión exige cierto gusto por la autonomía para decidir el curso de la acción, y libertad para resolver los

¹⁵ “Gestión Cultural: Hacer posible un sueño comunitario”, producido por el Ministerio de Cultura en el 2009 encabezado por Fabián Saltos. De igual manera, en el 2004 se llevó a cabo en Girona, España, el Seminario Internacional “La Formación en Gestión y Políticas Culturales para la Diversidad Cultural y el Desarrollo” organizado por la UNESCO en el que se construye un marco conceptual sobre gestión cultural, que también es la fuente de este trabajo.

problemas que emergen en la ejecución. La gestión se aproxima a una cierta creatividad en la búsqueda de alternativas e innovación, con una gran sensibilidad de atención al exterior y a los procesos de su contexto (Martinell, 2001: 12).

Por esta línea, la gestión en el campo de la cultura debe tener otros elementos adicionales importantes:

... en el sector cultural, gestionar significa una sensibilidad de comprensión, análisis y respeto de los procesos sociales en los que la cultura mantiene sinergias importantes. La diferencia entre la gestión genérica de cualquier sector productivo se encuentra en la necesaria capacidad de entender los procesos creativos y establecer relaciones de cooperación con el mundo artístico y sus diversidades expresivas (Martinell, 2001: 12).

De estas reflexiones, se rescatan tres cuestiones: primero, la gestión como una nueva forma más integral de manejo de proyectos, ya no enfocada en el cumplimiento de procedimientos sino en la acción como tal, que no corresponde a una sociedad mecánica, sino compleja; segundo, la gestión exige una capacidad de conocimiento y entendimiento del contexto donde se desarrolla la acción; y tercero, la especificidad de la gestión cultural requiere una “sensibilidad, comprensión, análisis y respecto de los procesos sociales” (*ibid*).

La gestión cultural, en este sentido, es “un proceso que consiste en diseñar, implementar y evaluar la transformación de una determinada realidad cultural” (Ministerio de Cultura, 2009: 28). En este caso, se constituye como una necesidad de mejoramiento de la acción de los diversos actores culturales en la calidad y excelencia de sus proyectos. Y la gestión cultural, como campo profesional, “es la expresión de la necesidad de capital humano en el marco de las políticas culturales, tanto del ámbito público y privado como del tercer sistema” (Martinelli, 2007: 32).

A su vez, entendiendo a la gestión cultural en la práctica, como una necesidad que surge desde las bases, desde las organizaciones sociales, culturales, artistas populares, etc., la finalidad de la gestión cultural debe ser la democratización de la cultura y el desarrollo social de sus territorios. En este sentido, la importancia de la gestión cultural radica en su objetivo primordial:

La gestión cultural provee conocimientos para incentivar la participación, la democratización, la expansión de la creatividad artística y la generación, circulación, consumo y acceso a los productos culturales o

valores agregados, en función de la demanda social en la diversidad (Ministerio de Cultura, 2009: 28).

En este punto, rescatar la importancia de entender a la gestión cultural como transformadora social, como una práctica cultural liberadora y comunitaria, que integra procesos permanentes de reflexión-acción colectiva y que se constituye como una expresión de la libertad y autogestión de la propia cultura.

La gestión cultural no es una ciencia social, pues no tiene un campo epistemológico propio; su perspectiva es pluridisciplinar porque se nutre de las aportaciones de otras disciplinas y en esto radica el desafío de los profesionales de este campo.

Tipos y modalidades de gestión cultural

Dependiendo del objetivo de cada organización/institución cultural o gestores culturales independientes, la gestión que realizan puede estar inserta dentro de uno de estos tres tipos de gestión cultural: Gestión cultural pública, gestión cultural privada, gestión cultural comunitaria.

Dentro de estos tipos de gestión, las instituciones públicas y privadas, colectivos, organizaciones sociales, etc., tienen su rol en la gestión cultural de un territorio y en sus procesos de interacción y articulación es que el escenario cultural se dinamiza o se estanca.

Ahora, si bien la gestión cultural como medio para la transformación de la realidad cultural está inserta dentro de una dinámica particular, con actores y características amplísimas e interdisciplinarias, su trabajo puede ir encaminado a diversas modalidades según el objetivo de su acción: creación o producción, promoción, difusión, capacitación, investigación, organización. En la práctica real, los gestores culturales en el país han tenido que desarrollarse en todas estas modalidades.

El gestor cultural

Tradicionalmente, los gestores culturales, también llamados en su tiempo promotores culturales, ha sido los mismos actores de la cultura – es decir, artistas – quienes han realizado un trabajo práctico, desde la experiencia y sensibilidad hacia los valores culturales, con características personales y liderazgos, que han influido en las formas de hacer gestión cultural en la actualidad. Sin embargo, los procesos sociales se han ido

complejizando y el avance de un escenario cada vez más diverso exige profesionalización, no solo por el bien de los agentes dedicados a esta actividad, sino por el bien de la propia cultura a la que representan y por la que son directamente responsables, en el sentido de que su dinamismo está en sus manos.

Primero, decir que los gestores culturales tienen una labor compleja en la medida en que su ocupación requiere un ejercicio interdisciplinario constante. Por ello es tan difícil pensar en un perfil adecuado para la formación formal de un gestor cultural. Segundo, los gestores culturales tienen un deber social para con la cultura que representan y de la que son parte activa, entendiendo en este trabajo a la gestión cultural como transformadora social.

En este sentido, el principio fundamental del gestor cultural será su activismo social permanente derivado de las necesidades de la comunidad de la que es parte y debe formarse con fundamentos, herramientas y destrezas que le permita asumir, difundir y desatar procesos de sinergias y transformaciones con y en los grupos sociales locales (Ullauri, 2010), y de ello, contribuir a la construcción de nuevas ciudadanías.

Es indudable que la caracterización de la gestión cultural del rock metal en Quito está inserta dentro de una dinámica mucho más compleja, que involucra no solo las formas de producción, promoción y distribución del arte por el arte, sino todo un análisis socio-urbano, socio-económico y cultural de Quito, como territorio diverso y como ciudad dual, donde está claro que la experiencia de la acción colectiva y la organización social y cultural, y con ello, nuevas formas de ejercicio ciudadano, es de los movimientos sociales, y en particular del movimiento rockero, que desde hace más de 20 años ha venido trabajando por la construcción de escenarios más propicios para los actores culturales, para el mejoramiento de sus poblaciones, incluso más allá de lo netamente cultural, y que se constituye como un ejercicio legítimo de ciudadanía.

CAPITULO III: FORMAS DE GESTIÓN CULTURAL DEL ROCK METAL EN QUITO

Desde tiempos coloniales, Quito, capital ecuatoriana, se configuró como una ciudad diversa, con un tejido social complejo, gran parte compuesto por migrantes de todas partes del país y del mundo, y con territorialidades¹⁶ marcadas por las formas de desarrollo de la infraestructura urbana que se desarrolló, como se mencionó en el anterior capítulo, en base al carácter longitudinal de la ciudad, lo que hizo de Quito una *ciudad dual*:

Quito -la cara de Dios- tiene dos rostros: el sur es su lado plebeyo, y aloja a los sectores populares (incluyendo a las clases medias "cholas"); el norte es su faz presentable, y aloja, claro, a los sectores dominantes y las clases medias "blanqueadas" (Unda, 1992).

Esta realidad condiciona el imaginario del quiteño, y se convierte a su vez en la bandera de acción social de varios grupos del sur que daban sus primeros pasos como colectivos en búsqueda común de reivindicaciones socio-económicas en un inicio.

El metal en Quito tiene más de 30 años. Y tomó algún tiempo, a través de diferentes posturas estético-ideológicas, construir lo que hoy se denominan en este trabajo el movimiento metalero quiteño. Sin embargo, de lo que se ha podido recoger como datos históricos relevantes sobre todo lo que lo dinamiza, se han identificado en la actualidad tres escenas dentro de Quito,¹⁷ que juntas conforman al movimiento metalero quiteño, y que su delimitación y desarrollo está profundamente ligado, por un lado, a la dinámica global del rock como producto de una industria cultural y los procesos de globalización intrínsecos en ella, y por otro, a esta manera dual de percibir la ciudad que finalmente logran conformar identidades locales bien definidas y nuevas maneras de acción colectiva al interior del espacio urbano.

De acuerdo a esto, cada escena ha definido diferentes formas de gestión cultural en términos de calidad (manejo de recursos económicos, humanos y técnicos), públicos, producción, difusión, apoyos gubernamentales, y sostenibilidad, y ello ha derivado también

¹⁶ El territorio se convierte para la cultura rock en un proceso continuo de apropiación y dominio de los espacios.

¹⁷ Entendiendo escenas como el conjunto de formas y actividades que grupos más o menos constituidos con gustos musicales compartidos desarrollan en torno a su práctica cultural relacionada a la actividad musical en una localidad específica (Cohen, en Viteri, 2011; 27).

en distintas formas de ejercicio de derechos culturales, que se van a analizar en este capítulo.

Dinámica del rock en el sur de Quito.

Desde esta realidad territorial, en el sur de Quito el rock aparece como producción artística asociada a las juventudes, a la rebeldía, pero también al consumo y a la cultura de masas. El rock inaugura a nivel mundial una nueva ética, una nueva estética, con nuevos parámetros culturales que derivan en una ruptura importante entre el ser adulto y el ser joven, dándole a la juventud la característica de sujeto social. En este sentido, el rock para los y las jóvenes del sur de Quito en los años 70, se convierte en un fuerte vínculo psicológico y social que les da la posibilidad de verse en una posición más allá de ser reproductores sociales, engranajes de un enorme sistema consumista capitalino, la posibilidad de las primeras generaciones de jóvenes quiteños de sentirse parte de algo más fraterno que la excluyente ciudad capital. Pero también la oportunidad de expresar su inconformidad con el desarrollo excluyente y elitista que se manejaba desde la administración pública de la ciudad, que privilegiaba con infraestructura y servicios a otros sectores de la ciudad:

El municipio de Quito en sus planes reguladores en los años 1939-1940 proponía la construcción de viviendas obreras en Chimbacalle, barriadas para artesanos en la calle Bahía, viviendas de bajo costo para la clase media ubicadas en el Sur, mientras que la ciudad jardín fue concebida hacia el norte de la Colón de a perro, en la actual Mariscal.” Esta segregación social y espacial se expresa en el espacio urbano hasta nuestros días: hacia el sur los sectores populares y hacia el norte los sectores hegemónicos. En el Sur de Quito se empieza a conformar el barrio de La Villaflora, el Pintado y otros. Los poblados originarios de Machangarilla, Chillogallo, Chilibulo vinculados todavía a la vida rural y al régimen de hacienda empiezan a ser absorbidos por la ciudad (Ullauri, 2005).

En los setentas, Quito experimentó un enorme crecimiento demográfico. La inserción del Ecuador al mercado internacional así como el auge de la agroexportación, la reforma agraria, pero sobre todo el boom petrolero, significó para Quito una gran transformación a nivel socio-económico; la producción industrial se instaló en el Sur de la ciudad, lo que fue una oportunidad para que miles de personas migren a la capital en busca de una mejor vida. Con ello, la municipalidad tuvo problemas para abastecer en sus necesidades básicas y de socialización a toda la población. Y en el sur especialmente, las inequidades territoriales se

sintieron profundamente en su población, que era en su mayoría de bajos recursos económicos.

Con esto, los primeros jóvenes que escuchaban rock a mediados de los años 70 en Quito eran los jóvenes con algún tipo de acceso a la producción rockera extranjera, con familiares que viajan fuera del país y regresan con la novedad de la moda, nuevos estilos de ropa, peinados, y nueva música. Alrededor de estas personas, que fueron muy pocas, es que la cultura rockera se fue desarrollando; inicia una dinámica de asociación juvenil basada en reuniones periódicas para el único objetivo de escuchar música, y de esto, unos valores y prácticas que ya visibilizaban una nueva manera de comportamiento social:

... para nosotros era bastante difícil, éramos pocos pelos largos en el país, en Quito menos (...) eran épocas en que no se conseguía música. Alguien que tenía, era que estábamos nosotros detrás como aves de rapiña para ir a escuchar, y muchas veces claro no tenía la aceptación del dueño, y era rogando y tampoco es que podías grabarlo, así sea en cassette, porque también no es que había, recién empezaba esa tecnología (Ramiro “El Negro” Acosta, en Tres décadas del rock en Quito, 2010).

Las primeras bandas de rock, que se vinculan a lo que en ese momento fueron los primeros intentos de creación y producción; los primeros conciertos, que se relacionan a la difusión del rock en términos de organización y formación de públicos; y los primeros programas radiales, dedicados a la promoción del género, que también tienen que ver directamente con el crecimiento de los consumidores del rock y por supuesto, con la formación de nuevas identidades juveniles fueron gestando a lo que ahora es la cultura rock en Quito.

Se fue generando un cerrado circuito artístico donde la diferencia entre productores, organizadores, difusores, y públicos no existía, ni mucho menos había algún tipo de modalidad organizada de capacitación, investigación y comunicación del rock. Como lo afirma Ayala en su libro “El Mundo del rock en Quito”, existía una especie de “hombre orquesta” que hacía las veces de músico, organizador, público, periodista, publicista, etc. Los mismos músicos que iban a tocar eran los organizadores del evento, eran el público del evento, eran los que difundían el evento, y así se fue difundiendo el rock sobre la capital durante los años 80, viendo nacer a un movimiento metalero que daba sus primeros pasos hacia la constitución de una cultura donde primaban valores verdaderos de una

comunidad¹⁸, pero también cierto hermetismo frente a otras realidades y una especie de recelo a aceptar otras formas de expresión del rock que no sea el *Heavy Metal*, género en apogeo en los años 80. De ahí se denomina a todo este círculo rockero “La Vieja Guardia”:

Entrar en la vieja guardia no era fácil, a mí al año terminaron por aceptarme. Eran bien herméticos, y yo entré con la ayuda y consejos del Uba (Freddy Zimbaña) que me decía: veras te van a preguntar sobre Arcángel, tienes que hablar sobre el Elkin Ramírez, había que aprenderse todos los discos. Las peleas que se daban entre ellos eran porque se equivocaron en el año que salió tal guitarrista (Freddy Heredia, Concejal de Quito, 2011, entrevista).

Con esta experiencia, la gestión cultural del rock metal en Quito va tomando forma, en la medida en que los primeros gestores empezaban ya a pensar el cómo transformar su realidad cultural, y de ello, también derivan reflexiones de la necesidad de pensarse y actuar como movimiento cultural. De ello, para fines de los 80, los “rockers” ya eran un actor social constituido en el sur de Quito, que convocaban a reuniones y eventos con fines de tinte social.

No hay que olvidar que la represión militar y policial en esa década también fue una constante, que no dio fin sino hasta hace algunos años. La persecución hacia todo tipo de organizaciones sociales y políticas juveniles, con la excusa de la lucha contra las células guerrilleras en el Ecuador, dio como nefasto resultado para las nacientes escenas rockeras ecuatorianas el asesinato de uno de los gestores más importantes del rock a nivel nacional: el guayaquileño Pancho Jaime, más conocido con la “Mamá del rock”¹⁹. Sin embargo, de esta persecución y discriminación que vivieron los jóvenes de los 80 en el Ecuador, la organización juvenil rockera se afirma. Y así es como se identifica como movimiento cultural. En Latinoamérica el rock como movimiento se desprende de la insatisfacción radical de un sector social – los jóvenes – que a partir de ese momento empiezan a ser tomados en cuenta, aunque solo fuera por el peligro que representaban para el orden establecido (Cornejo, en BCE, 2007: 81).

¹⁸ Seguridad ante la ciudad hostil, entendimiento pleno de los unos y con los otros gracias al uso de lenguajes comunes, solidaridad y confianza en uno mismo y en el grupo.

¹⁹ Pancho Jaime fue un famoso gestor cultural guayaquileño quien logró consolidar una escena rockera guayaquileña en los años 80 mediante conciertos gratuitos y circulación de la revista *Rock on*, la cual difundía noticias sobre el género y la escena costeña. Sin embargo, se le atribuyeron la publicación de volantes con fuertes críticas satíricas a la política ecuatoriana de ese entonces, y se afirma que por ello, fue asesinado (Danilo Vallejo, s/f).

De ello, se desprenden los primeros gestores culturales del rock metal en Quito como tales, es decir, claramente diferenciados de los demás actores del movimiento cultural por su liderazgo y activismo en la constitución de la emergente cultura urbana: Diego Brito, Cristian Castro, Antony Lozada, Ramiro Acosta, Alfredo Carvajal, etc. Y su trabajo, al irse configurando desde relaciones de discriminación y marginación institucionales y sociales, fue concebida como muy vocacional y empírica, sin que sea una prioridad la profesionalización de su labor de gestores, tanto a nivel de productores como de organizadores, sino una lucha por reivindicaciones sociales y por hacer respetar sus preferencias estéticas y musicales. Además de que todos los recursos para esta actividad eran muy escasos porque salían de sus propios bolsillos. Como cuenta Pablo Rodríguez, uno de los periodistas ecuatorianos del rock más reconocido en las escenas, “antes los conciertos eran como más entre panas (...) porque nos conocíamos todos, había un poco de más solidaridad, tal vez por el hecho de que te conocías con la mayoría de gente” (Pablo Rodríguez, Editor de la Revista Rocker Magazine, 2011, entrevista).

Con esto, y a pesar de las limitaciones sociales, políticas y económicas propias de la época,²⁰ de la escena metalera del sur surge un evento fundacional del movimiento metalero, que fue la pauta para marcar definitivamente un claro inicio de los gestores culturales del metal en Quito.

Para que exista un Quitofest, un Quituraymi, una semana del rock, etc., fue necesaria la Concha Acústica. Sin el concierto de la Concha Acústica, hoy no habría ese tipo de festivales (...) A partir de la Concha Acústica sale todo. Primero porque es el primer ejercicio de toma de espacio público y materialización de la autogestión del movimiento rockero, se materializa esta autogestión con objetivos medibles, objetivos que los pueden ver cada 31 de diciembre (...) las bandas empiezan a tener en la Concha Acústica un escenario, un espacio fijo de expresión (Pablo Rodríguez, Editor de la Revista Rocker Magazine, 2011, entrevista).

De la necesidad de institucionalizar un espacio fijo para encuentros de rock,²¹ en 1987 se realiza por primera vez el concierto de la Concha Acústica como uno de los primeros ejercicios en Quito de toma del espacio público, e inaugura con esta iniciativa el primer festival del rock metal, referente y precursor de todos los espacios posteriores que se

²⁰ Aún no se da en el país el boom del acceso a la tecnología y los medios de información como el internet, que en los 90 determina el crecimiento del movimiento rockero en todos los ámbitos.

²¹ Hasta ese entonces, todo concierto de rock era privado, realizado en la casa de alguien, con el sonido de alguien, con los recursos de alguien de este circuito artístico.

abrieron en los 90. Este festival, que se realiza históricamente cada 31 de diciembre en la Villaflora al sur de Quito, en la actualidad convoca a más de 30.000 espectadores por año, y fue la base de lo que posteriormente se formó como la primera organización de rockeros de Quito con personería jurídica: la Corporación rockero-cultural “Al Sur del Cielo”²², dedicados de manera continua a la defensa del rock como cultura.²³

Éste constituye el hito y contribución más importante de la escena metalera del sur de Quito: la autodefinición del naciente movimiento metalero como cultura urbana, y con ello, el inicio de una lucha para su respeto y reconocimiento como tal dentro de los aparatos estatales locales – administradores de lo público – y sus cuerpos represores como la policía.

El activismo político de los gestores culturales metaleros de los 90 dio resultados; se organizan más eventos, se multiplican el número de bandas y se empieza la creación y producción del rock quiteño como tal. Bandas como Tarkus, Narcosis, Luna Llena, Mutación, Animal, Metamorfosis, programas radiales como “Romper falsos mitos”, “Prohibido Prohibir”, “La Zona del Metal”, organizadores como Fabrica Rock y los mismos “Al sur del Cielo”, dinamizan la escena rockera quiteña como nunca antes, y a su vez se visibiliza ya en el norte de Quito una nueva escena, con orígenes, motivaciones y características diferentes, que harán crecer aún más la producción metalera quiteña, y que influirán en la manera de hacer gestión cultural, creando otra escuela de gestión cultural del rock en Quito (a desarrollar más adelante).

Las organizaciones rockeras del sur se constituyen como los primeros colectivos culturales en Quito trabajando por la defensa de sus derechos culturales, y que el Estado, a través de todo su cuerpo normativo e institucional, no garantizaba bajo ninguna circunstancia, siendo la mayor prueba de ello la persecución y discriminación que vivieron las y los rockeros en los 90, en particular después de las declaraciones del ex presidente Abdalá Bucaram, refiriéndose al rock como una música extranjera que en ocasiones enturbia la mente de los jóvenes y que son procesos culturales que deben ser desterrados del país. Durante esa época es cuando más se violaron los derechos de las nacientes culturas urbanas a la no discriminación cultural contemplada en la Declaración de México en

²² En un inicio denominados “Transilvania Club” hasta 1993.

²³ Si bien existían anteriormente los denominados “Sacerdotes del Metal” como primer colectivo formado para este fin, su trabajo no tuvo continuidad y no se institucionalizaron.

1982,²⁴ pues parte fundamental de la identidad rockera es el uso del pelo largo y la vestimenta negra, que en ese entonces era motivo de detención y maltrato por parte de la policía, y prejuicio y discriminación por parte de la sociedad:

Cuando el gobierno del loco Abdalá Bucaram dijo que las chompas de cuero (...) y la música rock eran cosas que no habían nacido aquí, por tanto eran símbolos de la delincuencia, él se lanzó contra ello, pero no solo él... Contra él ya hicimos una manifestación pública, ya formando parte, cuando vimos la necesidad de organizarnos, ya formando parte del movimiento “Pro Libertad Artística y Juvenil, a partir del 94-96. (Jaime Guevara, en Tres décadas del Rock en Quito, 2010)

De esta manera se pueden distinguir ciertas características básicas de la gestión cultural de la escena rockera del sur de Quito. Obviamente, no se puede desconocer que a través del tiempo, estos aspectos han ido tomando diferentes matices, frente a un escenario donde ya no son los únicos gestores del rock y que ya se cuenta con más recursos económicos y accesos tecnológicos. Sin embargo, existen características que se visibilizan en su gestión y que a su vez, dan cuenta de un ejercicio real de ciertos derechos culturales en priorización de otros, en base a una identidad fuertemente construida sobre las bases de una ideología de clase:

El norte se manejaba con otra dinámica, el Sur no tiene absolutamente nada, y cuando le niegas algo al “rock”, el rock lo hace porque lo hace... y esto nace de una necesidad material, de una disconformidad, de una necesidad real, de una necesidad social. (Pablo Rodríguez, Editor de la Revista Rocker Magazine, 2011, entrevista)

Con respecto a la calidad de sus productos culturales, hay que empezar enumerando en que modalidades de gestión ha estado enmarcada su acción cultural: organización y producción de eventos nacionales e internacionales, entre conciertos, foros, talleres y eventos culturales en general; promoción y difusión a través de la realización de programas de radio, página web, y producción audiovisual; y producción discográfica.

Si bien su trabajo nunca fue enmarcado dentro de un campo profesional de la gestión cultural, su labor no ha cesado de dar frutos con el paso del tiempo. Pasaron de formas de autogestión con organización de eventos de mediana calidad en términos logísticos, de infraestructura, promoción y seguridad, financiados con recursos propios y

²⁴ Citando a Harvey, “en México se ratificaron, además, los grandes principios referidos a los derechos culturales: (...); e) La eliminación de toda forma de discriminación cultural y el pleno ejercicio de los derechos culturales por las personas y los pueblos” (Harvey, 1995; 22)

con la participación de pocos seguidores, a una organización de eventos más íntegros, que no solo incluyen el espectáculo artístico como tal, sino talleres, foros, venta e intercambio de mercadería, y un mejor sistema de difusión de eventos, lo que se constituye como un mejoramiento en las formas de gestión cultural de esta escena.

De igual manera, gracias al fortalecimiento de las organizaciones en términos económicos y organizativos, el Ecuador entra a un circuito internacional donde los gestores culturales ya tienen las capacidades para traer a bandas internacionales de metal – Bon Jovi (EUA), Def Leopard (EUA), Kraken (Colombia), Transmetal (México), Ángeles del Infierno (España), Rata Blanca (Argentina) – y gracias a ello, los públicos crecen, el interés por el género se incrementa, el movimiento como tal da saltos cuantitativos – más seguidores, más bandas, más movimiento cultural – y cualitativos – exigencias técnicas de bandas internacionales que repercuten en el mejoramiento de la calidad de los eventos internos, e incluso de las mismas producciones de bandas nacionales.

Vale destacar que su relacionamiento con entidades públicas,²⁵ logrado gracias a la lucha de varios colectivos rockeros que se pararon duro frente a la represión de los 90s y que sacaron adelante propuestas cada vez más sólidas y sostenibles, fue parte fundamental para lograr este fortalecimiento, con el acceso a espacios más óptimos y mayores presupuestos. Y de esta situación, a inicios del nuevo milenio es que desde el 2003 se institucionaliza la Semana del Rock²⁶, como un intento por consolidar al *movimiento metalero* y romper las barreras que se habían impuesto dentro de esta lógica norte-sur. Este espacio se ha convertido también en evento central de la cultura rock: en un mismo escenario durante una semana se pueden ver la gran cantidad de producción rockera inédita quiteña en todos los estilos del rock metal, desde el tradicional *heavy* hasta *hard core*, metal core y más estilos musicales que en los 90s no compartían jamás un mismo escenario. Además, se realizan foros, talleres de música, ferias y producciones audiovisuales paralelamente a los conciertos.

²⁵ El Consejo Provincial de Pichincha siempre fue un colaborador de la cultura rockera desde mediados de los noventas. Freddy Heredia afirma que esto sucedió porque compañeros rockeros de ese entonces lograron ingresar a trabajar en esta instancia pública y lograron apoyos desde adentro. El Municipio de Quito y el Gobierno, a través de sus ministerios, no abrieron sus puertas al rock sino hasta hace pocos años atrás.

²⁶ Llamado en sus inicios Expocultural Rock porque la Semana del Rock ya era un festival realizado por Carlos Sánchez Montoya un año atrás, pero que asumió ese nombre un año después. La primera semana del rock fue realizada en 1997 como parte de una serie de actividades en contra de la represión referida.

En términos de derechos, a través de estas actividades se dio un impulso importantísimo para posicionar al rock más allá del estigma con el que cargaba desde los 90 y generar acercamientos importantes no solo con la sociedad, sino más aún con las autoridades estatales, autoidentificándose y definiéndose como cultura, y exigiendo al estado y a las autoridades locales el respeto a sus prácticas y apoyo para la consolidación de sus propuestas artísticas y culturales. De esta manera también, la escena metalera del sur de Quito se convierte en la interlocutora con más credibilidad frente al oficialismo, sobre todo a partir del 2008.

Sin embargo, por muchos años, su profundo sentimiento de pertenencia al sur por un lado y su hermetismo por otro – que de cierta manera no permitió que se conviertan en representantes de todo el *movimiento metalero* quiteño, que por sí ya era diverso para finales de los años 90 – ensombrecieron su labor de gestores y aportaron de manera negativa la gestión cultural del rock quiteño.

Un aspecto de esto es la falta de calidad técnica y logística de los eventos al interno y externo, que en muchos casos es traducido en falta de profesionalismo, seriedad y respeto para con los públicos y para con las bandas participantes de los eventos. Este hecho no deja de responder a lo ya dicho, a la cuestión ideológica de la escena, que siempre se desarrolló con una base social ligada a una conciencia de clase – sureña – más que a una conciencia estético-artística del rock. Por ello, el discurso social y defensa de su cultura, es decir su aspecto político, estuvo por encima de la profesionalización de su trabajo como gestores, su aspecto artístico, ya sea como productores de conciertos, como compositores, como artistas, como distribuidores, como periodistas del rock, como capacitadores, etc. Y esto, aún en la actualidad en menor medida, se ve reflejado en la calidad de sus producciones.

Lo que siempre ha estado bien yo creo que es el entusiasmo y la pasión por hacer las cosas en el país a pesar de todas las dificultades, entonces por ejemplo la semana del rock o la misma organización Al Sur del Cielo, que ya empezaron a trabajar, de hecho nosotros tocamos en la primera semana del rock (1996)... encontrar que la mayor parte de las cosas que se hacían, se hacían bajo ideas muy primitivas sobre lo que es el rock, yo diría que muy dogmáticas y cerradas con respecto a lo que significa la música y también la precariedad que siempre fue una constante, y eso fue algo que a nosotros siempre nos fastidió, o sea que desde el principio hasta 5 años después, 10 años después, teníamos que estar nosotros preocupados por la calidad del sonido, que estén todos los detalles hechos, que el músico siempre es la última rueda del coche, un montón de factores que llegan a desmotivar tanto que a la final la gente termina rindiéndose

ante eso o termina dejando la música por ese tipo de cosas. (Edgar Castellanos, guitarrista Mamá Vudú y representante Fundación Música Joven, 2012, entrevista).

De este mismo factor, Ayala asevera que, si bien la producción musical como tal, es un aspecto que concierne a los músicos casi exclusivamente y depende tan solo de ellos la calidad estético-artística del producto final, en su etapa de difusión y promoción durante las presentaciones en vivo, el buen o mal manejo de los aspectos técnicos juega un papel fundamental, y hasta ese momento, la escena no contaba con las suficientes garantías para que en este aspecto, el rock metal se desarrolle con calidad. Una de las quejas más frecuentes de los músicos a los cuales entrevistó, afirma, fue la mala calidad del sonido en vivo, sobre todo en los festivales grandes, en los que participaban muchas bandas (Ayala, 2008: 155). De ello, en este mismo escrito, Juan Pablo Rivas, uno de los sonidistas quiteños más reconocidos por su trayectoria en la producción de varias bandas ecuatorianas de rock independiente, comenta:

La calidad de los eventos de rock acá aún es de llorar. Eso también tiene que ver con que el público no exige. El público debe pararse y decir “oye loco, esto no suena bien, este sonido no vale” o de ser el caso “estos manes no han ensayado, no están tocando bien”. En vez de decir “bueno, no suena bien pero que chucha, este man si es bien rocker, yo le calo que ha estado roqueando 20 años”. Esto le jode a la escena y le sigue teniendo 20 años atrás. (Rivas, en Ayala, 2008: 155).

Igualmente, de esta ideología, más el hermetismo de su pensamiento “conservador”, arraigado a una devoción casi religiosa del *heavy* metal, denominado por la escena como metal puro, se reflejó en sus producciones musicales y también generó un imaginario negativo al externo de que los espacios fundados y desarrollados por la escena del sur son excluyentes y que funcionan a través de cerrados círculos clientelares por encima de la calidad artístico-musical. De esto, a partir del último decenio, las organizaciones representantes de esta escena liderada por “Al Sur del Cielo” realizaron grandes esfuerzos por superar esta situación abriendo oportunidades para que más diversidad de estilos de rock pueda participar en sus eventos. De ello, existe en el 2005 la primera Semana del Rock en la que se suben a un mismo escenario, tanto bandas de *heavy* metal como de hard-core, gótico, death metal. Y aun con esto, algunos perciben que sigue habiendo esta especie de discriminación al interior mismo del movimiento metalero:

Cuando me presenté con mi banda en la Semana del rock, hace un par de años, me sentí discriminado por el hecho de tocar punk. Me hicieron abrir el evento y me hicieron quedar mal. Yo había preparado un buen espectáculo para darle a la gente y me saqué la puta ensayando. Pero había mucha mediocridad en la organización del evento y les daban preferencia a otras bandas porque eran de metal. Los manes creen que el metal es mejor porque supuestamente es un género más virtuoso y consideran que el punk es mala música. Entonces yo compuse un tema heavy metal, con las técnicas de ese estilo en el que me burlo de los manes (Álvaro Obadía, en Ayala, 2008: 128).

Tuve la oportunidad de involucrarme en la organización de la Semana del Rock de hace un par de años, gracias a un amigo que se conocía bien con uno de los integrantes del Movimiento Al Sur del Cielo. Fuimos a las reuniones y fuimos muy claros respecto a nuestros gustos y tendencias musicales. A mí no me gusta el metal, de hecho lo detesto, y eso fue algo que los del Sur del Cielo no les gustó. Pero igual pudimos hacer que incluyeran a bandas de otros géneros, como la de Álvaro, sin embargo, ya ahí no pudimos hacer nada por evitar que las bandas del norte fueran faltadas el respeto por ser consideradas “añadas” (Rosita Roales, en Ayala, 2008: 129).

Ahora, con respecto a la promoción y difusión del rock metal en Quito, la labor de los programas radiales locales fue absolutamente determinante para el desarrollo de las escenas metaleras de Quito. Fueron pioneros en ejercer su derecho de acceso sin distinciones a los medios de expresión, tecnológicos y de comunicación como enriquecedor y fortalecedor de la dinámica de las culturas locales,²⁷ que ahora se reconoce como tal, pero que antes no fue un asunto fácil. Y en particular para esta escena, programas de radio como “Romper Falsos Mitos (al aire desde 1983) y “La Zona del Metal”, difunden ampliamente bandas extranjeras de *heavy* metal que se convertirán en influencia definitiva tanto en la creación inédita del rock, como en preferencias musicales de los públicos del sur, y su consumo cultural iba en este sentido.²⁸

El trabajo de los primeros colectivos que conformarían la cultura rock en Quito demostró la importancia de la organización social dentro de un proceso de ejercicio de derechos, lo que convirtió al movimiento metalero quiteño formado en ese entonces como

²⁷ Artículo 14 de la Agenda 21 de la Cultura.

²⁸ Es necesario aclarar que estas no eran los únicos medios de difusión del rock metal para los jóvenes en ese entonces. Sin embargo, el mayor o menor acceso a otros medios de difusión como la tv y principalmente el internet sí constituyó un determinante en la formación de públicos y de las mismas escenas, lo que se va a desarrollar más adelante.

un ejemplo para artistas de toda índole, que vieron en sus acciones aisladas un limitante y en la organización social un camino para lograr mejores resultados en su actividad cultural.

La característica de los derechos culturales es la imprescindible necesidad de contar con políticas públicas generadas participativamente, que en todo su ciclo los actores directos – comunitarios, privados y públicos – son los que las conciben, discuten, construyen, ejecutan y evalúan, y por supuesto, instituciones estatales eficientes que garanticen el cumplimiento de estas políticas. Pero si no es así, ahí la fortaleza de las organizaciones sociales, que siempre pueden estar generando propuestas para exigir el cumplimiento de sus derechos, y ejercerlos de manera libre y participativa.

Esta constitución de nuevos actores sociales en el escenario socio-cultural quiteño encabezado por la escena metalera del sur de Quito demostró la importancia de la organización social para el fortalecimiento de la democracia en territorios diversos, pues de la experiencia de la participación juvenil de los y las rockeros organizados se logró, primero un autoreconocimiento de estos como cultura urbana y una concienciación sobre sus derechos, y después un reconocimiento público por parte del estado.

Y así, en el nuevo milenio y teniendo como bandera el acceso casi ilimitado a las nuevas tecnologías de la información, es que nuevos grupos de músicos y gestores de todas partes de la ciudad y el país empiezan a construir y delimitar sus propios espacios de expresión y reafirmación de una identidad juvenil rockera en auge absoluto.

Rock fusión desde las demás partes de Quito.

El desarrollo de la producción y consumo del rock – no solo asociados a la juventud sino también a una cultura de masas que a nivel global tiene sus formas más variadas de reproducción y amplísima diversificación de productos para este fin – en el marco de una gran industria cultural que está detrás de todo producto de consumo masivo, está determinado indiscutiblemente por el avance de las tecnologías de la información. Y no es de sorprenderse que en Quito la cosa no fuera diferente.

La influencia mediática configura en los años 90 el inicio de nuevas formas de circulación del rock en Quito, con su base social en las nuevas generaciones de jóvenes que por un lado ya cuentan con mayores espacios y recursos para el acceso al rock y, por otro, que su labor se vinculó más al rock como experimentación e innovación artística que como búsqueda de reivindicación socio-económica. El denominado “rock fusión”, bandera

primordial de las producciones generadas en esta escena, y la creación musical experimental que derivó de esto, dio paso a agrupaciones musicales ícono dentro del rock ecuatoriano que crearían la base de un estilo de rock quiteño.

Los años 90 fue una década clave para la industria del rock, pues despuntan a través de la apuesta de grandes disqueras, una serie de agrupaciones musicales con géneros musicales diversos, algunos englobados en un solo calificativo de “alternativo”. Además, gracias al aparecimiento de programas de televisión como MTV y el mismo desarrollo del internet, se escuchan por primera vez en el país, bandas extranjeras con un sonido innovador, que representaba los ideales de una época marcada por los desencantos ideológicos y la reafirmación de una juventud sin ideales.

De este primer acercamiento a nuevos estilos surge la escena en el norte de Quito, que tiene sus orígenes en las ciudades de Quito, Ambato y Latacunga. Una nueva manera de comprender al rock en otro contexto social, iniciado en las kermeses de los colegios desde los años 80, donde se daba espacio a las bandas juveniles para que interpreten su música. De ahí, se generan espacios para la expresión del rock, con recursos no de los mismos músicos, sino de las instituciones educativas y empresa privada para el incentivo de la organización y expresión juvenil.

Mi entrada en el mundo de los conciertos, como yo vivo en el norte, era más con la escena del norte, entonces mi entrada fue en conciertos en colegios. Hubo uno muy significativo para mí que fue con Muscaria, Fata Morgana y creo Likaon en la kermes del colegio América Latina en el año 95 o 96 y ahí empecé a ir cosas. En el año 98 o 99 cuando tenía unos 17 años yo comencé a hacer conciertos en un lugar que se llamaba la Vitrola. Ahí se hicieron muchos conciertos como por ejemplo de Misil, El Retorno de Exxon Valdez, Full Silbato, Tokata y Bulla. Banda no todas muy metaleras pero si de una escena rockera mas pesada. La Vitrola quedaba por el partidero a Tumbaco. (Miguel Vinuesa, Bajista de Descomunal, 2011, entrevista)

Y de estos espacios surgen jóvenes que luego se convertirían en gestores culturales dinamizantes de esta nueva escena rockera quiteña, poco vinculada ideológicamente a los movimientos sociales locales, pero fuertemente comprometidos con la música rock y su proceso de valorización artística. Por ello, esta segunda generación de gestores culturales fue liderada, y actualmente aún más, por músicos que llegaron a convertirse en íconos del rock ecuatoriano. Uno de ellos, Edgar Castellanos, describe de gran manera su filosofía de gestión:

Gente de Cafetera Sub, gente de Mortero, Mamá Vudú, y alrededor de ellos otras bandas nuevas (de Ambato) empezamos a querer auto-organizarnos, es decir, controlar mejor todos los factores que permiten q la cuestión musical tenga éxito, pero como nosotros creemos que es el éxito: primero, garantizar una forma de la música que sea independiente más allá de los factores mediáticos, que le dé prioridad a la cuestión creativa sobre todo, a la cosa que nos interesa más, la música en sí, la forma en que creas, la forma en que te expresas, la forma en que le das importancia a la gente que te va a escuchar, el respeto por el público y la honestidad en hacer música en general (Edgar Castellanos, guitarrista Mamá Vudú y representante Fundación Música Joven, 2012, entrevista).

Esto fue también el detonante que marcaría definitivamente una clara sectorización entre sur y norte. En el sur, la predilección por los “géneros puros” o el metal clásico era el lema llevado hasta sus últimas consecuencias, y en los demás puntos de la ciudad había la apertura hacia nuevas formas de expresión del rock. Y aun más, este hecho se vio reflejado en sus producciones musicales: mientras en el sur la predilección de los públicos y las bandas fue por los *covers*, en el “norte” el rock inédito logró posicionarse ampliamente. Como afirma Pablo Rodríguez: “en el caso de la creación musical, en el norte era más libre. En sus conciertos, por ejemplo, a Pulpo 3 le pedían sus canciones, a Sal y Mileto igual... En cambio a Sueño Eterno le pedían Breaking the Law y a Abadon le pedían Paranoid”.

En el año 97, hicimos un pequeño festival (...) ya orientado al nuevo rock que se estaba haciendo, todo el nuevo metal, todas las cosas un poco más modernas y un poco ya separándonos de la ortodoxia más rockera de toda esa época, sobre todo en Ambato y en general en toda la Sierra, más orientada hacia cosas más como del *heavy* metal, un poco más antiguas por decirlo así, más tradicional, sobre todo la visión de ortodoxia que existe alrededor de toda esa música y obviamente tratando de unir a todo tipo de público porque un poco la idea de lo alternativo que se fomentó en los años noventa una idea para nosotros de poder disfrutar la música a todo nivel, o sea no necesariamente ser un especialista en un tipo rígido de música, un estilo de música, un estilo de vida y dogmáticos, sino más bien el poder apreciar la música de manera general, abierta, que puedas disfrutar una música de baile hasta un rock muy agresivo... promocionar la cultura musical ampliamente para poder disfrutar más cosas en diferentes niveles (...)(Edgar Castellanos, guitarrista Mamá Vudú y representante Fundación Música Joven, 2012, entrevista).

Con esta filosofía estética y artística del rock, la gestión cultural dentro de esta escena se caracteriza en este sentido, más abierta y diversa, concebida y empujada por un colectivo de músicos que gustan apasionadamente de este género musical y que vieron en los pocos espacios de circulación grandes dificultades para su buen desenvolvimiento artístico.

Tampoco partíamos de cero. Teníamos cierta experiencia en organización, y también lo que teníamos nosotros como músicos es venir de una experiencia larga de más de 10 años tocando en eventos que tenían que ver con el mes de las artes, los festivales del día de la música de la Alianza Francesa, eventos que habíamos organizado nosotros desde los 90 aquí en Quito por ejemplo (...) un evento histórico en el 95 en la concha acústica de Luluncoto (Edgar Castellanos, guitarrista Mamá Vudú y representante Fundación Música Joven, 2012, entrevista).

Así, empezó una dinámica de asociación basada también en lazos comunitarios, pero con una visión menos ortodoxa del rock y más centrada en la calidad musical, artística y organizativa, cosa contraria a las demás escenas, donde las dificultades de acceso a instrumentos musicales y espacios óptimos para ensayo, grabación, o promoción de material limitó el desarrollo de una producción y difusión musical en estos términos, como no pasó en el norte, y de la profesionalización de los artistas y gestores dedicados a esto. También por ello, esta escena se empieza a caracterizar por la producción inédita. Son las primeras agrupaciones, gracias a las mejores condiciones económicas con las que contaban y esta “otra visión” del rock, en tener mayores facilidades de grabar discos completos de rock quiteño con temas inéditos y con pistas de buena calidad.²⁹

Este hecho en particular es una de las contribuciones más importantes de esta escena a la cultura rock quiteña. Todo el ciclo de creación y circulación del rock fusión empezó a tener características propias, ya no tanto basados en la interpretación de artistas íconos extranjeros, sino valorizando cada vez más la música hecha en el país, que en muchos casos, por su carácter de híbrida, llegó a conjugar la música tradicional ecuatoriana y el rock.

Ahora, comprendiendo la base social que daba movilidad a esta nueva escena, revelan en sus formas de circulación cultural una lógica de mercado bien marcada: formación de productoras (no organizaciones sociales de los sectores populares) que siguen un detallado proceso de producción musical, caracterizado en su forma por su gran calidad artística, interpretativa y compositiva a nivel musical, buena calidad sonora de las grabaciones y un adecuado manejo de la imagen en términos de diseño gráfico, publicidad, promoción, difusión y comercialización.

²⁹ Existieron antes grupos que grabaron discos de música inédita rock en los 80. El primer disco LP de un grupo quiteño de rock fue In Vitro del grupo Mozzarella.

De la propagación de disqueras y bandas a nivel mundial, el sello de “música independiente” se convierte en el lema de esta nueva escena, y en su externo, pensada en el mercado nacional e internacional,³⁰ en los nuevos estilos y formas, siguiendo modas “alternativas”, vinculando a esto procesos de profesionalización del artista en varios campos, necesarios para el logro de la calidad esperada en las producciones: incremento de jóvenes estudiantes en las carreras de sonido, producción e interpretación musical, diseño gráfico, relaciones públicas, etc. De igual manera sus eventos, caracterizados por su profesionalismo en cuestiones técnicas, logísticas y de promoción, empiezan a dinamizar la escena al norte de Quito, y dar lecciones a toda la cultura rock de nuevas formas, hasta ese momento poco reflexionadas, de gestión cultural.

Y a pesar de que su desarrollo también trajo consigo la mencionada sectorización del *movimiento metalero* entre el norte y el sur,³¹ su labor artística provoca un efecto positivo para el desarrollo de la cultura rock; se multiplican y diversifican los públicos, convocando a demandar de los gestores culturales un mejor desempeño en sus labores en todas sus modalidades: requerimiento a los creadores y productores culturales del rock creatividad y calidad en sus composiciones y grabaciones musicales³²; exigencia a los organizadores que provean a los músicos de condiciones más dignas para su desempeño artístico y a los públicos, mejores espacios para el goce de sus manifestaciones culturales; exigencia a los promotores y difusores del rock diversificar su oferta y tomar en cuenta todas las modalidades de expresión del rock para su trabajo.

El relacionamiento de esta escena con las autoridades locales e instituciones gubernamentales fue escaso en sus inicios, y más bien lo que se dio es el apoyo de organizaciones y empresas privadas para auspiciar a las producciones y a los eventos. Por supuesto, de cierta manera esto responde al tipo de públicos de cada escena y por ello, la posibilidad de contar con ciertos apoyos en uno u otro espacio para la acción cultural. Como lo afirma Castellanos, los seguidores del rock más antiguo asociados principalmente al *heavy metal* – escena metalera del sur – es un público más fiel y consolidado organizativamente que ven en el rock metal un estilo de vida y por eso se mantienen activos

³⁰ Esta característica es fundamental para entender a esta escena, puesto que su visión internacional es la que determina de alguna manera toda su acción cultural, basada en la calidad de su producción.

³¹ No porque lo haya concebido así, sino por las propias características del contexto histórico de los noventa y el contexto territorial de Quito como ciudad dual.

³² Precisamente el acceso de las y los rockeros a la música rock producida en el extranjero dio pie para esto.

dentro de la escena, mientras que en el norte, al manejarse con un vínculo menos afectivo y más racional, por la mercantilización del rock y las modas que de ello se deriva, los públicos pueden no ser constantes y esto es una limitante para el desarrollo de una escena como tal; por ello, los recursos para mantenerlos activos deben ser de otro tipo, coherente con esta visión, y gracias a ello, también se han ido formando en este sentido.

De la experiencia de esta escena se desarrolla desde el 2003 otro festival ícono que convocan cada año a miles de personas – rockeras y no rockeras – en un mismo espacio y que demuestra un tipo de gestión cultural nunca antes vista en el Ecuador, en términos de capacidad de gestión: relacionamiento y visibilización social, cooptación de fondos públicos y privados, manejo técnico y logístico, recursos humanos especializados, proceso de selección de artistas, proyección internacional, entre otros.

Denominado Festival Internacional de Música Independiente “Quito Fest”, este escenario se ha convertido en uno de los eventos de la cultura rock – junto con el de la Concha Acústica – más esperados del año, con una convocatoria masiva que rebasa cualquier tipo de evento realizado en el Ecuador de música independiente, y característico por la diversidad cultural, de género y generación que promueve en cada uno de sus espacios, conjugando en un solo escenario las bandas ecuatorianas, a juicio de los organizadores, más activas del año de todo género musical, pero con el sello de independiente, y junto a ellas, bandas internacionales de alto calibre, enmarcadas en el género del rock metal y rock alternativo.

Este festival es organizado por la Fundación Música Joven, entidad privada que se podría decir es la fiel representación de esta escena. Fue concebida a inicios del 2000 como un colectivo para la promoción de la cultura musical en el país con la idea de que esta labor debía estar en manos de las mismas bandas y con el claro objetivo de fomentar la cultura en el Ecuador, con énfasis en el sector musical. Sin embargo, su labor no solo se centra en la promoción del rock, sino de todos los estilos de música “alternativa” ecuatoriana, y por ello, su gestión se podría visibilizar como más eficiente en todo sentido. Por ejemplo, su capacidad para levantar fondos, y para convocar a medios de comunicación locales, nacionales e internacionales, revela el sentido comercial de su acción cultural, pero sin perder el horizonte del trabajo por los derechos de las y los artistas al proporcionar al *movimiento metalero* un espacio digno e inclusivo de promoción de su cultura, tanto para

las bandas – por su puesto, si las bandas cumplen con los estándares de calidad para participar en los eventos – como para los públicos, medios y organizadores

Los aprendizajes de esta escena son interesantes. Dejan ver a los gestores culturales como sujetos sociales más comprometidos con el arte, dispuestos a construir sociedades más inclusivas dentro de una realidad global, pero local, y el respeto por la diversidad cultural a través de la apertura hacia todos los estilos, formas de expresión, representaciones y manifestaciones culturales con componentes “alternativos”.

Y la lección que queda de la labor de las y los músicos y artistas en un país donde no existe una valorización adecuada de su trabajo – teniendo que aprender a buscar maneras de dignificarlo y ejercer los derechos que les corresponde como ciudadanos dentro de una ciudad tan diversa como Quito – es la importancia de la profesionalización de los gestores culturales en todas sus modalidades, porque solo de esta manera sus prácticas derivarán en una manera de acción cultural alterna, pero eficiente, que logre promover la participación en la construcción y consolidación de políticas culturales locales, y que convierta al respeto y al diálogo en ejes fundamentales de la acción cultural.

El *underground* quiteño

Si existe una escena en Quito que realmente puede decirse contracultural y consecuente con el discurso del rock como tal³³, ésta es la escena *underground* quiteña. Y se la ha considerado como una escena separada de las demás porque su configuración rebasa los límites de la territorialidad, de las luchas sociales, de la industria cultural, y su acción cultural es muy característica frente a sus dos escenas predecesoras, siendo ésta la más activa en cuanto a circulación de producciones culturales se refiere en todas las modalidades.

Fanzines, revistas, conciertos semanales, tiendas especializadas, sin organización que la promueva más que músicos y personajes comprometidos con sus particulares elecciones musicales, han configurado escenarios igualmente diversos, con numerosas bandas y públicos fieles que se han convertido en la escena que rompió barreras territoriales. Por sus gustos musicales extremos y por la ideología que se profesa, nunca ha habido disputas mayores por espacios, presupuestos o reconocimientos, pues como se

³³ En el primer capítulo se hace referencia a la autenticidad y el *underground* como características básicas de un colectivo rockero.

afirma, ésta es la escena *underground* propiamente dicha, sin ningún tipo de aspiración social más que la de expresar con libertad un estilo de vida opuestos a todo lo que pueda ser considerado como convencional, y que se extendió por toda la ciudad.

Esto se empezó a motivar desde 1990. La idea principal era dar a conocer bandas que por los medios no eran muy difundidas, especialmente medios radiales, estilos musicales bastante alejados al heavy tradicional que en ese tiempo estaba dominado por gente de “Al Sur del Cielo. Nosotros pretendíamos dar a conocer un tipo diferente de sonido que se estaba gestando a nivel mundial como era el death metal y a finales de los noventa como era el grind core y estábamos muy interesados en hacer que esas agrupaciones se conozcan, primero por medio de un fanzine publicado en 1990 llamado Contaminación. (José Luis Terán, en Tres décadas del rock en Quito, 2010).

Lo *underground*, es decir lo subterráneo, tiene su origen en Quito a fines de los 80, con una serie de características que marcan una manera propia de gestión cultural desde sus primeros pasos: completamente antisistema, que profesa valores y prácticas opuestas a toda aspiración de una sociedad convencional³⁴, con circuitos culturales propios desvinculados de una lógica de mercado, pero conectados más bien a una conciencia de escena subterránea mundial, donde la autogestión y el lema de “Hazlo tú mismo”³⁵ se evidencia en cada aspecto de su acción contracultural. La muestra de ello, sus conciertos, realizados en los lugares más apartados de Quito, con una convocatoria a través de hojas volantes y afiches realizados con máquina de escribir, goma y tijera, con un sonido deficiente, baja calidad musical y un espacio con las mínimas garantías de seguridad para con todas y todos participantes del encuentro. Y esta escena tuvo el impulso que tuvo, también gracias a la labor de la radio alternativa, y específicamente del programa radial “Estruendosis” en Radio Impacto, conducido por Igor Icaza, músico vinculado desde hace décadas tanto con la escena metalera norteña como con el *underground* quiteño.

Su labor registra la mayor cantidad de conciertos nacionales e internacionales³⁶ desde su visibilización en 1990, con mayores modalidades de producción y difusión del

³⁴ Contra las “buenas costumbres” y tradiciones vinculadas especialmente a la educación tradicional y la religión. Y además, dentro de un género con otras fuentes diferentes al metal como género musical que es el *hard core*, surgen nuevos cuestionamientos asociados nuevamente a las clases sociales y que también forman parte de esta escena, aunque en menor medida.

³⁵ Derivado del DIY “*Do it yourself*”, concepción ideológica surgida en los años 70 en el contexto del surgimiento de una conciencia juvenil proletaria que rechaza la producción cultural de la cultura dominante y pretende crear sus propias formas de expresión cultural, basadas en este lema.

³⁶ El primer concierto internacional de rock en Quito lo realiza la escena *underground*, del grupo Massacre de Colombia.

rock denominado “extremo”³⁷, y con ello, una mejora a través del tiempo de todos estos aspectos: revistas con cds de música, tiendas especializadas, conciertos semanales, producciones musicales bastas, bandas consolidadas y persistentes, fanzines, estudios de grabación, etc. La organización de conciertos es constante, con periodicidad casi semanal y oferta múltiple en todos los sectores de la ciudad, desde los valles, recorriendo desde el sur hasta el norte de Quito, en los barrios de Carcelén, San Carlos, Pomasqui. Los conciertos *underground* generalmente se realizan en bares pequeños, que no son destinados para realización de espectáculos.

José Luis Terán, uno de los mayores dinamizadores, aunque no del todo apreciado por las bandas, del *underground* en Quito, lleva más de 20 años en la difusión de géneros extremos a través de su productora “El Sótano Recs”, que opera en las modalidades de producción artística, organización de eventos mayormente internacionales, promoción, difusión y comercialización a través de una tienda rocker y programas de radio.

De igual manera, con características más parecidas a lo que es la escena rockera del norte de Quito – pero con una ideología menos comercial y por ello se la ha considerado parte de esta escena – surge en el 2000 y para adelante, la autodenominada “Escena Hardcore en Vivo”, ahora la “disquera y productora independiente y autogestionada Alarma”, que ha llegado a constituirse en la actualidad como una de las propuestas más sólidas de asociación y autogestión para el desarrollo de escenarios alternativos para las manifestaciones culturales juveniles. Esta escena es manejada por una nueva generación de músicos-sonidistas que tuvieron la oportunidad de convivir con otras culturas musicales extremas del rock y *hardcore* en Estados Unidos, y a su vez contó con los recursos necesarios para profesionalizarse en este sentido.

Su labor ha generado para la cultura rock en su conjunto, un avance en producciones discográficas, caracterizadas por su gran calidad en sus tres fases: preproducción-producción-posproducción, así como en el proceso de circulación como tal, siendo sus espectáculos muy selectivos, poco masivos – en particular porque todos son pagados y el precio de las entradas es alto en comparación con las demás escenas – con una prolijidad absoluta en sus aspectos técnicos y de sonido para garantizar una presentación de óptima

³⁷ En este espacio entran los géneros más transgresores del rock: death metal, black metal, hardcore, grind core, noise, metal gótico y en una manera más light, el metal core.

calidad. Y en su interior, un funcionamiento a través de una especie de cooperativismo³⁸ – más que de solidaridad – en donde cada persona que se beneficia de los eventos organizados por Alarma, tiene el compromiso de colaborar en posteriores acciones. De esta manera, las bandas que una vez les toca de cabezas de cartel, en otro momento les tocará ayudar en la puerta o estar en el sonido y las luces, etc.; y esto constituye un ejemplo muy interesante de organización juvenil y la generación de una conciencia de cooperación, donde existen derechos y obligaciones a cumplir para el buen desenvolvimiento de una sociedad (en este caso, de una escena).

Y finalmente, dentro de lo denominado *underground* estaría instalado el metal gótico, como escena alterna a todas, con sus dinámicas propias de circulación y consumo, pero similares en términos de gestión cultural a la escena *underground*. Y precisamente del metal gótico es que en el 2008 se da un hecho que marcaría al movimiento metalero quiteño por siempre, y que influirá posteriormente en su gestión cultural: la Tragedia de la Factory.

³⁸ Entendiendo al cooperativismo en su sentido socio-económico como la asociación de un grupo de personas con similares intereses, que juntas tienen más posibilidades de satisfacer sus necesidades.

CAPITULO IV:

El caso Factory

Lejos de haberse constituido en una de las tragedias más dolorosas e indignantes para la juventud ecuatoriana hasta la fecha, el caso Factory visibilizó por un lado el trabajo del movimiento *rockero*, que había estado haciendo democracia a través de la construcción de nuevos espacios de participación y acción colectiva desde hace más de dos décadas, dando una lección de asociación y organización a toda la sociedad quiteña, y demostrando formas alternativas de ejercicio ciudadano liderado por las y los jóvenes como nuevos actores (toma del espacio público, defensa de la libertad cultural y la no discriminación, generación de circuitos alternativos para difusión de sus propias expresiones, gestación de medios de comunicación propios y autogestionados, etc.) frente a un aparato estatal de administración cultural ineficiente e ignorante, con instrumentos inoperativos y nulos mecanismos de participación juvenil.³⁹ Y por otro, reveló las falencias, a nivel público y privado, del ciclo de gestión en la actividad cultural del rock metal en Quito. A su vez, dio cuentas del estigma social que el rock, como expresión ligada a las juventudes, experimentaba en la urbe quiteña.

El 2008 fue un año clave para la cultura en el Ecuador. La instauración de un nuevo marco constitucional en el país, con fama de ser una de las constituciones más participativas en su formulación, democráticas e inclusivas en Latinoamérica, empezó a dar sus frutos a nivel local (ordenanza 277 y 284 referidas en el capítulo II) afirmando en este trabajo que su discusión y aprobación fueron motivadas por los hechos ocurridos en Quito en abril del 2008 en la discoteca Old Factory, cuando en un concierto de rock todas las negligencias que se pueden cometer en un evento público se juntaron para resultar en un incendio que cobró la vida de 19 personas.

En este capítulo se pretende hacer un análisis del caso Factory, desde la óptica de la lucha de las culturas urbanas por sus derechos culturales y el ejercicio legítimo de

³⁹ Como se detalla en el capítulo II, la ordenanza 277, que al fin reconoce a las culturas juveniles como sujetos de derechos – reconocimiento, valoración y protección de las diversas identidades juveniles, el uso de sus manifestaciones simbólicas, estéticas y de comunicación - , no se aprueba si no casi un año después de la tragedia, y en el marco de una nueva constitución ecuatoriana, porque hasta ese momento “La ley de la Juventud” era el único instrumento legal que reconocía a la juventud como sujeto de derechos y a nivel local, en la ordenanza 187 del Sistema de Gestión Participativa, Rendición de cuentas y control social del DMQ, se faculta a los jóvenes a la participación en todo el ciclo de políticas públicas que les conciernan.

ciudadanía a través de su gestión cultural, y las lecciones que deja un hecho como este, tanto para los movimientos juveniles, y en particular del movimiento metalero quiteño, como para las administraciones públicas, y la sociedad en general.

Recuento de la tragedia

El 19 de abril del 2008 en la discoteca Old Factory al sur de Quito se realizó un concierto de *metal* gótico llamado “Ultratumba 2008” que convocó a decenas de personas. Pero esa tarde ocurrió una tragedia. Se lanzó una bengala como parte del show del grupo Vendimia y la bengala encendió accidentalmente el techo del lugar en pocos segundos. Solo había una puerta de salida para más de 150 personas que asistieron al concierto. Las puertas alternas estaban cerradas con candado. Las cortinas, el techo y toda la decoración del lugar eran extremadamente inflamables. Los extintores no funcionaban. El lugar y los organizadores no estaban preparados para enfrentar un hecho similar y de esto, 19 personas fallecieron, entre ellos, Mauricio Machado (vocalista), Claudia Noboa (vocalista soprano), Andrés Rivadeneira (bajista y compositor), César Corral (pianista), Pablo Bernal (guitarrista) y su esposa Paola, todos integrantes de la banda Zelestial, y el hermano y padre de Daniel Calderón, guitarrista sobreviviente de la misma banda.

El pronunciamiento de las autoridades municipales fue inmediato, en el mismo día. El Alcalde Paco Moncayo convocó a reunión extraordinaria del Concejo Municipal. En ella se decidió ordenar tres días de duelo y el establecimiento de una demanda penal desde la municipalidad ante la Fiscalía del Estado para establecer las responsabilidades en el hecho. A la par, familiares de las víctimas, cuatro concejales y representantes del movimiento rockero, conformaron una Veeduría Ciudadana en el marco del Municipio de Quito un día después del incidente para dar seguimiento a este proceso, esclarecer las responsabilidades y sanción a los responsables, y restitución de derechos de los afectados. (Informe de Veeduría, 2008).

La Veeduría fue la principal dinamizadora del debate en torno a la tragedia. La presidencia la asumió Ernesto Machado, hermano de Mauricio. Al interior de las reuniones de la veeduría, y después de haber solicitado informes al Cuerpo de Bomberos, Administración Zonal Sur del DMQ, la Intendencia de Policía, Dirección de Salud, etc., para pasarlas a la Fiscalía General del Estado como datos relevantes para la investigación, muchos asistentes insistieron en utilizar este espacio para hablar sobre la cuestión juvenil

en Quito y la poca respuesta institucional del municipio ante las demandas de los jóvenes rockeros.⁴⁰ Pero como la veeduría tenía el objetivo principal del seguimiento al proceso para establecer responsabilidades y sanciones del hecho, se propuso abrir otro espacio para tratar este tema.

Las organizaciones rockeras que mostraron su respaldo a la Veeduría fueron “Al sur del Cielo” y “Diabluma”⁴¹. Al sur del cielo organizó una movilización el 26 de abril del 2008 en honor a las víctimas, el cual contó con cientos de rockeros y rockeras, visibilizando al movimiento metalero quiteño como hace mucho tiempo no pasaba en Quito desde el 1996 cuando la represión policial los convocó a organizarse. Por su parte, Diabluma tenía previsto realizar el concierto de Obituary – banda estadounidense de death metal – en el mismo local una semana después del incendio. La organización coordinó con organismos estatales y el municipio, y se pudo realizar el concierto a nivel más masivo, en formato festival, en el Coliseo General Rumiñahui con la participación adicional a Obituary de bandas ecuatorianas representativas, con el compromiso de entregar toda la taquilla a los familiares de las víctimas y heridos del incendio.

Meses después de la conformación de la Veeduría y un trabajo constante en el seguimiento del proceso penal, con el dinero entregado del concierto mencionado se decidió por unanimidad la conformación de una fundación denominada Abril 19 Factory Nunca Más. En este punto iniciaron de alguna manera los problemas y cuestionamientos a la veeduría por parte de las personas que quedaron fuera de este espacio, en particular de sobrevivientes, otros familiares y organizaciones góticas, quienes pidieron se realice una auditoría a la Fundación para esclarecer el destino de estos fondos entregados. A esto, Ernesto Machado afirma:

Manejar grupos es demasiado difícil. Se recaudó exactamente de ese concierto \$43.000. Ese concierto lo organizó Diabluma. No nos entregaron ese dinero sino 6 o 7 meses después. Nos entregaron en partes. Entonces al tercer mes que nos entregaron la mayoría, muchas de las personas se acercaron a nosotros a decirnos que cuándo íbamos a repartirles la plata a las personas heridas y a los fallecidos. Entonces llegaron sin exagerarte una chica con un dedo quemado con una especie de cigarrillo, y dijo “cuanto me toca a mí, yo me quemé en Factory”. Al

⁴⁰ Pensamiento de Al sur del Cielo, que consta en el Informe de la Veeduría.

⁴¹ Vale la pena aclarar que en este trabajo la labor de Diabluma no se ha tomado en cuenta significativamente porque el análisis de la gestión cultural está enmarcada en el movimiento metalero como tal, y Diabluma es una organización político-cultural de izquierda radical que dentro de sus filas hay una acción política activista que va más allá del rock como expresión cultural.

ver eso, reuní a toda la gente, familiares y les dije, saben qué?, utilicemos ese dinero para organizarnos nosotros primero como una fundación y ver si contratamos abogados y empezamos a hacer juicios. Ante el acuerdo unánime de todos los que conformamos la veeduría, se hizo eso (Ernesto Machado, ex presidente de la Fundación Abril 19 Factory Nunca Más, 2012, entrevista).

Esta fundación encabezó importantes demandas ciudadanas con respecto a la situación actual del uso de espacios públicos por parte de los jóvenes por un lado, y el respeto y reconocimiento de las culturas urbanas como actores sociales y sujetos de derechos legítimos por otro, que pasaba principalmente por una denuncia de la poca apertura de las autoridades públicas – incluyendo a la policía y municipio – para potenciar la actividad artística alternativa, al manejar procedimientos dificultosos y altamente burocráticos para la organización de eventos públicos, y que aunque indirectamente, ésta podría ser una de las principales causas de lo sucedido el 19 de abril. De esto, la propuesta de la veeduría de concentrar sus acciones en hacer justicia por lo sucedido, al constituirse como fundación se convirtió en una de las organizaciones más activas por conseguir el mejoramiento de las condiciones para la gestión cultural en la ciudad, no solo del rock, según Machado, sino de todas las artes alternativas.

Sin embargo, pese a todo el trabajo de la veeduría y posteriormente de la fundación para impulsar los procesos penales y hacer justicia, sus voceros afirman que la tragedia quedó en la impunidad, y ello – más toda la división generada al interior de los actores involucrados directamente con el hecho por cuestiones económicas y de reconocimiento público – desmotivó y terminó desmovilizando muchas acciones importantes que estaban por darse. Como lo afirma Machado, la justicia en el país quedó corta para resolver este caso donde las responsabilidades iban más allá de las determinadas por los cuerpos legales existentes.

Nos enfrentamos David contra Goliat (...) La primera demanda que se presentó, antes de formarnos como veeduría, fue la demanda del alcalde Paco Moncayo para presentar a los culpables del incendio en sí. Pasó el tiempo. Al año y medio más o menos planteada esa demanda, nosotros hasta la fecha, no hemos planteado nuestra demanda, solo la del municipio porque nosotros teníamos un poco de fe en la justicia.

La fiscalía en sí solo encontró culpabilidad en dos personas: la señora Cajo que fue la señora organizadora del concierto y el chico que lanzó la bengala. Pero cuál es el dolor nuestro. Que los 19 muertos entre los que estaba mi hermano y 35 heridos, la sentencia fue de 30 dólares de multa y

2 meses de prisión, y ni siquiera prisión continua, sino que era presentarse todos los lunes ante un juzgado de la fiscalía. Entonces en realidad, eso te da la pauta de cómo puedes enfrentarte a algo que no te da las posibilidades de tener una justicia digna (Ernesto Machado, ex presidente de la Fundación Abril 19 Factory Nunca Más, 2012, entrevista).

Frente a esto, la reflexión de Machado es muy dura y conmovedora:

Rafael Correa demanda por 40 millones porque se siente ofendido en su honor y cuando mueren 19 personas, la sentencia es de 30 dólares. Entonces yo veo que es una justicia completamente desproporcionada. Después de eso, caí en una depresión completamente fuerte, dejé la presidencia de la fundación, y desde ahí no veo ningún avance con respecto a nuestras propuestas. La mayoría de familiares de las personas que fallecieron ahí, son gente humilde, de escasos recursos y no hubo lo suficiente como para en ese momento contratar abogados, y en realidad yo pienso que no ha avanzado nada y se ha retrocedido (Ernesto Machado, ex presidente de la Fundación Abril 19 Factory Nunca Más, 2012, entrevista).

Como lo afirma García Canclini, “la ciudadanía y los derechos no hablan únicamente de la estructura formal de una sociedad, además, indican el estado de la lucha por el reconocimiento de los otros como sujetos de ‘intereses válidos, valores pertinentes y demandas legítimas’” (García Canclini, en Sojo, 2002: 33). Este hecho demostró la incapacidad de los aparatos estatales, y en particular del aparato judicial, de ser garantes legítimos en el restablecimiento de los derechos ciudadanos, sobre todo cuando son violados en el marco de un mismo malfuncionamiento de lo público. Si la ciudadanía y los derechos indican el estado de la lucha por el reconocimiento de los otros en una sociedad, la justicia indica el estado de la democracia porque determina hasta dónde llegan los derechos, hasta donde puede llegar el ejercicio ciudadano, e incluso quién puede acceder a esto, demostrando que la justicia en lo ideal es un principio universal que debería mover la acción política, pero que en la práctica, no es más que una construcción social enmarcada en una lógica de clases y dominación.

Responsabilidades, y respuestas sociales y políticas frente a la tragedia

Se activó toda una problemática en torno a la juventud, las organizaciones juveniles, las culturas urbanas y la política pública entorno a ellos, hasta ese entonces poco discutida al interior del gobierno local, sobre todo por la posibilidad de la responsabilidad del Municipio dentro de la tragedia al haber otorgado a la discoteca Old Factory los permisos

de funcionamiento correspondientes sin las debidas inspecciones, además del empuje que dio la gran cobertura mediática en torno a la tragedia.

Este hecho evidenció las falencias de la gestión cultural en Quito tanto por parte de los mismos gestores culturales, así como del gobierno local y de las autoridades que les compete el asunto de la seguridad ciudadana con respecto a dos temas: el asunto de la exclusión social de las culturas urbanas a través de la poca apertura para el apoyo de sus expresiones, y con ello, la reivindicación de lo subterráneo – *underground* – en la gestión cultural del rock metal como acción contracultural por fuera de la ley, y el descuido en la protección social por parte de la Policía, Bomberos, Defensa Civil, etc., que en parte, también dirigía la culpabilidad a las políticas públicas y culturales sobre todo del Municipio de Quito (Informe de Veeduría, 2008).

De todo este proceso, en el 2009 se aprueba la ordenanza 277 y se dinamizan una serie de actividades como conciertos anuales, foros, conversatorios, desde la fundación “Abril 19 Factory Nunca Más” en conjunto con la academia, muy valiosos para el movimiento metalero, que activan incluso una conciencia internacional acerca de la problemática juvenil y las respuestas sociales frente a tragedias como ésta. Conciencia internacional en el sentido de que en otras partes del mundo también ocurrían hechos similares al de Factory, y que las similitudes iban desde funcionarios corruptos, empresarios ambiciosos, fallas en los sistemas de seguridad, una actitud mediática irresponsable y prejuiciosa, y una estigmatización social hacia la juventud que deslegitimaba sus espacios de participación y ejercicio ciudadano alterno.⁴²

Gracias a toda esta labor que acompañó al proceso penal de la Factory, el movimiento rockero cobró más protagonismo político y social, tanto ante el estado como ante la sociedad en general, y logro de cierta manera una legitimación social que hasta la actualidad sigue rompiendo con ciertos tabúes y prejuicios en torno a la actividad rockera en el país. Como lo afirma Castellanos y Machado:

Yo estuve a cargo de la fundación por un periodo de dos años, en el cual se avanzó a grandes pasos en lo que es la difusión de romper un poco los estigmas que tenían las personas. Si algo bueno se sacó de esta desgracia

⁴² En la discoteca Cromagñon, en el 2000, ocurrió un incendio en un concierto de rock provocado por el uso de pirotecnia durante la presentación de una banda, que cobró la vida de 194 personas, la gran mayoría menores de edad. De este hecho, se conformó el Movimiento Cromagñon, quienes en el 2009 vinieron al Ecuador para participar en el Foro abierto “Factory/Cromagñon, ni perdón ni olvido” que se realizó un año después de la tragedia el 16 y 17 de abril del 2009 organizado por la Fundación.

es eso precisamente, que no vean al rockero como una persona de falta de cultura, drogadicto o simplemente los satánicos. Eso se rompió precisamente porque se vivió un poco más de cerca la historia de las personas, los familiares, de la gente que estuvo ese momento que rodearon a todo este hecho (Ernesto Machado, ex presidente de la Fundación Abril 19 Factory Nunca Más, 2012, entrevista).

Es bien triste pensar en eso porque pensar que las cosas cambien a raíz de una desgracia es tenaz. Pero sí... a nivel estatal hay un montón de cosas que se tomaron en cuenta, por lo menos a nivel municipio, tuvieron más control sobre los locales, a nivel comunicacional, de alguna manera han empujado que la gente en general ya no tenga tanto el prejuicio del rockero, una cierta condescendencia, la gente empieza a ver a su vecino de otra manera, ya no le ve como el metalero adefesioso que le va a robar por poco, sino que ya se da cuenta de que es básicamente un intelectual que tiene un trabajo normal como todo el mundo, pero que tiene otro tipo de aficiones. Es un efecto que no acabo de entender bien... (Edgar Castellanos, 2011, entrevista)

La respuesta mediática frente a la tragedia en días posteriores al evento manifestó en múltiples debates, reportajes, crónicas, entrevistas un discurso lleno de discriminación y prejuicio social hacia el *rock metal*. Reportajes en canales de televisión – específicamente en Teleamazonas y Ecuavisa – y periódicos – El Extra y El Universo –, que lejos de enfocar el hecho desde la objetividad, siguieron reproduciendo estos discursos de estigmatización, llegando incluso a culpar de la tragedia a los propios asistentes del evento por considerar a sus prácticas como satánicas y oscuras. De esto, la opinión pública también estaba dividida, en parte por esa idea que difundieron algunos periodistas de que ese día los *rockeros* y *rockeras* invocaron a la muerte y por ello ocurrió todo.⁴³

Este hecho mediático violó los derechos de la juventud a la plena participación contemplado en el artículo 9 de la Ley de la Juventud (2001) que mandata el reconocimiento de la libertad de pensamiento, conciencia, religión y asociación de los jóvenes como implicación para el ejercicio pleno de la participación juvenil. Y gracias a la acción unificada de colectivos rockeros, las familias de las víctimas y la misma fundación, se exigió la rectificación a los medios de comunicación mediante plantones, comunicados y denuncias, que derivaron en notas periodísticas y producciones mediáticas más serias y

⁴³ En diciembre del 2008, el periodista Jorge Ortiz, en su programa de investigación “Día Siete” de Teleamazonas, tituló a su reportaje con respecto al caso Factory: “¿El *rock* es satánico?”, abriendo el programa con la siguiente pregunta: ¿Son sus integrantes con sus ritos y sus íconos quienes convocaron a la muerte, por la cual sienten una especie de atracción fatal?. Ver: <http://www.youtube.com/watch?v=AWU2NtRmd1E&p=D6AE3EA31370DB9E&playnext=1&index=2>

objetivas, además de que presupuestos estatales y municipales destinados a la cultura se abrieron mucho más al apoyo para las expresiones artísticas de las culturas urbanas. El municipio de Quito, el Ministerio del Cultura y en algunos casos, el Ministerio de Inclusión Social, inician o continúan con su apoyo económico a los festivales de rock más grandes del país: Quitofest, Semana del rock, y Rock en Vivo (más local), además que en el marco del municipio de Quito se empezó a impulsar encuentros de arte urbano con otras expresiones artísticas juveniles no rockeras (hip-hop, skate, graffiti, break dance, etc.).

Lo que hace la Factory es visibilizar al movimiento rockero. Me estoy refiriendo a términos más mediáticos, me estoy refiriendo a términos mediáticos de toda la colectividad. Creo que la sociedad antes pensaba que existe el rock para tocar covers de Los Beatles o de los Rolling Stones en bares y de ahí se chuman... no sabían que hay grupos creando, hay sistemas de producción dentro del rock, que hay tiendas, que tenemos nuestros programas de radio, nuestras revistas y por eso hemos hecho conciertos internacionales sin la ayuda del mass media. (Pablo Rodríguez, 2011, entrevista).

La tragedia de la Factory también tuvo efectos al interior de la gestión cultural metalera. La ideología del movimiento rockero, todo el tema *underground*, que entre otras cosas se negaba a formar parte de esos círculos clientelares de acercamientos con los administradores de lo público para la obtención de apoyos a su labor cultural,⁴⁴ hasta ese momento no tenía conciencia suficiente, por un lado, de la obligación constitucional que tiene el Estado y los municipios de hacer efectivo un apoyo permanente a la promoción de la diversidad, y por otro, que su relacionamiento como cultura urbana con las autoridades públicas va más allá de lo político, porque significa ejercer derechos ciudadanos inalienables y universales, de dignidad humana como la libertad e igualdad ante la ley, la seguridad y la resistencia a la opresión, que sobrepasan cualquier tipo de pensamiento y acción privada y pública, y el saber manejarlas podría constituirse en un determinante factor de cambio de las formas de gestión cultural. Esto se dio a su vez, como efecto de las responsabilidades que recayeron, en mayor o menor medida, en cada uno de los involucrados en el hecho.

⁴⁴ Si hubieron acercamientos anteriores, éstos fueron gracias a la gente “rockera” que ya estaba dentro de las instituciones públicas, como es el caso del Consejo Provincial de Pichincha, y que desde adentro conseguían espacios y presupuestos (Freddy Heredia, 2011, entrevista).

Por ejemplo, la responsabilidad de los organizadores del evento, que manejaron con completa negligencia la gestión del espectáculo, violando a su vez los derechos ciudadanos de las y los espectadores que asistieron al evento contemplados en las ordenanzas municipales, en lo que respecta a espectáculos públicos. “Ensemble of Shadows”, productora independiente de metal gótico, era una de las productoras más activas, con experiencia en la organización de conciertos y aún así, incumplió con todas las normas de control, permisos y seguridad que debe haber en cualquier espectáculo público.

De igual manera, el local estaba adecuado inapropiadamente para este tipo de espectáculos, con materiales altamente inflamables, puertas de emergencia cerradas (que de estar abiertas hubieran evitado la muerte de las personas que se encontraron cerca de dichas puertas), extintores de incendios dañados (uno de dos encontrados en el lugar), etc. Y aún más, policía, bomberos e intendencias municipales, que debieron haber clausurado el lugar hace meses por no contar con las condiciones legales, más sí con los permisos de funcionamiento, lo que reveló a su vez negligencias y corrupción en varios nodos de este círculo. Y es probable que si el incendio no sucedía, hasta la fecha no se hubieran discutido estos temas de acceso de los colectivos juveniles a espacios públicos amplios, permanentes, y sobre todo, seguros. Gracias a esto, los controles, operativos y permisos de bares, discotecas y lugares de concurrencia pública en Quito, debieron readecuar sus instalaciones hasta cumplir con las medidas de seguridad necesarias para su buen funcionamiento y prevención en caso de accidentes.

Sin embargo, así como el escenario para la gestión cultural en Quito tuvo transformaciones positivas, en el marco de una nueva constitución que permitió la reglamentación de dichos cambios al interior de las instituciones públicas, y la concienciación social de los gestores culturales y sociedad en general (esta última reflejada sobre todo en el tratamiento mediático del rock, diferente al anterior a los acontecimientos mencionados), la tragedia de la Factory también generó respuestas negativas al interior del movimiento rockero y también al interior de los administradores públicos de la cultura, que a pesar de todo el aprendizaje generado en este proceso, se siguen reproduciendo lógicas discriminatorias y excluyentes, si bien ya no tanto para el rock metal como expresión de una cultura urbana, sí como expresión juvenil.

Con respecto al movimiento rockero, es indudable que las organizaciones rockeras con más reconocimiento fueron las más beneficiadas con el nuevo escenario, más que nada, precisamente por su trayectoria de trabajo organizativo, que ya les daba un estatus diferente frente a las instituciones públicas, eran un actor social local con poder de convocatoria y por ello, dichas instituciones privilegiaron los proyectos de estas organizaciones para direccionar su apoyo. Respecto a esto Marcelo Negrete comentó:

A mí no me parece lo que ha hecho el estado. Lo que ha hecho el estado es poner nombres al rock y poner responsables al rock (...) ¿A quién le dieron esa apertura?... ¿Quién es la voz oficial del tema del rock?, entonces yo considero que después de lo que pasó en la Factory intentaron buscar personas visibles para decir, con ellos estamos trabajando, como lo hizo el Galo Mora (ex Ministro de Cultura). Ahora podemos decir que hay un presupuesto de no sé cuantos miles de dólares para el rock, pero quienes lo gestionan... son los mismos y los mismos... y ponte lo que me contaban la Karina y la Marjuri de lo que pasó en la Secretaría de Pueblos, se para el Diego Brito (Al Sur del cielo) a decir “Nosotros somos representantes del rock y de lo joven” por ejemplo, entonces las compañeras se han sentido mal y han dicho nosotras también pertenecemos a otra organización de rockeras, somos mujeres y nosotras creemos que tenemos voz desde lo joven, no necesitamos que nos den hablando (Marcelo Negrete, 2012, entrevista).

Esta situación es negativa en el sentido de que se empieza a generar un circuito monopólico de los espacios y los recursos para el rock, e incluso para todas las culturas urbanas, alrededor de una sola organización, en la que recae la responsabilidad, pero también el poder, de destinar esos recursos a la dinamización de las prácticas culturales del rock. Y el monopolio se constituye como una de las maneras menos democráticas de acción cultural, mucho más en una sociedad donde los recursos para esto son limitados y escasos.

Nosotros en el tema urbano, tenemos mucho conflicto con Al Sur del Cielo por ejemplo. Porque ponte, nosotros estamos en la mesa de culturas y los manes se bajaron todo el presupuesto de movimientos urbanos, todito. Ni para los hip-hoperos quedó. Ahora hasta los hip hoperos les detestan. Es complicado. Entonces nosotros decimos que somos otras organizaciones, pero todo lo que se está gestionando es entre los amigos... (entrevista a Marcelo Negrete, 2012)

De esto, las posturas de los actores entrevistados son muy críticas y dejan ver grandes incomprensiones y resentimientos al interior del movimiento rockero, dada en cierta medida, por las formas de gestión cultural que se fueron configurando en el pasado por cada uno de las escenas descritas en el capítulo III. Por su parte, Pablo Rodríguez, representante de Al sur del Cielo, afirma:

El 2008 el tema del Factory hubiera sido el momento más clave para cambiar muchas cosas, pero lamentablemente se confundió muchas cosas ahí que fueron por lo personal. Creo que por un lado se mezcló esa nota de que “estoy harto de los viejos líderes, de verle al gordo ese y a esos otros representándome, quiero ser yo el representante”. Y los nuevos representantes tuvieron toda la buena intención y todas las ganas de trabajar por el rock, pero no tuvieron la visión previa para poder realizar un buen proceso. Tanto que luego que en el 2008 se aprobara la constitución del uso del espacio público, siguen poniendo como bandera de lucha la toma del espacio público... (Pablo Rodríguez, 2011, entrevista).

Y también revelan aún la desconfianza en los nuevos mecanismos de participación e inclusión social que ha estado impulsando el estado, que finalmente no es más que una cooptación de organizaciones para desmovilizar toda la lucha social de los colectivos urbanos. Y en el caso del movimiento rockero, este acercamiento a los administradores públicos culturales, en lugar de apoyar a su consolidación, produjo más desencuentros y la profundización de divisiones, desarticulando todo un trabajo organizativo e ideológico al institucionalizar el apoyo estatal a los procesos de promoción, creación y difusión del *rock*.

Nosotros también lo vemos al tema del rock como un tema de clase. Nosotros consideramos que somos de izquierda y consideramos que la organización es un tema importante para seguir movilizándolo, movilizándolo gente. No radicamos en el concierto porque se siguen violando los derechos, por ejemplo, por ser rockero no te dan empleo, o no puedes ingresar a espacios que tienen “derecho de admisión”. Yo creo que eso no se lo ha estado repensando y por no repensarse eso es que empieza la desmovilización y cuando hay desmovilización, no vamos a incidir más en el tema de políticas, no tenemos un frente de acción. Hay que ir construyendo estos espacios (de debate), aunque te vayan diez, o veinte, pero ir construyendo, decir que vos no estás conforme con lo que está pasando (Marcelo Negrete, 2012, entrevista).

Finalmente, si bien la apertura para con las culturas urbanas se dio en el marco de su reconocimiento como sujetos de derechos y actores sociales legítimos, la visión adultocéntrica de la administración pública sigue reproduciendo el estereotipo del joven como lo irresponsable, con poca experiencia y capacidad limitada para responder a sus requerimientos burocráticos y administrativos, y por ello, trabaja con organizaciones con “experiencia”.

Si hablamos de un movimiento, estamos hablando de articulaciones sociales más bien, pero que al final queda siempre en el pensamiento adultocéntrico. En lo adulto inclusive hay otras lógicas de entender. Por ejemplo, cuando estás hablando en el tema de lo joven, ni siquiera importa

el tema de la plata, lo que importa es comenzar a movilizar (...) Yo he tenido un montón de broncas en el MIES, en todas las instituciones porque me han dicho por ejemplo “ustedes son muy jóvenes, tienen que tener por lo menos unos años de experiencia, como los compañeros de Al sur del Cielo”. Siempre queda en el tema generacional (Marcelo Negrete, 2012, entrevista).

Esta actitud de las autoridades tanto públicas como rockeras demuestra que aún queda un camino muy largo por recorrer para lograr cambios estructurales que fomenten la participación ciudadana desde lo joven y el respeto de las nuevas ciudadanías que se configuran alrededor de los nuevos movimientos sociales, en el contexto global.

Nuevos escenarios para la gestión cultural del rock metal en Quito

Como lo afirma Castellanos en la entrevista realizada para este trabajo, es bien triste pensar que las cosas cambien después de una desgracia, y es aún más triste darse cuenta con hechos como estos que los grupos con menos posibilidades de accesos siguen pagando por los errores de una sociedad excluyente, prejuiciosa, clasista e injusta, demostrando con ello que a pesar de la existencia desde hace varias décadas de los derechos individuales, políticos, económicos, sociales y culturales universales, la idiosincrasia popular pasa por encima de ellos, y el poder público – que entre sus obligaciones está el ser el principal garante del cumplimiento de estos derechos – reflexiona poco sobre lo fundamental de su cumplimiento para la construcción y consolidación de territorios democráticos en la diversidad.

El nuevo escenario con el que cuenta la gestión cultural de las organizaciones y colectivos metaleros quiteños tiene dos aristas. Por un lado, un escenario legal favorable para la acción colectiva, que contempla una amplitud de derechos individuales y colectivos que en su conocimiento y uso responsable pueden convertirse en importante herramienta de acción cultural y potenciadora de construcción de políticas públicas coherentes e inclusivas con respecto a la cultura desde las bases. A nivel nacional, el marco legal más favorable para la acción cultural es la nueva Constitución del Ecuador, en la cual se reconoce al país como intercultural, plurinacional y laico, y afirma principios en los que se regirán los derechos ciudadanos: la igualdad de todas las personas en derechos deberes y oportunidades, recalcando que la ley sancionará toda forma de discriminación, incluyendo la discriminación por la identidad cultural o ideología (art. 11, inciso 2). Así mismo,

afirmando que el más alto deber del Estado es el respetar y hacer respetar los derechos garantizados en la Constitución, toda persona que actúen en ejercicio de una potestad pública estará obligada a reparar las violaciones a los derechos de los particulares por la falta o deficiencia en la prestación de los servicios públicos (art. 11, inciso 9).

Y dentro de los derechos del Buen Vivir están los derechos a la cultura y la ciencia (art. 21-27) en los cuales se encuentra el derecho de las personas a construir y mantener su propia identidad cultural, a la libertad estética, a difundir sus propias expresiones culturales y tener acceso a expresiones culturales diversas, a desarrollar su capacidad creativa y al ejercicio digno y sostenido de actividades culturales y artísticas, y a beneficiarse de la protección de los derechos morales y patrimoniales que les correspondan por las producciones científicas, literarias o artísticas de su autoría (art. 21-22).

En el mismo capítulo, con respecto al uso del espacio público (art. 23), se afirma el derecho de las personas a acceder y participar del espacio público como ámbito de deliberación, intercambio cultural, cohesión social y promoción de la igualdad en la diversidad, así como el derecho a difundir en el espacio público las propias expresiones culturales se ejercerá sin más limitaciones que las que establezca la ley (art. 24). Y del uso del espacio público a su vez, en el artículo 31, se mandata que las personas tienen derecho al disfrute pleno de la ciudad y de sus espacios públicos, bajo los principios de sustentabilidad, justicia social, respeto a las diferentes culturas urbanas y equilibrio entre lo urbano y lo rural. Finalmente la Ley de la juventudes es el marco macro a nivel nacional para el trabajo por los derechos de los y las jóvenes, el cual entre sus principales artículos reglamenta el Sistema Nacional encargado de promover los derechos de la juventud y cumplimiento de deberes.

A nivel local, las ordenanzas municipales son los principales marcos legales locales que en su uso, respeto y apropiación, pueden constituirse como herramientas útiles de acción cultural. La ordenanza 277 que garantiza la promoción, protección, defensa, ejecutabilidad y exigibilidad de los derechos de los jóvenes del DMQ, principalmente en materia de accesibilidad de los jóvenes al espacio público, reconocimiento de las culturas juveniles, y acceso a los servicios de salud sexual y reproductiva dignas, también tiene por objetivo el fomento a la participación de los jóvenes como ciudadanos, en la toma de

decisiones, planificación, diseño y ejecución de políticas públicas, y la contribución al desarrollo individual y social de los jóvenes.

La ordenanza 187 del Sistema de Gestión Participativa, Rendición de cuentas y Control social del DMQ, faculta a los jóvenes a participar en la toma de decisiones sobre la ciudad en todo el ciclo de políticas públicas que garanticen sus derechos y derivada de ella, la ordenanza 280 en la que se crea el Consejo Metropolitano de Jóvenes del DMQ, también derivada de la Ley de la Juventud, para la construcción y vigilancia de políticas públicas que les conciernen como jóvenes, en el que deberán participar un representante por cada una de las diversidades juveniles de la ciudad.

La ordenanza 284, modificatoria de la ordenanza 122 sobre espectáculos públicos en la se establecen los requerimientos comunes a todo espectáculo público que se realice en el DMQ, incluyendo la calificación y autorización de locales, la reglamentación en cuanto al Registro Metropolitano de Promotores y Organizadores de espectáculos, estableciendo la tipología y requisitos de inscripción para los mismos.

La ordenanza 653, que declara a Quito como Ciudad intercultural para la promoción de la libertad e igualdad de los grupos humanos mediante el reconocimiento y apoyo de sus potencialidades con el objetivo de fomentar la convivencia y la democracia (art.1).

La Agenda 21 de la Cultura, en la que Quito está adscrita, es una interesante herramienta en la que se ratifican todos los derechos culturales a través de principios, compromisos y recomendaciones para los gobiernos locales sobre el reconocimiento, valoración, potenciación y garantía de derechos de las culturas. Finalmente, uno de los marcos importantes que hay que manejar para la gestión cultural es el Plan de Desarrollo del DMQ, en el que se especifican los ejes de trabajo del actual gobierno junto con el presupuesto destinado a cada eje, lo que sirve como referencia para poder proponer y actuar sobre las bases del plan con mayor coherencia y eficacia.

Por otro lado, si bien los procesos de avance y consolidación de derechos requieren un cuerpo legal que los refuerce, también requieren de una capacidad burocrática estatal para implementar dichos derechos, y es en este punto en el que el Ecuador no ha avanzado en gran medida. Con ello, en su segunda arista, el escenario político institucional para la gestión cultural en Quito no es tan favorable en este sentido, porque a pesar de los avances mencionados en términos de política pública a favor de la acción cultural de las

diversidades – reconocimiento de los nuevos actores como titulares de derechos y las instituciones públicas titulares de deberes – la implementación de dichas políticas siguen con las lógicas burocráticas de antaño, en las que los procedimientos y mecanismos son complejos e ineficientes que a la corta y a la larga desmotivan la labor por dentro de la ley. De igual forma, la tendencia adultocentrista en la administración pública, advertida por Negrete, y la institucionalización de la participación ciudadana y juvenil en el marco de los mismos gobiernos locales, provocan ciertos vicios al fomentar la concentración de los espacios y presupuestos para la acción cultural en pocas manos – especie de monopolio – así como la división y desmovilización social de las organizaciones juveniles tanto en cuanto se convierten en beneficiarias del estado y por ello, su postura crítica frente a él se mitiga.

Las lecciones aprendidas que deja un hecho como este para todos los involucrados en el ciclo de la gestión cultural de un territorio son dolorosas, porque fue la juventud la que tuvo que pagar las falencias de un sistema excluyente, en el que se encuentran instituciones estatales y encargadas de la seguridad ciudadana negligentes en su labor de defender los derechos humanos y garantizar su cumplimiento, gestores culturales irresponsables que en su interés por sacar adelante un espectáculo independiente, se olvidan de cumplir con responsabilidades que violan los derechos humanos, medios de comunicación amarillistas e irrespetuosos que desinforman a la población con notas periodísticas prejuiciosas y estigmatizadoras, etc.

Por esto, la lección más importante para los gestores culturales que se debería haber sacado de este hecho es la importancia de la unidad para la exigibilidad de los derechos ciudadanos y culturales, y la toma de conciencia de que las culturas urbanas son actores sociales y sujetos de derechos que en su unidad pueden lograr grandes transformaciones sociales y políticas importantes. El conocimiento y manejo de los derechos es fundamental para las organizaciones y los gestores culturales porque es la caja de herramientas para que las luchas sociales tengan incidencia política, puedan generar cambios verdaderos y duraderos en las políticas públicas. Pero sobre todo, el conocimiento y manejo de los derechos es fundamental para que nadie nunca más permita que sus derechos individuales, culturales y colectivos sean violados por ser joven, o por tener un credo alternativo, o por haber elegido vivir una vida diferente.

CONCLUSIONES

Lo interesante de hacer un análisis de la gestión de una cultura urbana asociada a la juventud y a los consumos culturales desde un enfoque de derechos es que salen a la luz una serie de imbricaciones estructurales que van desde lo económico, lo social, lo político y obviamente lo cultural, en los escenarios globales del siglo XXI, que muestran de alguna manera el estado de un territorio precisamente en el ejercicio de derechos, las nuevas ciudadanías emergentes, y la mucha o poca capacidad, conciencia, y conocimiento de todos los actores involucrados en el circuito de la gestión cultural para garantizar la aplicación de estos mismos derechos desde sus competencias y espacios de acción.

Si el objetivo principal de este trabajo fue el de caracterizar la gestión cultural del rock metal en Quito, y con ello describir los principales agentes de gestión cultural, precisando el escenario local actual para su acción, tomando como caso de estudio en la delimitación de este escenario la tragedia de la Factory, todo esto desde un enfoque de derechos, en el transcurso de la investigación se fueron reafirmando ciertas convicciones personales con respecto al rock y a la importancia de la toma de conciencia por parte de toda la sociedad, y sobre todo de los colectivos urbanos, de que los derechos humanos, y en particular los derechos culturales, son un marco inalienable de acción individual y colectiva y que nadie puede pasar por encima de ellos, aún menos las autoridades de los aparatos estatales, porque exigirlos constituye un ejercicio legítimo de ciudadanía. Y saber manejarlos constituye una herramienta fundamental de transformación de la realidad socio-cultural.

Las culturas urbanas, como modos de vida alternos, han venido desarrollándose en Quito como manifestaciones políticas de grupos marginados socialmente – las y los jóvenes – para demostrar su postura crítica frente a un sistema excluyente y adultocéntrico, y con ello, radicando en cierta ruptura con la idiosincrasia social en la que los padres, la escuela y la iglesia constituían los patrones-eje de las conductas “correctas” socialmente, construyendo nuevos patrones de socialización más ligados al avance tecnológico y mediático, a las industrias culturales, pero que luego son reproducidas según sus propias experiencias, necesidades y aspiraciones locales, derivando en completos sistemas significantes únicos, con valores y prácticas definidas.

En este sentido, el movimiento metalero se constituye como parte de la cultura urbana del rock en Quito y su construcción, crecimiento y consolidación ha estado vinculado profundamente a dos fenómenos socio-culturales y territoriales que definirán las formas de gestión cultural del rock metal y a su vez su afirmación como cultura urbana con intereses, valores y demandas válidas y legítimas, una identidad local del rock ligada al territorio de Quito como ciudad dual, y con ello, dinámicas de asociación más espontáneas, afectivas y con una conciencia de clase. Y una identidad global del rock, ligada a la industria mundial alternativa de música independiente, dada especialmente por factores socio-económicos y culturales de accesos a este fenómeno mundial de música juvenil, que generaría dinámicas de gestión y asociación más objetivas y tecnificadas. Ambas con luchas legítimas de construcción y afirmación cultural que derivaron en formas emergentes de ejercicio ciudadano.

De esta configuración, se distinguieron tres escenas metaleras en Quito,⁴⁵ analizadas desde sus capacidades/necesidades de gestión, en las que se reflejan su historia, sus hitos, sus personajes, su postura política como cultura urbana, que lejos de diversificar al máximo a un movimiento en continua construcción/ruptura, lo deriva en estas tres formas de gestión cultural, cumpliendo así con el objetivo principal de este trabajo.

La escena del sur de Quito, configurada desde relaciones de discriminación y marginación socio-económicas e institucionales, se constituye como la precursora en instituir a las expresiones artísticas del rock para su constitución como cultura urbana desde los años 70 y su aporte radica en ese sentido. Su labor cultural concebida en sus inicios como muy vocacional y empírica, priorizando los aspectos políticos a los culturales, refleja una gestión cultural basada en valores de clase: la solidaridad, la organización, la cooperación, la perseverancia y el beneficio colectivo. Y por ello, círculos de producción, distribución y consumo del rock con alta calidad discursiva, pero menor calidad técnica y artística. Sin embargo, gracias a esta visión política del rock más su capacidad organizativa y de convocatoria, sus prácticas culturales han logrado posicionarse a nivel público que derivaron en mejores escenarios y mayor comprensión por parte del sector público y

⁴⁵ Entendiendo escena como al conjunto de formas y actividades – gestión cultural – que grupos más o menos constituidos con gustos musicales compartidos desarrollan en torno a su práctica cultural relacionada a la actividad musical en una localidad específica (capítulo III).

privado para la gestión cultural del rock en Quito, abriendo un importante campo de relacionamiento con entidades públicas.

Su trabajo demostró la importancia de la organización social dentro de un proceso de ejercicio de derechos y a su vez, la importancia de estos nuevos actores sociales como dinamizadores de la acción cultural local para el fortalecimiento de la democracia en territorios diversos, pues de la experiencia de organización juvenil de los y las rockeros se logró, primero un autoreconocimiento de éstos como cultura urbana y una concienciación sobre sus derechos, y después un reconocimiento público por parte del estado y la sociedad en general como cultura urbana con derechos y deberes legítimos.

La escena norteña representa a las nuevas generaciones de músicos y gestores de todas partes de la ciudad, en especial del norte de Quito – que surge en los 80, pero que despuntarían en los 90 – y que cuentan con mejores condiciones socio-económicas y empiezan a construir y delimitar sus propios espacios de expresión y reafirmación de una identidad juvenil rockera, pero desde otras lógicas, menos locales y más globales, en parte motivados por no sentirse identificados hasta ese momento con los espacios existentes para la expresión del rock. Por esto, su acción cultural se configura alrededor de la música y las nuevas tendencias globales del rock en toda su gama (no solo metal), y su gestión se desarrolla alrededor de la calidad artística.

Su contribución deriva principalmente en la valorización del trabajo artístico de los músicos y artistas que hacen rock, en un país donde las artes juveniles han sido subestimadas. De ello, esta escena motivó a todo el movimiento rockero a la producción inédita de rock quiteño, y a su vez, la profesionalización de la gestión cultural demostrada en la calidad técnica y artística de sus eventos y producciones, por supuesto, sin olvidar que esto responde a las mejores condiciones y oportunidades de los gestores culturales de esta escena en aspectos económicos y de relacionamiento. Su aporte radica en el compromiso de los gestores culturales con el arte y con la generación de espacios más abiertos a la diversidad en todas sus formas de expresión, estilos, representaciones y manifestaciones culturales con componentes “alternativos”.

La escena *underground* representa a la parte más irreverente de la cultura urbana del rock conformada por jóvenes de todas partes de la ciudad, con posturas antisistémicas y contraculturales radicales, que en sus expresiones artísticas y formas de vida rebelan

profundas inconformidades contra cualquier tipo de autoridad, en particular, la iglesia, la policía, el ejército, y el estado. Su apareamiento también se da en los 80 y la principal característica de esta escena es la autogestión, que tiene que ver con las pocas, o en muchos casos nulas, relaciones que mantienen con el estado y el sector privado, y más bien, manejándose con lógicas de asociación y cooperativismo informal en muchos casos, siendo la escena más dinámica en cuanto a organización de conciertos nacionales e internacionales, grabaciones, promoción de bandas, discos, revistas, fanzines, tiendas especializadas, etc. Sin embargo, de esta escena surge en el 2008 uno de los eventos más trágicos en la historia del rock ecuatoriano, cuando el 19 de abril murieron 19 personas a causa de un incendio generado al interior del local Old Factory donde se desarrollaba el concierto de metal gótico “Ultratumba 2008”.

El caso de la Factory visibilizó por un lado el trabajo de décadas del movimiento rockero, que había constituido nuevos espacios de participación y acción colectiva, dando lecciones de asociación y organización, y demostrando formas alternativas de ejercicio ciudadano de la juventud quiteña, frente a un aparato estatal de administración cultural con pocos o nulos mecanismos de participación juvenil. Y por otro, reveló las falencias, a nivel público y privado, del ciclo de gestión en la actividad cultural del rock metal en Quito, mostrando también la estigmatización por parte de la sociedad quiteña del rock como expresión ligada a la juventud, a la inconformidad social y a un tipo de industria cultural alternativa a la de los canales más institucionales y de consumo.

La acción de las organizaciones rockeras y colectivos conformados ante la tragedia fueron los dinamizadores de importantes cambios, tanto a nivel de seguridad y política pública local como de reconocimiento social. Se instauraron mecanismos más efectivos de control de los locales de diversión, se abrieron mejores oportunidades de acceso a presupuestos y uso de espacios públicos para las organizaciones culturales, se aprobaron las respectivas ordenanzas para reglamentar todas estas mejoras, y se generó una conciencia social al interior de la sociedad quiteña de un mayor respeto a las expresiones artísticas alternativas, y en particular del rock. Sin embargo, en el tema de la restitución de los derechos violados en la tragedia, los mecanismos judiciales, más las acciones tardas del municipio como principal demandante, no fueron lo suficientemente efectivas para lograr mejores resultados en el esclarecimiento de las responsabilidades, sanción a los

responsables y restitución de derechos a las víctimas. Con ello, también se dejaron en el limbo varios ofrecimientos realizados a las familias y al movimiento rockero para generar mejores oportunidades y escenarios para la gestión cultural del rock.

A partir del caso de la Factory, existe un nuevo escenario para la gestión cultural del rock metal en Quito en dos componentes: un escenario legal favorable, con base en la nueva Constitución de la República del Ecuador, que contempla una gama más amplia de derechos individuales y colectivos que en su conocimiento y uso responsable pueden convertirse en importante herramienta de acción cultural y potenciadora de construcción de políticas públicas coherentes e inclusivas con respecto a la cultura desde las bases; y un escenario político institucional menos óptimo que el legal, en el que las instituciones públicas encargadas de la implementación y garantía de esos derechos se mantienen manejando lógicas burocráticas y adultocéntricas con procedimientos y mecanismos complejos y en muchos casos ineficientes que desmotivan la acción de las culturas urbanas a través de procedimientos legales. Y además, la institucionalización de la participación ciudadana y juvenil en el marco de los mismos gobiernos locales ha provocado la concentración de los espacios y presupuestos para la acción cultural en pocas manos así como la división y desmovilización social de las organizaciones juveniles tanto en cuanto se convierten en beneficiarias del estado y por ello, su postura crítica frente a él se mitiga.

De esto, la lección más valiosa que queda para la gestión cultural del rock metal en Quito es la toma de conciencia de que las culturas urbanas son actores sociales y titulares de derechos que en su unidad pueden lograr grandes transformaciones sociales y políticas importantes. Y la necesidad de generar mecanismos de diálogo entre todos los actores y sectores vinculados a estas prácticas y de profesionalización de la gestión cultural del rock en Quito, para que situaciones como éstas nunca más se vuelvan a dar.

Estos eventos definen nuevas maneras de entender y ejercer la democracia desde las culturas urbanas. Si bien se identificaron tres escenas *metaleras* en Quito que por su origen se manejan con diferentes formas de gestión cultural, mantienen una unidad al ser el rock la expresión artística alrededor de la cual construyen y deconstruyen sus propios valores y prácticas, y con ello crean una identidad alternativa, una pertenencia y conciencia social juvenil, que dan opciones de vida a las y los jóvenes y se convierten en verdaderos

semilleros de personas críticas, inclusivas, proactivas y consecuentes con nuevas formas de ejercicio ciudadano.

Los nuevos movimientos sociales y culturales se caracterizan por identificar nuevas formas de opresión más allá de las relaciones de producción y aportar a la deconstrucción del paradigma dominante excluyente, denunciado a través de su acción artístico-social. Por ello, el movimiento metalero quiteño existe y sigue desarrollándose con sus propias particularidades y experiencias, con grandes lecciones que asumir y que, en su superación, puede seguir siendo uno de los actores sociales más importantes de Quito, en ejercicio pleno de sus derechos culturales y reivindicando estas nuevas formas de ciudadanía, más allá de las tradicionales.

BIBLIOGRAFÍA

- (2004). "DIY - ¿Qué es: "hazlo tu mismo"? Pequeña explicación". *Fanzine "El llamado de la Realidad"* No. 1: 2-3.
- Alberto (2007). "Memorias de la escena en los años 90, Primera parte". *Fanzine "El llamado de la Realidad"* No. 4: 2-5.
- Alberto (2007). "Memorias de la escena en los años 90, Segunda parte". *Fanzine "El llamado de la Realidad"* No. 5: 2-4.
- Alberto (2007). "Memorias de la escena en los años 90, Tercera parte". *Fanzine "El llamado de la Realidad"* No. 6: 2-4.
- Algaba, Antonio (1998). Reseña del libro "Los nuevos movimientos sociales" de Dalton y Kuechler. *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, No. 73. <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-73.htm> (visitada en abril, 24 del 2011).
- Alonso, Miriam, Ana M. Friedheim, y María C. Maretto, (2005). *Culturas juveniles y rock*. Argentina: Ediciones del signo.
- Ayala R., Pablo (1981). *El mundo del rock quiteño: la producción, circulación y consumo de música rock en la ciudad de Quito*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Banco Central del Ecuador (2007). *Testimonia Rock: imágenes, textos y audios sobre los rockeros ecuatorianos del underground*. Quito: El Chasqui Ediciones.
- Barbero, Jesús Martín (2002). "Juventud: comunicación e identidad". *Revista de Cultura Pensar Iberoamérica*, no. 0, <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric00a03.htm> (visitada en enero 25 del 2012).
- Bowe, Brian J (2009). *Judas Priest: Metal Gods*. Estados Unidos de América: Enslow Publishers, Inc.
- Cerbino, Mauro (1990). *Culturas juveniles: cuerpo, música, sociabilidad & género*. Quito: Abya-Yala.
- Collignon, María M. (2004). "Formas emergentes de ciudadanía". Disponible en <http://www.comminit.com/la/node/149904>, visitada en abril 12 del 2012.
- Chomsky, Noam (2006). *La naturaleza humana: justicia versus poder*. Buenos Aires: Katz.
- De Sousa Santos, Boaventura (2001). "Nuevos Movimientos Sociales". *Revista Osal no. 5*, <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal5/debates.pdf> (visitada en julio 22 del 2011).
- De Sousa Santos, Boaventura (2009). *Epistemología del Sur*. México: Siglo XX editores.
- Distrito Metropolitano de Quito (2007). *Estado de situación de los jóvenes en el DMQ*. Quito: Alcaldía metropolitana.
- Feixa, Carles (1994). "De las bandas a las culturas juveniles". En *Estudio sobre las Culturas Contemporáneas*. Volumen V, No 15: 139-170.
- Frith, Simon, Will Straw y John Street (2006). *La otra historia del Rock*. Ediciones España. Robinbook.
- Gallegos, Karina (2004). "Al estilo de vida metalero: resistencia cultural urbana en Quito". *Revista ÍCONOS No. 18*: 24-32.
- García, David (2008). "El lugar de la autenticidad y 'lo underground' en el rock". *Revista Nómadas*, No. 29: 197-199.
- García Canclini, Néstor (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México, D.F.: Grijalbo.

- Guerrero, Patricio (2002). *La cultura: estrategias conceptuales para comprender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. Quito: Editorial Abya Yala.
- Gómez, Rocío del Socorro y Hleap, José (2008). “Gestión Cultural: conceptos y herramientas”. Convenio Andrés Bello. Editorial El Malpensante S.A. Bogotá.
- Hadad, Gisela y César Gómez (2007). “Territorio e identidad. Reflexiones sobre la construcción de territorialidad en los movimientos sociales latinoamericanos”. *Actas de las 4º Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto de Investigaciones Gino Germani, FCS-UBA*. Septiembre 19, 20 y 21 en Buenos Aires.
- Hall, Stuart y Paúl du Gay (1996). *Cuestiones de Identidad Cultural*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores.
- Harvey, Edwin (1995). *Derechos Culturales*. Ginebra: UNESCO.
- Harvey, Edwin (2008). *Los Derechos Culturales: Instrumentos normativos internacionales y políticas culturales nacionales*. Ginebra: UNESCO.
- Hebdige, Dick (2004). *Subcultura, el significado del estilo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Hopenhayn, Martín (2004). “Ciudadanía e igualdad, una ecuación pendiente”. *Revista Reflexión Política* no. 3. <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/110/11020306.pdf>, visitada en febrero 9 del 2012.
- Moreira, Darío (1977). *La política cultural en el Ecuador*. Madrid: UNESCO.
- Martinell S., Alfons (s/a). *La formación en Gestión Cultural en Iberoamerica: reflexiones y situación*. Ginebra: UNESCO.
- Martinell S., Alfons (2001). *La Gestión Cultural: singularidad profesional y perspectivas de futuro*. Ginebra: UNESCO.
- Ministerio de Cultura del Ecuador (2009). *Gestión cultural: hacer posible un sueño comunitario. Colección Cuadernos Didácticos. Cuaderno No.4*. Quito: Fondo Editorial Ministerio de Cultura.
- Monsivais, Alejandro (2002). “La democracia ajena: Jóvenes, socialización política y constitución de la ciudadanía en Baja California”. Disponible en <http://escholarship.org/uc/item/0p58579m>, visitado en febrero 9 del 2012.
- Montanero, Luis (2005). “The new wave of British Heavy Metal: Desarrollo, expansión y muerte de un movimiento juvenil”. *Revista de Historia y Humanidades “EX NOVO”*, No. II: 123-140.
- Red Cultural del Sur (2010). Video documental “Red Cultural del sur”. Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=VET1KeUC38E>, visitada en febrero 26 del 2012.
- Restrepo, Andrea (2005). “Una lectura de lo real a través del punk”. *Revista Historia Crítica* no. 29. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Rodriguez, Dennis (2011). “Un problema en Quito es la intolerancia a la diversidad”. *Diario El Comercio*, 5 de enero del 2011. Sección Quito.
- Salman, Ton y Kingman, Eduardo (1999). *Antigua modernidad y memoria del presente: culturas urbanas e identidad*. Quito: FLACSO.
- Sojo, Carlos (2002). “La noción de ciudadanía en el debate Latinoamericano”. *Revista de la Cepal* no. 76. Costa Rica.
- Teixeira C., José (2009). *Diccionario Crítico de Política Cultural*. México: Gedisa.
- Oriol Costa, Pere; Perez, José M. y Tropea, Fabio (1996). *Tribus Urbanas*. Barcelona: Paidós.

- Telon De Acero (2010). “Tres décadas del rock en Quito”. *Revista audiovisual “Telón de Acero”*.
http://telondeacero.com/index.php?option=com_content&task=view&id=456,
 visitado en agosto 14 del 2011.
- Ullauri, Nelson (2010). “Políticas Culturales”. Ponencia presentada en la Inauguración del Seminario Internacional “Sistema de Culturas”. Agosto 18-20 del 2010. En Quito, Ecuador.
- Ullauri, Nelson (2005). “Experiencia de la Red Cultural del Sur de la Ciudad Metropolitana de Quito”. Disponible en <http://redculturalsur.blogspot.com/>, visitada en febrero 26 del 2012.
- Unda, Mario (1992). “Quito, o las dos caras de Dios”. *Ciudad Alternativa, Revista Trimestral del Centro de Investigaciones CIUDAD*, No. 8: 19-22.
- Unda, Carlos René (1996). “Identidad y movimientos sociales: proceso de constitución del movimiento rockero en Quito – Proceso de introducción del rock en Quito”. Tesis de Licenciatura en Sociología y Ciencias Políticas. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- UNESCO/OEI/IBERFORMAT (2005). “Formación en Gestión Cultural y Políticas Culturales”. UNESCO. Ginebra
- Vallejo, Danilo (s/f). “El Movimiento Subterráneo Ecuatoriano”. Disponible en <http://www.microtono.com/tintero/underground.html>, visitado en octubre 7 del 2010.
- Viteri, Juan Pablo (2011). *Hardcore y metal en el Quito del siglo XXI*. Quito: Ediciones Abya-yala y FLACSO Ecuador.
- Weinstein, Denna (2000). *Heavy metal: the music and its cultura*. Estados Unidos de América: Da Cappo Press.
- Williams, Raimond (2001). *Sociología de la Cultura*. Buenos Aires: Paidós.

Documentos

Agenda 21 de la Cultura. 2001.

Constitución de la República del Ecuador, 2008.

Informe de Veeduría Ciudadana Caso Factory. 2008.

Ley de la Juventud del Ecuador. 2001

Ordenanza 170: Plan Metropolitano de Desarrollo del Distrito Metropolitano de Quito 2012-2014. 2011.

Ordenanza 187: Sistema de Gestión Participativa, Rendición de cuentas y Control Social del DMQ. 2006.

Ordenanza 277: Reconocimiento de las culturas juveniles y acceso seguro a los espacios públicos y a los servicios de salud sexual y reproductiva por parte de los jóvenes del DMQ. 2009.

Ordenanza 280: Creación y Competencias del Consejo Metropolitano de Jóvenes del DMQ. 2009.

Ordenanza 284: Modificatoria de la ordenanza metropolitana 122 del 8 de julio del 2004 sobre espectáculos públicos. 2009

Proyecto de Ley de Cultura. 2009.

Resolución 653: Declarar a Quito como Ciudad Intercultural. 2011.

Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural. 2001.

Nómina de entrevistados

Entrevista 1: Carlos Sanchez Montoya, productor del programa radial Romper Falsos Mitos, marzo 30 del 2011.

Entrevista 2: Pablo Rodríguez, editor de la Revista Rocker Magazine, enero 20 del 2012.

Entrevista 3: Edgar Castellanos, guitarrista de Mamá Vudú y director artístico de Fundación Música Joven, septiembre 24 del 2011.

Entrevista 4: Miguel Vinueza, bajista de Descomunal y miembro de Alarma, junio 15 del 2011.

Entrevista 5: Diego Eivar, presidente de Metaleros Ecuador, febrero 2 del 2011.

Entrevista 6: Freddy Heredia, Concejal de Quito, noviembre 18 del 2011.

Entrevista 7: Ernesto Machado, ex Presidente de la Veeduría ciudadana del caso Factory y ex Presidente de la Fundación Abril 19 Factory Nunca Más, febrero 15 del 2012.

Entrevista 8: Marcelo Negrete, activista cultural rockero, dirigente de la Fundación Abril 19 Factory Nunca Más y el Colectivo “Espíritu Combativo”, enero 26 del 2012.