

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
DEPARTAMENTO ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES
CONVOCATORIA 2006-2008**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN CIENCIAS
SOCIALES CON MENCIÓN EN ANTROPOLOGÍA**

Rockeando Quito: juventud, cultura y campos en disputa

MANUEL CESAR DAMMERT GUARDIA

MARZO, 2014

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
DEPARTAMENTO ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES
CONVOCATORIA 2006-2008**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN CIENCIAS
SOCIALES CON MENCIÓN EN ANTROPOLOGÍA**

Rockeando Quito: juventud, cultura y campos en disputa

MANUEL CESAR DAMMERT GUARDIA

**ASESOR DE TESIS: XAVIER ANDRADE
LECTORES/AS: MALENA BEDOYA, RENE UNDA.**

MARZO, 2014

ÍNDICE

Contenido	Páginas
RESUMEN	5
INTRODUCCIÓN.....	7
CAPÍTULO I.....	15
IDENTIDAD, MÚSICA, JUVENTUD Y CAMPO.....	15
Música, identidad y juventud	19
Música e identidad.....	22
Ausencia de músicas e identidades en disputa	23
Música y juventud	29
La actividad musical.....	32
CAPÍTULO 2	37
PROCESOS DE DIFERENCIACIÓN, INNOVACIÓN Y PRODUCCIÓN DEL ESPACIO URBANO.....	37
Senderos rockeros y diferenciaciones.....	39
El subterráneo: escenario de innovaciones.....	46
Lógicas espaciales de la música rockera en Quito	52
CAPÍTULO III	62
JUEGOS DE INCLUSIÓN/EXCLUSIÓN: JUVENTUD Y CULTURA.....	62
Violencias desde arriba: ¿exclusión y marginalidad?.....	64
¿Música violenta?.....	66
Organización espacial: ¿exclusión y represión?.....	72
Joven/Juventudes: ida y vuelta sobre lo cultural	75
Festivales y disputas en el campo rockero quiteño	78
¿Políticas de inclusión?	81
Cierre	85

CAPÍTULO IV	87
ACOLITE, DESINTERES Y ACTIVIDAD MUSICAL	87
Actividad y oficio musical: “independiente por default”	88
Acolite: desinterés y autenticidad.....	94
CIERRES Y APERTURAS	98
BIBLIOGRAFÍA	100

RESUMEN

Este trabajo busca problematizar algunos elementos que participan en la configuración del campo de producción cultural ligada al rock en la ciudad de Quito. Específicamente, interesa tomar el caso de la configuración del campo de producción cultural del rock en Quito como un ejemplo para discutir los ejes que se proponen en cada capítulo del documento.

El documento se organiza de la siguiente manera. En el primer capítulo, se abordan las herramientas conceptuales y debates teóricos en los que se enmarca el trabajo; con especial atención a las categorías de música, actividad musical, identidad y juventud. Se presentan los recorridos centrales de la literatura temática y se propone la forma en que se abordará el objeto de estudio.

En el segundo capítulo, se establecen tres criterios o dimensiones para caracterizar la configuración del campo rockero en Quito: a) Los principales rasgos de diferenciación al interior del campo a partir de la forma en que se inserta el rock en Quito hasta la actualidad; b) La aparición del subterráneo durante la década de 1980 como una forma de innovación al interior del campo; y como un hito que establece la configuración del campo rockero, así como el momento de su aparición autónoma. c) La asociación entre los imaginarios y la actividad de los mundos del rock y el espacio urbano. Al interior de esta discusión se evidencian cómo los criterios de clase social y ubicación espacial se entrelazan con el desarrollo del rock. Se asume, que en muchos casos estos elementos permiten referirnos a las particularidades de este campo de producción cultural en específico; al mismo tiempo que permite discutir elementos transversales que han sido abordados en estudios similares en otros contextos.¹

El tercer capítulo aborda la relación entre este campo particular de producción cultural y el campo de poder a través de la siguiente arista: los juegos de inclusión/exclusión desarrollado por actores estatales, los cuales tienen influencia sobre la configuración del campo en cuestión. Para dar cuenta de estas relaciones, se ha tomado como referencia algunos hitos en donde el rock aparece ligado como una práctica cultura “violenta”, que produce –a su vez- un despliegue discursivo y práctico de distintas estancias del poder estatal. Además, se discute como en los últimos años el

¹ Ver el Capítulo 1 para mayor referencia al Estado del Arte sobre el tema.

“rock” ha entrado a formar parte de la agenda de la política cultural de la Municipalidad de Quito. En lugar de ahondar en cada caso, interesa destacar algunas características transversales. Específicamente, al re-construir asociaciones entre “rockero”, joven y espacio cultural, este juego de ida y vuelta legitima y justifica un tipo de discurso sobre el rock.²

En el cuarto capítulo, nos centramos en el acolite (ligado a la autenticidad) como criterio de diferenciación al interior del campo. Interesa identificar cómo se producen ciertas categorías propias de este espacio y que permiten jerarquizar, diferenciar y agrupar espacios en su interior. Se plantea que el acolite –como criterio de sentido-termina sirve para organizar la interacción entre los actores de este campo social. Por último, en el quinto capítulo se presentan algunas reflexiones finales a modo de conclusión.

² Se debe señalar que un vacío – que merece ser retomado en futuros trabajos- es la vinculación entre lo político y la política (entendida en su sentido amplio) y este tipo de actividad musical. Un trabajo que avanza en esta línea, aunque para el caso de México, es el de Zolov (1999).

INTRODUCCIÓN

La presente investigación es un intento por identificar y caracterizar las dimensiones que intervienen en la construcción de los “sujetos rockeros” en Quito. Interesa trazar un recorrido analítico por aquellos espacios donde se pone en juego las particularidades de este campo de producción cultural. Nos referimos a “sujeto rockero” con la salvedad de tomar en cuenta que no existe como unidad holística y homogénea, sino que comprende aquellas dimensiones y características identificables e identificadas en un tipo específico de producción cultural ligada a un tipo de género musical como es el rock. Además, hace referencia a conjuntos heterogéneos, organizados por criterios de diferenciación, clasificación y posiciones al interior de un campo específico. Finalmente, lo que interesa es discutir las características que posee este campo de producción a partir de retomar algunos ejes centrales (los cuales serán discutidos en cada uno de los capítulos).

Respecto al término de rock, se retoma la definición planteada por Pacini, Fernández y Zolov de entender el rock como “una plantilla en la que una variedad de sonidos y comportamientos [prácticas] pueden ser ubicadas y aun ser entendidas como una categoría coherente” (2004: 5, traducción propia). Esta definición general permite desplazarse de los estudios centrados en el “producto cultural” de una actividad –en este caso la producción discográfica y el análisis de canciones- hacia las prácticas y los contextos que influyen en su realización.

El sociólogo argentino, Pablo Alabarces identifica las siguientes dimensiones analíticas para comprender la música popular en la actualidad: lo musical; lo letrado (canciones); los circuitos industriales y comerciales; los rituales de consumo; “las instituciones y los agentes que participan de las relaciones de campo [de producción cultural]” (2009: s/n). En nuestro caso, nos interesa centrarnos en la última entrada de análisis. Esta decisión se sustenta en los objetivos de investigación planteados y en la búsqueda por discutir la agenda de investigación actual sobre “culturas juveniles”.

Además, destaca el mismo autor, es necesario incorporar analíticamente el rock como un registro de música popular, en tanto dimensión de lo subalterno en la economía simbólica (Alabarces, 2008), y que se encuentra atravesada y redefinida por el registro de la “cultura” de masas.

Inicialmente, este trabajo se intentó centrar en la actividad musical siguiendo la línea desarrollada por el sociólogo norteamericano Howard Becker, quien aborda – desde el interaccionismo simbólico - las actividades de producción cultural a través del concepto de “mundos de arte” (Becker, 1982; Becker y otros, 2006; Becker y Faulkner, 2009). Sin embargo, al explorar la información recogida durante los periodos de trabajo de campo surgió la interrogante respecto a cómo contextualizar este tipo de actividades. Es decir, ¿Cuáles son aquellas dimensiones que influyen sobre la puesta en práctica de un tipo de actividad específica? De esta manera, aparecen preguntas respecto a la configuración del campo del rock en Quito, para lo cual se retoma la propuesta de Pierre Bourdieu sobre los campos sociales, desarrollada –para el caso de productos culturales- especialmente en el libro *Las reglas de arte. Génesis y estructura del campo literario* (1995).³

Este interés se relaciona con la literatura existente sobre “culturas juveniles” y el rol que le otorgan a la música (en este caso el rock) en sus debates. La revisión de la literatura existente al respecto para el caso ecuatoriano nos obliga a plantear una interrogante importante: ¿Cuáles son aquellos elementos particulares que configuran el campo del rock en Quito?⁴ Los estudios existentes sobre esta temática, la mayoría intenta definir los atributos de este sujeto social (joven, cultural, rebelde, hedonista, individualista y un largo etcétera) sin muchas veces problematizarlo y/o tratar de situar esos atributos en un contexto más amplio de producción de los sujetos rockeros. Es finalmente en este contexto donde interesa identificar las dimensiones que participan en la “producción” de tipos específicos de prácticas culturales urbanas.

El trabajo se presenta intenta proponer una posición en el debate existente en los estudios sobre música popular, juventud y cultura. A grandes rasgos, se pueden identificar dos posiciones dominantes respecto a tomar al rock como objeto de investigación académica: por un lado, lo periférico de su interés dentro de los grandes

³ Interesa destacar que para Bourdieu existen tres operaciones analíticas que se deben realizar con el fin de identificar la configuración y génesis de un campo: 1) analizar el campo en cuestión en relación al campo de poder, y de su evolución en el decurso del tiempo; 2) análisis de la estructura interna del campo en cuestión; 3) el análisis de la génesis de los habitus de los ocupantes de estas posiciones (Bourdieu, 1995: 318).

⁴ Al momento de la redacción final del presente trabajo [Julio-Agosto, 2010] se encontró el trabajo de Ochoa (2009) “Identidad, globalización y Estado: el caso de los jóvenes rockeros en Quito”. Tesis de Maestría que merecería una mayor discusión y que posee varios ejes de problematización similar a lo planteado en nuestro trabajo. Sin embargo, por motivos de tiempo no se pudo desarrollar una discusión más amplia, salvo algunas referencias incluidas en el texto.

temas y problemáticas de la sociedad –aquellas puestas en funcionamiento como relevantes, legitimadas y construidas social e históricamente por el campo académico (Bourdieu y Wacquant, 2001); y por otro lado, como respuesta a lo anterior, la exaltación de lo joven, lo cultural (puesto como sustancia y no en su carácter relacional) y el rock como el espacio donde confluyen características “positivas” (de rebeldía, autenticidad y –para algunos- de espacio natural de desarrollo de tendencias hacia los derechos humanos).

Ambas premisas recorren una gran variedad de trabajos académicos, periodísticos y de política pública; por lo que resulta necesario dejar planteada una posición al respecto (que se espera coherente con el resto del documento). Para señalar esto, podríamos citar en extenso a Dick Hebdige quien, en uno de los libros clásicos de los estudios sobre juventud y cultura publicado en 1979, señala:

Siendo como es el primer impulso del hombre negro de Fanon “decir no a todos los que intenten definirle” (Fanon, 1967), no debería sorprendernos que nuestras lecturas “simpatizantes” de la cultura subordinada fueran juzgadas por los miembros de una subcultura con la misma indiferencia y desprecio que ostentan las etiquetas hostiles que les son impuestas por la prensa y los titulares. En este sentido, comprensión e incomprensión acaban siendo, en cierto modo, la misma cosa (Hebdige, 2004: 190, énfasis en el original)

Salvando las diferencias con trabajos que recogen este tipo de argumentos, la investigación desarrollada reconoce que no interesa “hablar” en nombre de este grupo social heterogéneo; sino que por el contrario, intenta plantear una serie de debates dentro del reducido espacio del mundo académico –que es el campo donde finalmente una tesis adquiere “sentido y significado”. Los sujetos rockeros en Quito poseen una multiplicidad de voces presentes dentro de su propio campo como en otros (académico, político, entre otros), por lo que son ellos los encargados –a través de las disputas, fragmentaciones y continuidades presentes al interior de lo que denominan “movimiento rockero”- de construir sus propias definiciones.

A lo largo del documento, se va a argumentar que es necesario marcar una distancia con ambas posturas. Para esto, el objeto de estudio (un abordaje parcial sobre el campo rockero en Quito) se construye cuestionando este tipo de concepciones previas o del sentido común. Interesa ver cómo una multiplicidad de procesos (marcados por

rupturas y continuidades) influye sobre las prácticas y discursos ligados al rock; las cuales –a su vez (en un sentido bourdiano)- influyen sobre estos procesos.

Además, consideramos importante desplazarnos de la pregunta sobre los valores de un tipo de comunidad imaginaria a la pregunta sobre los elementos que la configuran; y por otro lado, relacionar la información recogida a través del trabajo de campo en espacios micro a procesos de más amplio alcance y no quedarnos en la mera descripción enumerativa de atributos.

Metodología

En el plano metodológico, se adoptó la premisa de que el investigador y los sujetos de estudio deben ser entendidos como sujetos posicionados, en donde cada

(...) punto de vista es incompleto – una mezcla de claridad y oscuridad, alcance y limitaciones, imparcialidad y parcialidad – y que, tomados en conjunto, todas las perspectivas no logran la calidad de omniscientes, y tampoco constituyen una narrativa unificada; más bien, resultan ideas complejas acerca de realidades sociales multifacéticas y en constante movimiento (Rosaldo, 2000: 153).

Lo que señala Rosaldo nos obliga a reconocer que los informantes ocupan posiciones distintas al interior del espacio a investigar, por lo que el ejercicio interpretativo consiste en reconocer estas posiciones y situar las diferentes voces, incorporándolas dentro de una narración heterogénea.

Es importante resaltar las características metodológicas del trabajo, señalando las posibilidades y límites del trabajo realizado, así como brindar información que permita “situar” la información recogida y analizada a lo largo del documento. Para lograr esto, se debe destacar los distintos abordajes metodológicos en estudios similares.

Al revisar la literatura, se pueden identificar –por lo menos- distintos tipos de enfoques metodológicos. Así, algunos trabajos se centran en un estudio caso y la apuesta por una perspectiva etnográfica (situada y multisituada). Dentro de este tipo de estudios, se ubican aquellos centrados en momentos específicos (por ejemplo, los trabajos que toman el “concierto” como un momento ritual), los que trabajan con grupos específicos (agrupada bajo las categorías de subculturas, culturas, tribus, o neotribus) (por ejemplo, Bennett, 2002), o los que intentan conocer aspectos más amplios de

distintas “comunidades musicales” o escenas musicales (por ejemplo, Bennett, 2002; Finnegan, 1989).

Se realizó una aproximación cualitativa que busca aproximarse a las categorías internas y la posición de los sujetos y dinámicas en este campo de producción cultural. De esta manera, se sitúa dentro de una corriente al interior de la metodología cualitativa marcada por la fuerza interpretativa que debe realizar el investigador a través de la información recogida, la posición de los informantes y las características del contexto en el cual se realiza la investigación sin perder de vista la historicidad de los fenómenos sociales.

Entre los años 2006-2009 se realizaron diversos periodos de trabajo de campo, donde se buscó recoger información sobre el “campo rockero quiteño” a través de la observación participante en conciertos, festivales, tiendas de venta de instrumentos, estudios de grabación, conversaciones informales, bares, entre otros. Se recopiló información relevante para comprender los procesos y lugares de negociación, conflicto y criterios de diferenciación en este campo, otorgándole un especial énfasis al contexto difuso desde y donde se va desarrollando la actividad musical del rock.⁵ Luego de un periodo de entrada en estos espacios, se realizaron entrevistas en profundidad a informantes claves. En todos los casos, se solicitó el consentimiento informado para la grabación y usos posteriores del material recogido. En el caso de las citas textuales de entrevistas, se respeta la decisión de los informantes de mantener el anonimato o no.

Las entrevistas se realizaron luego de haber realizado el levantamiento bibliográfico sobre el tema y una primera entrada al tema. Varias personas permitieron la entrada a este campo, para lo cual se utilizó el método de bola de nieve y se consideró pertinente utilizar el punto de saturación como criterio metodológico para el recojo de información a través de entrevistas y la búsqueda de informantes claves. Dado que los objetivos del trabajo no son el de reconstruir la historia del campo de rock quiteño, interesó identificar las características principales de este campo, los ejes de conflicto y los criterios de diferenciación en su interior.

⁵ A lo largo del texto, cuando se haga mención a la idea de “sujeto músico”, nos estamos refiriendo específicamente a músicos que pueden agruparse dentro de una tradición de rock que comparten posiciones dentro de un campo de producción cultural definidas en torno a la idea de “subterráneo” y/o rock independiente.

Para la realización de las entrevistas, se trató de realizar entrevistas con personas vinculadas a distintos mundos del rock y que participen activamente actualmente, sino también incluir informantes que hayan participado en momentos distintos del desarrollo del campo rockero quiteño. Una vez realizadas las entrevistas en profundidad, se llevó a cabo una segunda ronda de entrevistas, pero esta vez centradas en personas vinculadas al rock subterráneo y a los subgéneros musicales vinculados (por ejemplo, metal). Todas las referencias a las entrevistas citadas a lo largo del texto, identifican el nombre o pseudónimo de la persona.

La mirada propuesta sobre el mundo rockero se encuentra ligada a los espacios y circuitos por donde transcurre la experiencia del músico, poniendo atención a las relaciones que se producen entre la práctica musical y el contexto urbano donde ésta se despliega. Además, se buscó reconstruir el escenario en donde las trayectorias investigadas adquieren su particularidad, en la medida que intervienen como condicionantes y limitantes de esta. El escenario se construirá analíticamente tomando en cuenta diversos criterios: los actores que participan; los marcos normativos y discursivos en los que se inscriben las prácticas; los lugares de encuentro como espacios de acceso, limitación y distinción del campo rockero.

En este punto, es necesario señalar dos advertencias de carácter metodológico. En primer lugar, es importante explicitar el lugar desde donde se llevó a cabo la investigación. Lugar que está marcado por mi “carácter de extranjero”, lo cual significó “acercarme” a los mundos del rock desde una doble distancia (por no ser ecuatoriano, y por aproximarme desde el mundo de la academia). La primera distancia (la de no ser originario del país) implicó, en muchos casos, puertas de entrada en tanto me convertía en el “peruano que quiere saber sobre rock”. Además, al no ser quiteño y ecuatoriano, se disminuyeron las situaciones en donde se ponía en duda mi “real interés” por el tema. Un tema constante que vale la pena señalar es que esta relación entre investigador e informante no solo está marcada por la nacionalidad y el interés que un sociólogo pueda tener por un tema como el rock; sino que existía un tema de clase social.

La distancia (y desconfianza) que suele producir la mirada académica al mezclarse con mi nacionalidad produjo nuevas formas de interrelación. Los mundos del rock –como se argumentará a lo largo del trabajo– son espacios atravesados por las diferencias existentes en la sociedad (especialmente criterios de clase social) y que se

relacionan con formas de valoración acerca de la práctica musical (sobre la autenticidad). Durante este trabajo, muchas veces terminó primando (aunque no por eso eliminando) los criterios de ser extranjero, antes que la duda sobre “sobre mi origen de clase” y la legitimidad del estudio.

En segundo lugar, se deben destacar las limitaciones del trabajo realizado. Por un lado, se encuentra la esencialización en los discursos internos y externos sobre las prácticas vinculadas al rock. La “voz oficial” en los discursos sobre el rock obliga a plantear una serie de distancias respecto a los discursos de los entrevistados. Por otro lado, de manera similar, se encuentran los discursos públicos y académicos que vinculan al rock como una forma cultura cargada de valores de “resistencia”. En muchos casos, esta situación se produce por la ausencia de una distancia crítica que intente reconstruir las características de estos discursos y problematizar estos contenidos. En muchos casos, esto se ha podido lograr tratando de problematizar sus discursos y aceptando que en sí mismos demuestran características y propiedades del campo rockero. Sin embargo, es una dificultad presente a lo largo del trabajo.

Finalmente, respecto a las limitaciones del trabajo se deben señalar al menos dos. En primer lugar, la dificultad de abordar el tema desde una perspectiva etnográfica. Consideramos que la fuerza del trabajo etnográfico (a nivel metodológico y teórico) para nuestro caso de estudio hubiera obligado a centrarnos en algunos contextos y espacios específicos del campo rockero. Sin embargo, dado que el objetivo se planteó en términos de identificar las características del campo, se consideró pertinente ampliar el espacio de análisis. De esta manera, algunos aspectos específicos sobre la interacción y la “producción del sujeto rockero” se pusieron en segundo plano; frente a la necesidad de preguntarnos sobre propiedades del campo y su funcionamiento. En segundo lugar, queda pendiente hacer un rastreo minucioso y detallado sobre: a) las características del origen del rock en Quito, a través de rastrear cada una de las fuentes y vínculos locales y externos presentes en esa época; b) la relación entre rock y política.

Organización del trabajo

El documento se organiza de la siguiente manera. En el primer capítulo, se presentan las herramientas conceptuales y debates teóricos en los que se enmarca el trabajo; con especial atención a las categorías de música, actividad musical, identidad y juventud. Se

presentan los recorridos centrales de la literatura temática y se propone la forma en que se abordará el objeto de estudio.

En el segundo capítulo, se establecen tres criterios o dimensiones para caracterizar la configuración del campo rockero en Quito: a) los principales rasgos de diferenciación al interior del campo a partir de la forma en que se inserta el rock en Quito hasta la actualidad; b) la aparición del subterráneo como una forma de innovación al interior del campo. Si bien, el subterráneo -y la difusión que alcanzan otros géneros musicales como el metal y sus derivaciones es una corriente a nivel internacional- es importante establecer este momento dado que va a ser durante la década de 1980 donde se puede hablar –en sentido estricto- del rock como un sub-campo de producción cultural. c) la asociación entre los imaginarios y la actividad de los mundos del rock y el espacio urbano. Es dentro de esta discusión que se evidencia como criterios de clase social y ubicación espacial se entrelazan con el desarrollo del rock.

El tercer capítulo aborda la relación entre este campo particular de producción cultural y el campo de poder a través de la siguiente arista: los juegos de inclusión/exclusión desarrollado por actores estatales, los cuales tienen influencia sobre la configuración del campo en cuestión. Específicamente, al re-construir asociaciones entre “rockero”, joven y espacio cultural, este juego de ida y vuelta legítima y justifica un tipo de discurso sobre el rock.

En el cuarto capítulo, interesa identificar cómo se producen ciertas categorías propias de este espacio y que permite jerarquizar, diferenciar y agrupar espacios en su interior. Consideramos que la categoría que permite discutir estos aspectos es el acolite (ligado a la autenticidad) como criterio de diferenciación al interior del campo. El acolite refiere a una categoría relacional y práctica presente en el campo rockero, y que los usos que posee y su articulación con el discurso de la autenticidad y el rock, permite definir una propiedad importante en el campo: la disputa entre polos distintos respecto a la categoría de músico y sus actividades musicales. Por último, en el quinto capítulo, se presentan algunas reflexiones finales a modo de conclusión.

CAPÍTULO I

IDENTIDAD, MÚSICA, JUVENTUD Y CAMPO

El objetivo del capítulo es identificar principales debates y posiciones respecto al estudio de las características del “campo rockero”. Esto permitirá proponer el argumento general del documento y discutir las herramientas “conceptuales” del trabajo. El acápite se organiza de la siguiente manera: en primer lugar, se discuten dos tópicos conceptuales (relación entre identidad y música, y entre juventud y música). En segundo lugar, se presentan los principales marcos analíticos en torno a la actividad musical, otorgando un especial énfasis a las propuestas de Howard Becker y Pierre Bourdieu.

Se puede partir de la afirmación de que pese a su supuesto carácter no-central, la pregunta respecto a la música y su relación con lo social y/o cultural (en un sentido amplio) ha estado presente desde la fundación de las distintas disciplinas agrupadas bajo el rotulo de ciencias sociales. Es posible realizar largos listados sobre los trabajos, interrogantes y perspectivas desarrolladas ya sea desde heterogéneos campos disciplinares como la sociología (p.e. DeNora, 2000 y 2003; Frith, 1996; Martin, 1995; Quintero, 1998), la antropología y su descendiente la etnomusicología (p.e. Finnegan, 2002; Reynoso, 2006) u otro tipo de listados dependiendo de los agentes relacionados a la música, como sucede respecto a los trabajos sobre música y “jóvenes” (Bennett, 2002a).⁶

Al examinar los estudios sobre músicas urbanas y populares en Ecuador realizados en la última década [hasta 2010] desde la antropología y sociología es posible

⁶ Para consultar algunas revisiones bibliográficas, ver: Alabarces (2005), presenta una revisión de los trabajos sobre música popular desde la sociología en donde la pregunta por la relación con la identidad ocupa un lugar central; Bennett (2002a) realiza una crítica metodológica a los trabajos sobre música popular y juventud; Clayton y otros (2003) da cuenta de los diferentes temas y debates sobre el estudio cultural de la música; Cruces (2004) una revisión de los trabajos sobre músicas urbanas en España; Feixa (2006a: capítulo 2) quién toma como eje los marcos conceptuales que se han elaborado respecto a los estilos juveniles (en donde la música aparece como un artefacto más, pero privilegiado); Feixa y Castro Pozo (2005) para una revisión de los trabajos sobre música y juventud en México; Pacini et al (2004) para una presentación de diferentes estudios sobre los orígenes del rock en América Latina; Seca (2004) para una aproximación desde la psicología social; Vila (1996) para una revisión y propuesta para entender la relación entre música e identidad; ver el número 12 de la Revista Transcultural de Música (2008), dedicado a la “Música e identidades juveniles”, especialmente los artículos críticos de Semán y Vila (2008) y Alabarces (2008); entre otros.

identificar tres espacios centrales de reflexión:⁷ a) los trabajos que se centran en las características del campo y/o mundo musical (Ayala, 2007) con énfasis en la relación entre lo global y lo local en el caso del rock (Bedoya, 2005 y 2006), del hip hop (Pillai, 1999) y el tecno (Voirol 2006); b) los trabajos que parten de la relación entre identidad y música (Gallegos, 2004) y están relacionados con la pregunta sobre si es posible hablar del movimiento rockero en términos de movimiento social (Acosta, 1996; González, 2004); c) los trabajos que parten desde la perspectiva del consumo cultural (Ramírez y Santillán, 2004; Cervino, Chiriboga y Tutivén, 2001).⁸

De esta revisión, existen tres aspectos que llaman la atención. En primer lugar, es posible señalar – de manera general- que existe cierta tendencia a utilizar los elementos conceptuales no como espacios analíticos que deben ser confrontados con resultados de investigaciones, sino como modelos que son aprovechados debido a su carga positiva a priori para describir un fenómeno. Esta situación se debe, creemos, a la búsqueda de validar un campo de investigación, de legitimarlo; así como otorgarle un reconocimiento a estas prácticas y discursos. La música popular en general y el rock en particular aparecen como espacios y actividades pre-existentes con características dadas.

El supuesto carácter periférico de la importancia de estos trabajos o la estigmatización (en sentido negativo) del rock no es justificación para la adscripción de características positivas y la búsqueda de sujetos emancipatorios encubiertos bajo las nociones de resistencia, dominación y nuevos tipos de sociabilidad. Por el contrario, estas situaciones solo terminan oscureciendo e imposibilitando el propio sentido de la investigación (producción de un conocimiento específico).⁹ Parafraseando a Laclau (2005: 309), lo que nos proponemos es intentar no “sucumbir en el terrorismo de las palabras”. Es decir, intentar en lo posible alejarnos del “pusilanimidad” que se representa tanto en las condenaciones éticas como en la utilización de ciertos fetiches emocionalmente cargados ausentes de una intensificación de significado y del

⁷ Nos limitamos a aquellos géneros musicales agrupables dentro de la categoría de rock, por lo que no tomamos en cuenta en este balance trabajos de autores como Ketty Wong, Pablo Guerrero, Juan Mullo, Hernán Ibarra, entre otros.

⁸ Para completar este listado, es necesario hacer referencia a las tesis de licenciatura que abarcan la temática de las músicas urbanas en Quito: Arias (2007), Gallegos (2000), Páez (2007), Santillán (2002), Unda (1996) y Vásquez (2007). Podría incluirse R. Moscoso (2007)

⁹ El reto, por el contrario, sería justamente identificar los principios de escisión en donde la resistencia aparece como tal, lo cual supone una mirada que sitúe estos fenómenos en contextos concretos (Alabarces 2008).

despliegue de una red conceptual que le otorgue sentido.¹⁰ Vale advertir que estos aspectos, representan tanto una crítica a cierta tendencia en los trabajos sobre esta temática, así como advertencias para nuestro propio trabajo.

Un segundo aspecto, y que resulta aún más problemático, es el hecho de que en la mayoría de casos se trabaja a partir del supuesto de la existencia de una “íntima” relación entre música e identidad. Esto se relaciona con el marco analítico que muchos autores utilizan, el cual se centra en la existencia de “tribus urbanas”, en donde la música se traduce en un elemento más para clasificar y, por lo tanto, reproducir lógicas de exclusión/inclusión en y desde lo social. Dificultando así responder a la pregunta respecto a las formas en que se constituye esta relación, debido a que la música se presenta como un atributo de la identidad a ser presentado y exhibido basándose en un sujeto pre-establecido.

En tercer lugar, en algunos trabajos la actividad y experiencia musical aparece desligada o desconectada del contexto que le otorga sentido. Específicamente, no se discute el lugar (no necesariamente determinados por un espacio físico) en donde las prácticas y discursos adquieren sentidos y significados. Es decir, aquellos espacios que atraviesan y participan en la configuración del campo. Estas advertencias obligan a centrar la discusión teórica en cómo abordar la multiplicidad de sujetos rockeros en Quito, y cuáles son las herramientas que nos van a permitir conceptualizar estas prácticas y discursos en un contexto específico.

Se debe señalar que a lo largo del trabajo vamos a considerar a la “actividad musical” como un conjunto de prácticas situadas cargadas de sentido y significado, que se organizan y articulan con el contexto para producir y reproducir aquello que suele ser definido como músico. Por este motivo, a lo largo del trabajo –pese a ubicarse en dos niveles analíticos distintos- se va a hablar tanto de prácticas musicales como de actividades musicales. En este capítulo se incluirá una discusión en torno a los aportes

¹⁰ Sólo como referencia, podemos señalar dos casos en donde están presentes los aspectos que criticamos: “[l]os rockeros son personas con un mundo interior rico, quienes tal vez vía la música –y en unos casos las drogas- han explorado sus demonios” (Chiriboga, 2001; 94); “[l]a condición de ser rebelde marca al metalero desde los inicios y posteriormente se apoya en otras razones para rebelarse; una vez fuera de la familia de origen o del colegio, los metaleros redescubren un mundo al cual son ajenos, lleno de corrupción, injusticias sociales y problemas políticos. Así, muchos de ellos se unirán a movimientos de protesta, como grupos de derechos humanos, y apoyaran causas como la búsqueda de desaparecidos o la libertad de expresión” (Gallegos, 2004: 29).

de H. Becker y P. Bourdieu, que es de donde provienen esta forma de entender actividad y práctica musical.

Al señalar que las actividades musicales están situadas, nos referimos a que interactúan de distintas maneras con categorías externas del campo de producción cultural; que permiten definiciones (siempre temporales y en disputa) de las categorías internas. Las actividades en torno al rock (consumo, producción, circulación) en Quito se diferencian por los circuitos a los que pertenecen, así como a las características musicales (género musical, aptitudes, entre otras) y extra-musicales (acolite, desinterés, forma de participación en el campo, entre otras).

Algunas divisiones socio-espaciales de la ciudad (norte / sur)¹¹ funcionan como referencias importantes y pautas de diferenciación al interior de este campo. En la historia “oral” sobre los orígenes del rock en Quito, este se asocia con actividades que tuvieron lugar en el sur de la ciudad. De esta manera, el “sur” aparece vinculado a un “imaginario de lo popular”, epicentro del rock y de lo auténtico. La actividad musical se asocia a un contenido de diferencia de clase social, en donde lo económico aparece como una negación de la autenticidad rockera. Sin embargo, tal separación responde a un conjunto de representaciones que atraviesan el espacio social (más allá del campo de producción cultural) y que presenta una serie de flujos, canales y mecanismos a través de los cuales la actividad musical de ciertos grupos se traslada indistintamente entre ambos “escenarios”.

En la ciudad existen diferentes circuitos en donde la existencia de festivales como el Quitofest y el Quito Raymi se presentan como espacios antagonistas del valor externo de lo musical (uno de lo profesional, el otro de la articulación con la política)¹². Los bares aparecen como espacios de evaluación e inserción dentro de circuitos específicos de prácticas musicales; mientras otros espacios de menor capacidad e influencia, son espacios para la presentación de nuevas bandas, afianzamiento con un público específico y la relación con miembros de distintos mundos musicales. En estos lugares se produce el acontecimiento de los “sujetos músicos”, en tanto los conciertos representan la realización y puesta en escena de un aprendizaje anterior. No sólo se

¹¹ Diferencia que se detallará más adelante. Se puede adelantar que existe representación de Quito en la cual el sur aparece como lo popular y el norte como lo “moderno”. Representación que está vinculada a las diferencias socio-económicas de los residentes de cada zona.

¹² Aunque no logren constituirse como espacios antagonistas en el sentido estricto del término.

entra a disputar la definición del rockero y su presentación pública, sino aparece una nueva dimensión de la práctica musical en la medida que los conciertos aparecen como espacio de disputa, negociación y aprendizaje del ser músico. Al interior de estos campos de disputas y luchas, existen agentes que circulan por los senderos existentes, abriendo nuevos espacios de apropiación y disputa o aprovechando los esfuerzos anteriores y realizando recorridos conocidos.

Surgen dos posibles lecturas: por un lado, los senderos existentes en sí mismos, que responden a contextos particulares y donde están ausentes las particularidades de las personas que los habitan, los construyen y contribuyen a su apertura/cierre. Por otro lado, esas experiencias particulares que hacen referencia a “sujetos reales” marcados por las dificultades, complejidades y tensiones que producen su tránsito como músicos.

Intentar comprender las características del campo rockero a partir de la actividad de personajes concretos en la ciudad de Quito supone empezar por discutir los tópicos construidos históricamente en torno a las actividades musicales. Tópicos que no sólo representan la puerta de entrada para la comprensión conceptual de la configuración de las actividades musicales y del campo en donde se producen, sino que muchas veces terminan generando obstáculos en la propia actividad de los sujetos.

Música, identidad y juventud

En el caso de la música popular urbana, se pueden señalar dos grandes temas que dominan la agenda de investigación: identidad y juventud. A manera de discutir estos tópicos, es necesario empezar ubicando – a grandes rasgos- los contextos en que adquirieron relevancia. La pregunta sobre la relación entre música popular y “jóvenes” posee una larga trayectoria, que ocupa un espacio importante en la discusión académica desde mediados de la década de 1960 en el contexto de la post guerra (Bennett, 2002a); y responde a una interrogante mayor acerca de si existe o no una correspondencia entre estructuras sociales y estructuras musicales (Martín 1995: capítulo 4), así como la discusión en torno a la categoría de “subcultura”.¹³ De esta manera, subcultura y contracultural entrarían a formar parte del léxico académico sobre juventud.

¹³ No nos vamos a detener en la genealogía de los conceptos, pero es necesario advertir la diferencia entre el uso de la categoría de subcultura planteada desde la Escuela de Chicago en la década 1920 y 1930 (en estudios sobre desviación social principalmente); y la propuesta de la Escuela de Birmingham que intentaba conectar juventud, clase social (principalmente obrera), gustos, apropiación de los productos culturales y estilo.

El paradigma dominante de estudio de la música popular y el grupo social “jóvenes” en los años setenta y ochenta fue el desarrollado por la Escuela de Birmingham, quienes consideraban que su aparato conceptual permitía identificar los estilos de los grupos de “jóvenes” pertenecientes a clases trabajadoras, como una respuesta a las características socio-económicas endeblemente comprendidas por estos actores.¹⁴

Las críticas en torno a estos enfoques (Bennett, 2002a; Maira, 1999), tanto desde una dimensión teórica como metodológica, influyeron en el replanteamiento de los estudios sobre música popular en dos tendencias generales:¹⁵ por un lado, el giro etnográfico promovido por autores como Finnegan (1989) o Cohen (1991) en el estudio de la música local; y por otro, la propuesta en torno a las “tribus urbanas” y de las “culturas juveniles” como paradigma explicativo de una “nueva época” en donde han desaparecido los sujetos colectivos (Maffesoli, 1990). De forma paralela, se produjo el desplazamiento de la preocupación de la estructura hacia la agencia, y de ciertas categorías sociales como eje central de interrogación (clase, etnicidad, subcultura, entre otras) hacia la identidad (Shepard, 2003).

Un segundo grupo de perspectivas (“tribus urbanas y/o culturas juveniles”) ha adquirido gran importancia y difusión tanto en la investigación como en las políticas públicas sobre juventud, por lo cual podría afirmarse que ha pasado a formar parte de una “vulgata planetaria” en donde ya no se sabe cuál es su capacidad explicativa y pasan a formar parte de un sentido común transnacional y cargado de un sentido aparentemente neutro (Bourdieu, 2000). Se han convertido en criterios clasificatorios “que heredan las interpretaciones culturalistas de la alteridad que presuponen sujetos homogéneos y sobre determinados por la cultura” (Padawer, 2004: 1). Además, como señala Alabarces,¹⁶ existen varias críticas a la propuesta del sociólogo francés Michel

¹⁴ Dentro de la gran variedad de trabajos producidos bajo esta línea, existen dos de gran importancia: Hebdige (2004) y Willis (1978), especialmente los conceptos polisemia y homología respectivamente. El libro que marcó –a juicio de muchos– esta escuela fue la publicación colectiva editada por Jefferson y Hall (1976).

¹⁵ Se podría agregar una tercera: el traslado de atención de lo tradicional a lo popular en la etnomusicología. Un indicador que sirve para identificar las líneas de trabajo en torno a la música popular, son los congresos de la “Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular” –IASPM que se realizan en las diferentes ramas que constituyen la asociación (norteamericana, europea, latinoamericana, etc.), así como el congreso mundial. Ver: <http://www.iaspm.net>. Una lectura sobre este proceso se encuentra en González (2008).

¹⁶ Pese a estas críticas, Alabarces prefiere seguir usando el concepto de “tribal”.

Maffesoli respecto a las tribus urbanas y posteriores propuestas de otros autores que retoman esta propuesta: los problemas que genera la utilización anacrónica de la categoría antropológica de “tribu”; la irracionalidad celebrada por esta visión no se encuentra en el material empírico; la nueva socialidad que expresa una transformación definitiva y positiva celebrada por esta visión no da cuenta de la forma en que la nación y las narrativas en torno a ella se encuentran en proceso de segmentación y descomposición (Alabarces, 2006).

Semán y Vila (2008), a partir de sus trabajos sobre música popular en Argentina, agregan otras críticas a esta visión: por un lado, no permite establecer otras relaciones que atraviesan las supuestas “tribus”; y por otro lado, las especificidades históricas en las que se propone esta visión no son las que se evidencian para el caso latinoamericano. En esta línea, estos autores señalan que “la hipótesis de la “tribus urbanas” (...) representa, desde el punto de vista lógico e histórico un verdadero obstáculo epistemológico” (Semán y Vila, 2008: s/n). Además, se puede plantear que el énfasis puesto en la pregunta por la identidad (y su relación con la música) ha terminado –en algunos casos- por desvincular estos procesos a contextos y estructuras sociales más amplias y generales

Para continuar, es necesario explicitar la importancia que adquieren estos debates para nuestro argumento. Como veremos en las próximas secciones, la actividad musical (en el caso del rock) suele asociarse desde diversos ámbitos (discursos oficiales como las políticas de juventud que auspician festivales de rock, los medios de comunicación, entre otros; o desde otras visiones como la académica) a una actividad principalmente juvenil. Además, aparece como una actividad vinculada a un tipo de identidad fija y estática (tanto en los músicos como en el resto de personas que participan en los mundos rockeros).

Desde nuestra lectura, las preguntas por la actividad musical y la relación entre música e identidad desde esas posiciones aparecen sesgadas dado que reducen la actividad musical a un campo cultural de transición y a un juego de identidades determinadas por artefactos culturales que clasifican e identifican “tribus urbanas”, fijando de antemano la explicación de sus prácticas y discursos. Dicho esto, ahora se va discutir la relación entre identidad y juventud.

Música e identidad

¿Es el rock un producto cultural ecuatoriano? ¿Es una copia o posee rasgos propios? Estas son preguntas que se han planteado desde diversas esferas; cómo, por ejemplo, en los hechos de represión a grupos sociales vinculados al rock, la justificación provenía de que esta música no era propia y que solo corrompía a la juventud al desplazarla de sus “tendencias naturales” y nacionales.¹⁷

La música – en este caso el rock- se concibe como una unidad auto referente con la capacidad de influir en las prácticas y discursos de las personas que “acceden” a ella o la consumen. También se considera que no se puede separar el contenido cultural del contexto en el que fue creado. El rock no puede separarse de sus contextos de surgimiento, por lo que toda práctica “rockera” era vista como copia e inauténtica. Entonces, surgen las siguientes preguntas: ¿el rock sólo puede ser comprendido dentro de los límites de su propio contexto de surgimiento?,¹⁸ ¿la música refleja cierto tipo de estructuras sociales que al ser trasladadas a otros contextos se “vacía” de su contenido produciéndose una dislocación no auténtica y negativa? y ¿el rock es una expresión de conductas e identidades constituidas con anterioridad?

Antes de intentar responder a estas preguntas, es necesario dar un paso atrás y preguntar qué implica la afirmación de estar “fuera de lugar”. Para esto, vamos a retomar los argumentos de Palti respecto a la pregunta sobre si los conceptos pueden o no estar fuera de lugar. En este sentido, el movimiento central que realiza Palti es introducir una nueva dimensión en la categoría de texto y del lenguaje. Así, propone distinguir no sólo una dimensión semántica, sino introducir la dimensión pragmática del lenguaje; lo cual

... requiere la reformulación de su entero universo categorial, lo que conlleva no solo la definición de otros tópicos para la historia intelectual sino, fundamentalmente, la reconfiguración de su mismo objeto de estudio, esto es, del concepto de texto, incorporando a su definición la consideración de aquella dimensión pragmática que le es inherente (Palti, 2007: 292).

Palti ubica dos dimensiones del lenguaje: por un lado, un nivel semántico, donde se producen las proposiciones las cuales no estarían determinadas contextualmente ya que “el contenido semántico de una proposición (que se dice) puede establecerse más allá

¹⁷ Ver Gonzáles (2004).

¹⁸ En el siguiente capítulo se presentará una lectura sobre los orígenes del rock en Quito.

del contexto y modelo específico de su enunciación” (Palti, 2007: 293); y por otro lado, la dimensión pragmática del lenguaje donde están presentes las consideraciones contextuales y donde la unidad básica ya no es la proposición sino el enunciado. El lenguaje no sólo produce significados sino también sentidos, el cual no está fijado por una proposición sino por su enunciación en un momento dado. Mientras las proposiciones hacen referencia a un significado, los enunciados lo hacen a un sentido. A partir de esta diferencia, el autor puede afirmar que solo las ideas bajo la forma de proposiciones son verdaderas y falsas pero no pueden estar fuera de lugar, y sólo los enunciados pueden encontrarse “fuera de lugar”, dado su condición pragmática.¹⁹

El argumento que buscamos desarrollar en torno a la relación que se produce entre música e identidad es que tales preguntas carecen de sentido, en la medida que un género musical “por si mismo” no se encuentra atado a un contexto en particular, en donde solamente ahí produce sentido. Este “error” se basa en un supuesto acerca de la relación entre estas dos categorías que obstaculiza las posibilidades de entender el carácter productor de la música. Para lograr esto, es necesario discutir ciertas nociones de distintos campos disciplinares para repensar la relación entre música e identidad desde su carácter social.

Ausencia de músicas e identidades en disputa

La pregunta respecto a la relación entre música e identidad posee una larga trayectoria que se ha planteado generalmente en torno al debate sobre la relación entre estructuras musicales y estructuras sociales (ver Martin 1995: capítulo 4). Sin intentar generar un balance exhaustivo sobre las posiciones que se han propuesto en torno a esta pregunta, nos vamos a centrar en dos perspectivas teóricas que han tenido una importante influencia en los trabajos de la región, con el fin de identificar un aspecto ambiguo e irresoluble en ambas propuestas.

En primer lugar, se encuentran los trabajos realizados desde los planteamientos de la escuela de Birmingham, de corte estructural marxista e influenciada por los trabajos de Gramsci. La tesis central que comparten los distintos miembros de esta escuela es la existencia de una homología estructural entre géneros musicales y grupos sociales determinados y, por lo tanto, la existencia de subculturas basadas en rituales de

¹⁹ Vale advertir que no estamos equiparando el análisis lingüístico al musical, pese a que puedan compartir ciertas características (DeNora, 1986).

resistencia a los valores inherentes a la cultura dominante. Además, contextualizaban la creación de la categoría “joven” a fines de la segunda guerra mundial, junto a la aparición de industrias destinadas a satisfacer las nuevas demandas de este grupo social no homogéneo. Destacaban la dimensión económica al afirmar que la condición de posibilidad de que los jóvenes pudieran expresar su identidad a través de los usos de la música y la moda estaba dada por estas industrias. En este sentido, “estilos musicales específicos se conectarían, de manera necesaria, con actores sociales también específicos, y lo harían a través de una suerte de "resonancia estructural" entre posición social por un lado y expresión musical por el otro”. (Vila, 1996: s/n). Un autor representativo de esta escuela es Paul Willis quien desarrolló un estudio sobre un grupo de motociclistas proveniente de la clase trabajadora y un grupo hippie de clase media. Cada uno de estos grupos constituirá una subcultura representada por este autor bajo el concepto de homología, que lo define como “el juego continuo entre un grupo y un ítem particular que produce estilos específicos, significados, contenidos y formas de conciencia” (1978: 191, traducción propia).

De las diferentes críticas que se han realizado a las posturas de esta escuela podemos señalar las siguientes: en sus análisis solían reinterpretar las acciones de las subculturas como inherentemente formas de resistencia, atribuyendo muchas veces al objeto de estudio los deseos del investigador; privilegiaron interpretaciones políticas; la rigidez del modelo teórico desarrollado cerraba la posibilidad de explicar cambios en los gustos musicales en grupos y/o subculturas que se mantienen estructuralmente iguales; entre otras. Además, la principal deficiencia de este enfoque es que no logró explicar cómo opera la supuesta homología (entre estructura social y gusto musical) que plantean. (Vila, 1996: s/n).²⁰

Un segundo campo que ha nutrido los estudios sobre música popular es aquel que ubica la categoría de articulación como eje central del análisis. Si bien este tipo de estudios inicialmente no se preocupó por la música, diversos autores han recogido las preguntas y aportes planteadas por esta corriente en búsqueda de superar los problemas que tenía la visión de homología estructural. Como señala Vila, “la teoría de la

²⁰ Ver también: Bennett (2002a), Maira (1999), entre otros. Como resultado de estas críticas, se pueden identificar diversos marcos conceptuales: la reformulación de la propuesta inicial en lo que se ha denominado la segunda generación de la escuela de Birmingham, post-subcultural, tribus, neotribus, escena, entre otros.

articulación preserva la idea de la autonomía relativa de los elementos culturales e ideológicos, pero también insiste en que los patrones combinatorios mediatizan patrones que existirían en la formación económico-social a través de una lucha continua por la conformación del sentido” (1996: s/n).

Desde el (post) marxismo y el feminismo se han desarrollado diferentes enfoques sobre la noción de articulación. Entre estos podríamos mencionar los trabajos de Donna Haraway quien afirma “articulamos, luego existimos”, a Stuart Hall, entre otros. Sin embargo, nos vamos a centrar en la propuesta de Laclau y Mouffe.

Estos autores ubican la noción de articulación como eje central para luego poder articularla con el concepto de hegemonía,²¹ con lo cual buscan solucionar los determinismos económicos y de clase, y presentar lo social como un espacio desbordado e imposibilitado de “cerrarse”. Así, definen la articulación como “toda práctica que establece una relación tal entre elementos, que la identidad de éstos resulta modificada como resultado de esa práctica” (Laclau y Mouffe 1987: 142-143, énfasis en el original).

Además, toda práctica de articulación “consiste, por tanto, en la construcción de puntos nodales que fijan parcialmente el sentido; y el carácter parcial de esa fijación procede de la apertura de lo-social, resultante a su vez del constante desbordamiento de todo discurso por la infinitud del campo de la discursividad” (Laclau y Mouffe 1987: 154, énfasis en el original). La afirmación de imposibilidad de la sociedad conduce a señalar que lo social no tiene esencia lo cual dificulta la fijación de identidades. El exceso que se produce en toda fijación de identidad produce que ésta sea incapaz de cerrarse (de convertirse en una totalidad) quedando como un proceso interminable de sobredeterminaciones y sobreidentificaciones.

Dentro de los estudios sobre música popular que incorporan la categoría de articulación, se plantea que la música posee un carácter “especial” en relación a la identidad en tres sentidos: a) la música tendría una capacidad interpeladora poderosa, en

²¹ Las dimensiones de la hegemonía son: a) la desigualdad del poder es constitutiva; b) hay hegemonía solo si se supera la dicotomía universalidad/particularidad; la universalidad solo existe si se encarna de una particularidad – y la subvierte-, pero ninguna particularidad puede, de manera inversa, tornarse política si no se ha convertido también en el locus de efectos universalizantes; c) la hegemonía requiere la producción de significantes de vacuidad tendencial que, al tiempo que mantienen la inconmensurabilidad entre universal y particulares, permite que los últimos asuman la representación del primero; y d) el terreno en el cual se extiende la hegemonía es el de la generalización de las relaciones de representación como condición de la constitución del orden social (Laclau, 2003: 209).

la medida en que trabaja con experiencias emocionales particularmente intensas; b) al reconocer que la música se compone de un sistema de sonido de múltiples niveles, se plantea que la misma música puede interpelar a grupos sociales distintos; c) la música también expresa sentido a través de lo que se dice de ella. La principal crítica a estas posturas es que

... tienen dificultades en mostrar como las articulaciones se producen en actores sociales concretos, pero sobre todo, en explicar por qué una interpelación es más exitosa que otra sin, en última instancia, apelar a algún tipo de homología estructural o, peor aún, a algún residuo cartesiano que todavía acecha en las sombras para volver a "centrar" una identidad que se creía definitivamente descentrada (Vila, 1996: s/n).

Los enfoques revisados anteriormente esta relación sigue apareciendo difusa (Frith, 2003a). Es decir, el límite de comprender la música cómo expresando o reflejando “algo más” se encuentra en la imposibilidad de “solucionar” el enigma música/identidad. Si optamos por una visión, aparentemente opuesta, en la que el significado de la música se encuentra en la relación entre sonidos y sonidos, se niega las posibilidades de extender la red de un concepto como articulación en la medida en que éste se enfrenta con un elemento no negociable.

Se puede señalar que la supuesta “falla” de algunos trabajos revisados se debe a que existe un aspecto no problematizado, un aspecto que es dejado por fuera de la relación de la cual se supone constitutivo. Y de esta manera, se convierte en la contradicción y límite para poder pensar la relación entre música e identidad. Este nudo problemático se encuentra en la forma en que se “comprende” la música. Específicamente, en la forma en que se establece el significado musical.²²

La premisa de la que parten los trabajos que se centran en la “música en sí misma”, es que la fuerza semiótica de los trabajos musicales puede ser decodificada y leída, y que a partir de este movimiento es posible señalar como ciertas formas musicales van a actuar en la vida social. Sin embargo, como demuestra DeNora esta perspectiva posee varios límites, los cuales se expresan en la imposibilidad de hablar de la “música en sí misma”, en la medida que todos los discursos sobre el objeto musical

²² No es nuestro objetivo introducirnos en la discusión sobre el significado musical, dado que nuestro abordaje no es desde la orilla de la musicología o etnomusicología. El interés en detenernos reside en la propuesta crítica de qué algunos trabajos sobre música popular tienen como límite explicativo el asumir simplistamente a la música como reflejo.

ayudan a constituir tal objeto (DeNora, 2000: 28). Es necesario plantear que el sentido de la música no puede ubicarse al interior de los propios materiales musicales, sino que este sentido debe ubicarse “en los discursos contradictorios a través de los cuales los sujetos le dan sentido a la música” (Frith, 2003a). Además, una forma de entender la articulación de la música con la identidad es permitiendo el proceso de negociación de sentido que está ausente cuando se habla de que el sentido de la música reside intrínsecamente en su sonido.

Es posible invertir el argumento usual respecto a la forma en cómo la música refleja a grupos o sujetos, para preguntarnos sobre “cómo produce, cómo crea y construye una experiencia” (Frith, 2003a). La forma de entender la fuerza semiótica o significado de la música, siguiendo a DeNora, sería plantear que: “los efectos de la música son generados por un suma descriptible, cuya suma es mayor que sus partes: la música junto a las formas en que se recipiente funciona, más las memorias y asociaciones que producen, mas las circunstancias locales de consumo (2000: 43, traducción propia). Se puede agregar que la importancia que adquiere la producción musical en los “efectos” que posee la música (Frith, 2003b). Sin embargo, es necesario advertir que la negación de todo significado intrínseco a la música no implica que en cada experiencia musical los sujetos se enfrenten a la música como ausente de todo sentido. Por el contrario, en cada experiencia musical se produce un proceso de negociación entre posiciones contradictorias.²³

Entonces, consideramos problemático afirmar que el significado de cualquier tipo de pieza o género musical posee rasgos inherentes que afecten de manera directa a las prácticas y discursos de los sujetos. Es posible debatir las posiciones que plantean una relación causal entre música y actitudes violentas o “antisociales” (noción que carece de sentido último).²⁴ Además, se discute la posibilidad de definir a priori el carácter subversivo y/o transgresor de cualquier tipo de música, así como su carácter de resistencia. Como bien señala Maira (1999), el calificar una serie de prácticas y discursos como resistencia debe ser resultado de investigaciones empíricas de largo

²³ Posición que guarda relación con lo propuesto en los estudios sobre comunicación y sobre el proceso de consumo como proceso activo.

²⁴ Para consultar diversos intentos de desmontar la relación entre violencia y música, y entre música y paz ver el número 10 de la Revista Transcultural de Música, Diciembre, 2006. <http://www.sibetrans.com/trans/trans10/indice10.htm>.

aliento que contextualicen estos grupos en un escenario mayor de lucha, consenso y dominación; y no de atribuirles características a priori.

La música no constituye un atributo de la identidad a ser presentado y exhibido basándose en un sujeto pre-establecido. Ni tampoco constituye un “medio” de expresión elaborada por un genio individual, ni una representación del conjunto social. Por el contrario, la música debe ser vista como un artefacto cultural “privilegiado”, en tanto “construye nuestro sentido de la identidad mediante las experiencias directas que ofrece del cuerpo, el tiempo y la sociabilidad, experiencias que nos permiten situarnos en relatos culturales imaginativos” (Frith, 2003a: 212). El término artefacto no debe ser entendido únicamente como producto, sino que también constituye un objeto productor.

Una propuesta sería plantear la imposibilidad de responder a la pregunta respecto a la forma en que se produce la relación entre música e identidad dentro de un marco discursivo en que la música se comprende como expresión o reflejo.²⁵ En este sentido, al dislocar la comprensión sobre la música trasladando su espacio de constitución al propio espacio de la experiencia musical, planteamos que otra manera en que esta relación puede ser entendida es a partir de su interacción con grupos o sujetos sobre los cuales influye (no sólo como espacio de expresión y representación) sino como elemento productor de los propios sujetos. Así, consideramos que la identidad presenta una imposibilidad de sutura debido al exceso que se produce en cada identificación, por lo que debe ser entendida como un proceso que busca la totalidad como su lógica articuladora, pero que esta totalidad es su propia imposibilidad. Además, si tomamos como otro supuesto el descentramiento del sujeto y su propia experiencia (Palti, 2005), podemos plantear como lugar de investigación la forma en que dentro de las narrativas de los sujetos (en donde pese a su imposibilidad, la identidad y el propio sujeto se presentan como totalizantes) se encuentra esta doble “propiedad” de la música.

Esto adquiere importancia para nuestro argumento dado que permite situar los discursos que elaboran y se elaboran en torno a los integrantes de los mundos rockeros en Quito. La advertencia sería no identificar los resultados de la creación musical como

²⁵ En este punto es necesario advertir que consideramos que existe una diferencia entre los artefactos culturales que son utilizados por diversos grupos sociales con el fin de definir fronteras a través de su carácter simbólico, y plantear que el propio artefacto cultural define y/o expresa lo que “es” ese grupo. Es decir, de acuerdo a lo planteado hasta ahora, estos artefactos serían un momento de articulación que producen una sobreidentificación pero que no expresan una totalidad.

producto de un espacio social determinado, en donde la posición del músico también se encuentra pre-establecida.

Música y juventud

De lo planteado anteriormente, se desprende que toda pregunta sobre la relación entre determinados grupos sociales o sujetos y ciertos géneros musicales se debe desplazar de cómo la música representa a cómo la música expresa y construye al propio grupo o sujeto que la enuncia (consume, produce, etc.), pero sin lograr contener la totalidad de estos agentes. Eso nos lleva al segundo tópico que nos interesa discutir: la relación entre juventud y música.

Se puede empezar afirmando que no se puede concluir con la perogrullada que “las identidades juveniles esta[n] duramente afirmadas en torno de lo musical” (Alabarces, 2005: s/n). Por el contrario, debemos preguntarnos sobre las formas cómo la música permite la creación de un “ser joven” con rasgos particulares, discursos y prácticas. Siguiendo a Frith, podemos plantear cuatro funciones sociales principales de la música: a) su uso como respuesta a cuestiones de identidad; b) la música proporciona una vía para administrar la relación entre nuestra vida emocional pública y privada; c) la música da forma a la memoria colectiva al organizar nuestro sentido del tiempo; d) la música se posee. Funciones de lo que se desprende que “la música juvenil es socialmente importante no porque refleja la experiencia de los jóvenes (auténtica o no), sino porque define para nosotros lo que es la juventud”. (Frith, 2001)

Al enfrentarnos con la literatura que se centra en la relación entre jóvenes y música una característica que se repite constantemente es la falta de articulación de estos espacios con el contexto general que posibilita su realización.²⁶ Es decir, la relación se plantea ya sea en un solo sentido (cierto tipos de música como inherente a la condición “juvenil”) o asumiendo una relación sin lograr explicitarla. Al producir generalizaciones sobre casos particulares dudosamente constituidos se producen dos problemas: la imposibilidad de generar una descripción sobre una “totalidad” que solo es producto de la decisión arbitraria del investigador y la reducción del contenido e intensidad de los marcos teóricos utilizados.

En esta línea, se pueden encontrar trabajos como el de Costa, Pérez Tornero y Tropea (1996), en donde se identifican – y clasifican- a través de descripciones apuradas

²⁶ Para consultar una cronología de las teorías sobre la juventud ver: Feixa (2006b).

e “imágenes representativas” las particularidades de las diferentes subculturas que han tenido lugar en el último siglo. Este inventario se complementa con un árbol genealógico de las subculturas, en donde a manera de proceso evolutivo, estos “grupos” van cambiando de mascararas, uniformes y actuaciones públicas.²⁷ En este caso, resultan evidentes gran parte de las críticas planteadas al enfoque de las culturas juveniles que hicimos referencia antes.

Una perspectiva hegemónica de análisis sobre la relación entre jóvenes y música es la de “tribus urbanas” y/o “culturas juveniles”.²⁸ Las críticas a la postura de Maffesoli y el posterior desarrollo de sus planteamientos, mencionadas anteriormente, expresan la necesidad de revisar con mayor detenimiento estas propuestas y la forma en que son puestas en práctica en investigaciones específicas. Una propuesta mucho más elaborada y que posee cierta legitimidad en los estudios sobre culturas juveniles es la propuesta del antropólogo urbano español Carles Feixa. Específicamente la propuesta en torno a la metáfora del reloj de arena (2006a), la cual el autor define de la siguiente manera:

El marco conceptual trazado puede sintetizarse mediante una imagen grafica que revela una metáfora: las culturas juveniles pueden representarse como un reloj de arena que mide el paso del tiempo. En el plano superior se sitúan la cultura hegemónica y las culturas parentales, con sus respectivos espacios de expresión (escuela, trabajo, medios de comunicaron, familia y vecindario). En el plano inferior se sitúan las culturas y microculturas juveniles, con sus respectivos espacios de expresión (tiempo libre, grupo de iguales). Los materiales de base (la arena inicial) constituyen las condiciones sociales de generación, genero, clase, etnia y territorio. En la parte central el estilo filtra estos materiales mediante las técnicas de homología y bricolaje. Las imágenes culturales resultantes (la arena filtrada) se traducen en lenguaje, estética, música, producciones culturales y actividades

²⁷ Sería interesante realizar un análisis de las imágenes que acompañan las descripciones de estas subculturas, y las formas en que se asocian cierto tipo de artefactos culturales con cada grupo. Por ejemplo, el hooligan aparece con una cerveza en la mano, el punky con un cigarro de marihuana, una cerveza, una esvástica y el nombre de *sex pistols* en la casaca, etcétera. En todos los casos, se incluyen elementos (¿la cerveza es particular de solo un grupo de personas?) considerados desde una lectura oficial como extra-sociales, o anti-sociales. Desde la propia representación se busca particularizar a estos grupos, al mismo tiempo que se les determina cierto tipo de actitudes y una ubicación por fuera de lo “normal” (y lo social).

²⁸ Pese a que sean dos nociones con diferencias identificables, comparten algunos supuestos. Por ejemplo, Feixa (2006b), plantea que el concepto de tribu planteado por Maffesoli ya no da cuenta de los fenómenos juveniles experimentados desde fines del siglo XX.; sin embargo, sigue postulando supuestos parecidos a los de Maffesoli. Sólo como advertencia, de acuerdo a la literatura revisada, es necesario señalar que las tribus urbanas serían una forma de cultura juvenil, pero ésta no abarca únicamente a las “tribus”. Para el caso que nos interesa, tanto “tribus” como “culturas” son conceptos que suelen aplicarse para el caso del rock, por lo que es necesario identificar los problemas que conllevan su utilización, los cuales se expresan en gran medida en la poca atención que le otorgan a la producción cultural, al contexto y a la configuración del campo social del cual participan.

focales. La metáfora sirve para ilustrar tanto el carácter histórico (temporal) de las culturas juveniles como su dimensión biográfica. Y también pone de manifiesto que las relaciones no son unidireccionales: cuando la arena ha acabado de verterse, se da la vuelta al reloj, de manera que las culturas y microculturas juveniles muestran también su influencia en la cultura hegemónica y en las culturas parentales (Feixa, 2006a: 125-126).

Una vez presentada la propuesta de Feixa ahora podemos dar paso a comentarla críticamente. En este sentido, se nos presentan preguntas como: ¿qué pasa si lo social se encuentra estructuralmente desestructurado? o ¿cuáles son los movimientos que hacen posible la aparición de la política y lo político en este esquema? Sin ir muy lejos, nuestra atención se centra en el concepto de cultura presente en esta propuesta, y cómo este cuestionamiento devela las ambigüedades presentes en la metáfora del reloj de arena.

Podemos partir afirmando que la forma en que se utiliza el concepto de cultura termina por desdibujar el propio concepto de cultura al reducir algunos de los elementos que conforman la metáfora del reloj de arena a su núcleo “productor”, el cual sería la cultura. Si bien es cierto que la cultura media toda la acción humana (lo cual puede plantearse en tanto supuesto), por sí misma no constituye un factor explicativo. Por el contrario, su repetido uso en tanto adjetivación de otros conceptos termina diluyendo su propia especificidad.

Para no caer en una posición determinista, Feixa señala una circularidad, expresada en el hecho que el “reloj” se de vuelta en determinados momentos. Sin embargo, en ese movimiento aparece una ambigüedad en su propuesta, dado que sólo enuncia la posibilidad que la dirección cambie, más no explica cómo y qué efectos produce esto. El autor se cuida de no señalar a la base del reloj elementos “económicos, sociales o políticos”, sino que las condiciones sociales se presentan en su forma simbólica. Esto continúa resultando problemático, debido a que la “cultura” aparece constituida por diversos espacios a su vez “culturales” (como cultura hegemónica, cultura parental, etc.) que en lugar de dotar de un mayor significado a la cultura como “arena de lucha” termina diluyendo su propio espacio constitutivo. Entonces, ¿de qué manera la “cultura” puede ser formulada alrededor de tanto concepto “cultural”? En el trabajo de Feixa el uso de la noción “culturas juveniles” (así como todas las nociones que se presentan como “culturales”) constituye un obstáculo para la comprensión e

investigación de formaciones juveniles, dado que el concepto de “cultura” tiende a homogeneizar, esencializar y cosificar (Andrade, 2005).

Además, en la propuesta de Feixa las condiciones sociales se presentan como si el último reducto de su propia producción se encontraría en un sentido objetivo; mientras que las imágenes culturales darían cuenta de un espacio subjetivo. Y la forma de conexión de ambos espacios se daría a través del filtro del estilo. Feixa se propone superar la dicotomía que produce los enfoques subjetivistas y objetivistas. Sin embargo, al enmarcar estos movimientos dentro del espacio definido por la propia metáfora (vale decir, por la configuración simbólica de distintos factores y prácticas traducidos en clave cultural) el autor termina imposibilitando el movimiento que busca realizar. El paso de las condiciones a las imágenes está imposibilitado desde su propia formulación debido a que las condiciones contienen ya el sentido de la imagen. Así, pese a que el autor intenta solucionar este problema presentando diversas advertencias, como que el estilo se constituye de manera jerarquizada por diversos elementos, nunca expone la forma en que estos elementos se articulan. Se presentan una diversidad de elementos, pero no logra especificar la forma en cómo estos se articulan.

La actividad musical

Lo expuesto en este capítulo permite identificar los debates que se abordaran a lo largo de la investigación, las herramientas que serán puestas en práctica y las premisas sobre las que se basa nuestro trabajo. Para continuar, es necesario presentar algunas entradas analíticas sobre la actividad musical. Una entrada de problematización tiene que ver con la actividad de los músicos (Frith, 1996; Becker et al, 2006). Específicamente, se preocupan por entender los mecanismos a través de los cuales aparece una práctica musical específica y contextualizada y los procesos que permiten y condicionan la actividad musical como oficio (Bennett, 1980; Cohen, 1991; Finnegan, 1989).

Dentro de los trabajos que toman la actividad musical como eje de análisis se pueden identificar –brevemente- las siguientes perspectivas:²⁹ en primer lugar, se ubican los trabajos provenientes de la Escuela de Birmingham y el concepto de subculturas, de la cual ya se hizo referencia anteriormente; quienes pese a no tomar como objeto de

²⁹ Otra perspectiva es la desarrollada por Bennett (2004) sobre escenas musicales, la cual surge como resultado de la influencia de la perspectiva de los mundos de arte y producción de la cultura, así como de las críticas a la teoría de las subculturas.

estudio la producción cultural sino más bien la producción de estilos y modas dentro de grupos “juveniles”, han tenido una importante influencia en la forma de abordar el estudio sobre músicos locales.

En segundo lugar, se puede señalar la perspectiva de mundos de arte y producción de la cultura,³⁰ la cual aparece como una respuesta a la “gran tradición” iniciada por Adorno.³¹ Tradición que ha sido caracterizada con el término de “culturología” (*culturology*) para referirse a un tipo de perspectiva que intenta descubrir y/o descifrar el contenido social de los trabajos y estilos de arte (Berger, 1995 citado en DeNora 2000: 1). La noción de mundo de arte es empleada para “mostrar la red de personas cuya actividad cooperada y organizada a través del conocimiento compartido de las formas convencionales de hacer las cosas produce una clase de trabajo de arte que el mundo de arte define como tal” (Becker, 1982: x, traducción propia).

Esta perspectiva, pese a las críticas (Auyero y Benzecry, 2002) y defensas (Becker y Obrist, 2005; Dennis y Martin, 2005; Martin, 1995) planteadas, ha sido un espacio central para comprender las formas en que se produce una “actividad colectiva”, en este caso la actividad musical. Además, ha sido una perspectiva que se ha caracterizado por un acercamiento etnográfico (Finnegan, 2002; Grazian, 2003 y 2004), como lo demuestran los trabajos del propio Becker (1952, 1963, 1982, 2008) y otros trabajos que retoman esta perspectiva (p.e. Becker y otros, 2006; Faulkner, 1971, 2008; Finnegan, 1989; entre otros).

Para el caso ecuatoriano, Ayala (2007) asume esta perspectiva como marco de análisis. Sin embargo, su lectura de la propuesta de Becker a través del trabajo de Ruth Finnegan, así como la ausencia de una discusión en torno a las convenciones y constreñimientos que se encuentran en la base de cada mundo de arte (o rock en su caso) debilita su argumento. Esto se expresa en la poca información y trabajo de campo sobre los otros actores que componen los “mundos de rock” y son responsables y participes de la producción musical, lo cual hace pensar que en lugar de presentar las características de mundos de rock (¿es posible hablar de diferentes mundos de rock en el

³⁰ Para un balance sobre la perspectiva de producción de la cultura y “mundo de arte”, consultar Peterson y Anand (2004).

³¹ Sobre Adorno se puede ver: Martin (1995: 75-125). Consultar DeNora (2000, 2003) para un intento de síntesis de la “gran tradición” y el enfoque de “producción de la cultura” desde una perspectiva constructivista.

caso de Quito a partir de la propuesta de Becker?) sólo logra presentar- y de manera fragmentaria- una breve descripción de la escena del rock en Quito.

Un tercer grupo de trabajos son los que se desprenden de la propuesta de Pierre Bourdieu en torno al habitus y los campos sociales.³² Específicamente, la propuesta de Bourdieu –en una lectura que privilegia *La Distinción* (1989)- ha tenido gran repercusión en los trabajos sobre consumo cultural (p.e. García Canclini, 1991, 1995). En esta línea, se han desarrollado diversos trabajos, en su mayoría de corte estadístico, sobre el consumo cultural en ciudades o sobre artefactos culturales específicos (p.e. asistencia a museos). Otra línea de trabajo, expresada con mayor claridad en otros trabajos de Bourdieu como *Las reglas del arte* (1995), es la que se refiere a la identificación de la configuración y génesis de un campo específico, en este caso el de la “cultura” y la producción cultural.³³

Se podría plantear, que mientras la primera línea privilegia el consumo, la segunda lo hace con la producción cultural, pese a que el concepto de campo agrupe a ambas. De los debates que se han generando en torno a la propuesta de Bourdieu, los que se relacionan con nuestro objeto de estudio son los que tienen que ver con la discusión en torno a las posibilidades de hablar de autonomía del campo cultural, la teoría del cambio cultural (Gartman, 2002), los intermediarios culturales (Wright, 2005), entre otros. Sin detenernos en estos debates, se puede plantear que uno de los límites de esta propuesta es el círculo cerrado que se construye en torno a los habitus y campos dejando poca posibilidad de acción (agencia). Además, lo que teóricamente Bourdieu identificó como casos “irregulares”, en los cuales el habitus y un campo específico se encuentran en situación de desfase o histéresis puede resultar siendo una situación regular y continúa.

En el caso ecuatoriano, un trabajo que se propone seguir en ambas líneas es el de Ramírez y Santillán (2004), enfocándose en el caso de la tecnocumbia. Pese al discutible llamado que realizan de constituir a las “tribus urbanas” como campo

³² Sobre Bourdieu ver : Barenguer, 2004; Bourdieu, 1989, 1991, 1995, 1997; Bourdieu y Wacquant, 2005; Encreve et al, 2005; Martinez, 2007.

³³ Para lograr esto, Bourdieu propone la necesidad de realizar tres pasos: a) analizar el campo en cuestión en relación al campo de poder y su evolución en el decurso del tiempo; b) análisis de la estructura interna del campo en cuestión; c) el análisis de la génesis de los habitus de los ocupantes de estas posiciones (Bourdieu, 1995: 318).

legítimo de análisis en el Ecuador,³⁴ resulta interesante la propuesta de abordar este tipo de fenómenos a partir del concepto de campo dentro de las limitaciones de su trabajo.

Ibarra (2004) plantea una duda respecto a la utilización del concepto de campo en el estudio de la música popular debido a la primacía de articulaciones de tipo mercantil. Si bien creemos en las dificultades presentes en el marco conceptual bourdiano para entender “lo popular”,³⁵ nuestro desacuerdo con tal afirmación se basa en que no solamente en este campo específico estén presentes relaciones de tipo mercantil, sino que las relaciones de tipo mercantil – como expresiones de un extremo del campo- son parte constituyente de la propia lógica del campo cultural en el planteamiento de Bourdieu. Traslado estas lecturas a nuestro objeto de estudio, se puede afirmar que el campo rockero quiteño se presenta como un espacio de luchas y disputas en torno a la definición del músico y lo musical. Es un campo fragmentado, en donde ciertas bandas y músicos no tienen otra opción de hacerse “independientes por default”. No existen criterios y reglas establecidas a partir de las cuales se pueda desarrollar un mercado laboral para las personas insertas dentro de este campo específico. Es un espacio en donde se presenta la “(...) coexistencia antagónica de dos modos de producción y de circulación que obedecen a lógicas inversas. En un polo, la economía anti-económica; [y] en el otro polo, la lógica económica” (Bourdieu, 1995: 214).

Sin ir más lejos, es necesario hacer énfasis en aquellos puntos y debates que nos interesan, los cuales tienen que ver con la discusión de tópicos que han dominado la comprensión musical: por un lado, la identidad como interrogante y búsqueda por develar de parte de diversos investigadores; y por otro lado, la juventud como escenario natural del rock y de los músicos.

En ambos casos, además de las advertencias y dudas planteadas, es necesario destacar que la pregunta por la identidad resulta imposible de responder debido a su propia definición. Es decir, la imposibilidad de que la identidad se suture hace que sólo

³⁴ Específicamente porque es un llamado que aparece desconectado del argumento del artículo, en la medida que no enfocan su objeto de estudio (el campo musical en donde aparece y desarrolla la tecnocumbia) a través de la categoría de “tribus urbanas”. Por el contrario, el trabajo termina realizando otro llamado (ahora a favor del concepto de campo de Bourdieu), lo cual resulta no solamente incompatible con las “tribus urbanas” como categoría de análisis, sino contradictorio (dado la referencia central a Maffesoli y no a otros autores que trabajan con un concepto distinto de “tribus urbanas”).

³⁵ El propio Bourdieu señala los límites del uso del término “popular” (Bourdieu, 1988).

podamos referirnos a aquellos elementos que producen sobre identificación y sobre determinación sobre la identidad. En nuestro caso, esto nos permite no reducir al músico dentro de una categoría (rockero), lo cual en muchos trabajos es evidencia suficiente para entender y pronosticar las prácticas y discursos de estos sujetos y grupos sociales. Por el contrario, nuestro punto de atención se centra en las formas en que los sujetos se narran así mismos como músicos y rockeros, y como al interior de esta narración se encuentran fracturas y momentos críticos en donde el músico rockero aparece. Esto último guarda relación con la forma en que estas narraciones nos permitirán hablar de senderos musicales.

En esta línea, se propone que el enfoque de “tribus juveniles” y/o “culturas juveniles” no ha prestado mucha atención a los elementos que influyen en la actividad musical como un elemento constitutivo de la lucha del sentido y significado de lo “joven”. No buscamos realizar una lectura sobre cómo lo “joven” se expresa en determinadas prácticas, discursos y/o usos de artefactos culturales. La intención es ver el sentido contrario. Es decir, cómo desde los artefactos culturales, en este caso la música, se producen –y es producida- las fronteras que permiten identificar a un grupo social, a las personas, etc. Como se mencionó, encerrar al rock, en tanto producción cultural, como una actividad musical es una expresión de la disputa y lucha de fuerzas que desde fuera del campo buscan definir lo característico de estas prácticas y discursos.

CAPÍTULO 2

PROCESOS DE DIFERENCIACIÓN, INNOVACIÓN Y PRODUCCIÓN DEL ESPACIO URBANO

El argumento que interesa proponer en este capítulo es que existen algunos procesos que dan cuenta de la autonomía del campo de producción cultural (de rock) en Quito a partir de la década de 1980. Más allá de hacer una genealogía o rastrear todas las fuentes sobre los orígenes del rock en la ciudad; interesa destacar la existencia de al menos tres procesos que van a incidir en la configuración de este campo en particular; en la medida que establecen criterios de disputa y diferenciación en su interior, así como una relación con otros campos (como el campo de poder).

Algunas de las preguntas que se abordan son: ¿Cuáles son los mecanismos sobre los que se construyen y organizan espacios y sentidos diferenciados en el campo musical (rock)?³⁶ ¿Cómo se organizan procesos de diferenciación en su interior? ¿Qué implicancias tuvo el apareamiento del subterráneo como una lógica la actividad musical y de valores extra musicales? ¿Cómo se relacionan estos procesos con el espacio urbano en el cual se desarrollan? Esta sección se organiza a través de dos ejes analíticos: por un lado, criterios de diferenciación al interior del campo rockero quiteño; y por otro, la producción del espacio urbano y su relación con la actividad musical.

En primer lugar, interesa identificar algunos principios de organización y configuración del campo rockero. Por “campo rockero”, siguiendo la propuesta de Bourdieu (Bourdieu, 1995: 318; Bourdieu y Wacquant, 2005: 159 – 167), nos referimos a un espacio analítico contextualizado de relaciones, disputas y representaciones sobre el rock en Quito; y que analíticamente forma parte del campo de producción cultural y se define a partir de sus principios y estructuras internas, su relación con el campo de poder y las trayectorias históricas y construcción de “espacios objetivos” en su interior.

³⁶ Un elemento central de diferenciación y valoración al interior del campo tiene que ver con los sentidos de “autenticidad” y el “acolite (como criterio para medir el grado de inmersión en el campo por parte de los agentes); los cuales serán desarrollados en mayor profundidad en el capítulo 4.

Como se señaló en el primer capítulo, los usos de los trabajos de Bourdieu sobre el campo cultural (p.e. Bourdieu, 1989, 1995) se han centrado mayoritariamente en los estudios sobre consumo cultural, dejando en segundo plano su preocupación por la configuración de cada campo cultural y su relación con el espacio social. Pese a las críticas propuestas desde diversos frentes, como desde la perspectiva de producción de la cultura desarrollada por Howard Becker (Becker, 1982; Becker y Pessin, 2006; Martin, 1995; Martin y Dennis, 2005), la pregunta por el campo permite identificar – desde una lectura relacional- los procesos que configuran la actividad rockera en Quito.

En este trabajo, una forma de abordar estas interrogantes es a partir de los siguientes aspectos: a) otorgar una mirada general sobre la aparición de senderos rockeros y los procesos de diferenciación que producen; b) el surgimiento y consolidación del rock subterráneo como una innovación al interior del campo rockero, reconfigurando las lógicas y disputas en su interior. Es decir, el proceso de diferenciación presente desde la “aparición” del rock a fines de la década de los sesenta,³⁷ se “consolida” veinte años después con el subterráneo como una lógica masiva y disponible para enfrentar las carencias de la actividad rockera. Además, va a ser a partir de esta década (1980) que recién podamos hablar de un campo de creación cultural en torno al rock.³⁸

Estos aspectos, si bien se refieren a la organización interna del campo rockero, deben ser leídos conjuntamente con lo expuesto en los próximos capítulos donde se hará referencia a la relación de este campo con el campo de poder (a través de un juego de inclusión/exclusión expresado las violencias ejercidas sobre los “rockeros” y las políticas de inclusión que se activan muchas veces de forma paralela); al “acolite” como principio activo generador del campo y elemento base para realizar valoraciones sobre la actividad musical, lo “rockero”, la autenticidad, entre otros.

En segundo lugar, retomando los planteamientos de filósofo francés Henri Lefebvre respecto a la producción del espacio como un proceso social (Lefebvre, 1991) y otros trabajos que retoman estos aportes desde la geografía humana y la antropología

³⁷ Resulta problemático identificar un “momento” de origen del rock en Quito (mejor dicho, de su inserción en este contexto particular) dado que responde a un proceso largo de incorporación e innovación de distintas corrientes musicales y posiciones de valor asociadas a la música.

³⁸ Lo cual no niega la existencia de prácticas en torno al rock y un consumo cada vez mayor entre cierto sector de la población en las décadas previas a 1980. Lo que se intenta plantear es que la década de los ochentas es el momento en el cual este campo logra mayor autonomía, en términos de Bourdieu.

urbana (p.e. Hiernaux, 2004; Lindón, 2004; Aguilar, Hiernaux y Lindón, 2006; entre otros), interesa discutir las formas en que las prácticas en torno al rock se vinculan con la morfología urbana. Las actividades musicales que no se desarrollan en un espacio que actúa como simple “contenedor”, sino que se relacionan en un juego de doble vía con su producción y sus productos. Como se señala en el siguiente capítulo, en el espacio urbano se pueden ubicar las propuestas de intervención pública sobre el rock, la juventud y lo cultural. Estos aspectos permiten elaborar un panorama sobre cual la actividad rockera adquiere sentido, y continuar la discusión con las tendencias dominantes en los estudios sobre jóvenes y sus prácticas culturales.

La información recogida, principalmente a través de entrevistas en profundidad a personajes claves en la historia del rock quiteño, da cuenta de múltiples voces de sujetos posicionados dentro del campo rockero, que forman partes de las luchas y disputas al interior del campo y crean y re-crean diversos mitos, imaginarios y la propia historia del rock en Quito. Es al interior de esta multiplicidad de posiciones, que situamos nuestra lectura e interrogantes.

Criterios de diferenciación y antecedentes

Las particularidades de la aparición del rock como práctica musical y discurso a fines de la década de 1960 y comienzos de la década de 1970 a partir de la traducción local de procesos globales, innovaciones musicales (género musical, melodías) y extra-musicales (instrumentos, indumentaria), propició la aparición de un nuevo espacio dentro del campo cultural quiteño.

Proceso que no estuvo ajeno a conflictos: respecto al Estado y las autoridades, se produjo una serie de actos de represión material y simbólica; al interior del campo musical, se produjeron una serie de desplazamientos de otros géneros musicales como la balada y otros géneros; en términos de los gustos musicales, donde la creciente circulación por vías formales (radio, películas) y principalmente informales promovió la masificación del rock, como sinónimo de liberación, modernidad y rebeldía. Proceso que mantiene elementos relativamente comunes con lo experimentado en otros países (Zolov y otros, 2004).

Este proceso de consolidación continuará hasta mediados de la década de 1980 en donde se producen dos hechos significativos: por un lado, la profesionalización de la

actividad musical, al realizarse un mayor número de conciertos, grabación de discos, entre otros aspectos. Durante estos años empieza “formalmente” una producción discográfica nacional, y aparece lo que es para algunos informantes el primer disco de rock nacional (aproximadamente en 1981-1982 de acuerdo a diversos informantes) de la agrupación “Mozarella”,³⁹ así como la realización de distintos festivales, conciertos, etc. Y por otro lado, la consolidación del subterráneo como nueva dinámica musical que influye en la redefinición de las posiciones al interior del campo rockero al promover formas distintas de construir la relación de interés o libido de los agentes con este campo específico.

Estos dos hechos re-definieron las posiciones al interior del campo rockero, los espacios y objetos de disputa (reconocimiento, autenticidad, legitimidad) y expresan la paradoja inherente de la actividad rockera: la importancia de la autenticidad presente en el subterráneo como un valor anti-económico y una forma de construcción de la relación entre los agentes y el campo; y la profesionalización como un objetivo compartido, pero considerado discursivamente como un acto en contra de lo auténticamente rockero.

Esta “secuencia” no es tan simple ni evidente. En este proceso, diversos actores –a través de trayectorias individuales y colectivas- abrieron senderos que permitieron la continuación de la actividad musical rockera y una serie de innovaciones en el medio local (con su claro paralelo y origen en corrientes internacionales y propuestas extranjeras), o como señala un músico local considerado el Abuelo del Rock en Quito:⁴⁰

Entonces [a fines de los sesenta y comienzos de los setenta] los grupos eran bastantes colegiales, por ejemplo Academia Cotopaxi, que tenía una vinculación directa con el gobierno de EEUU, entonces ellos tenían su vaina muy clarita a ese respecto. El resto de grupos, perdón había un grupo que se llamaban *El banquete de los mendigos* y hacía música de Creedence y solo eso, pero igualita, y solo eso. Y de ahí el resto eran grupos de de pop rock, que es lo que querían mostrar. En el caso nuestro [grupo La Tribu], imagínate entrar con una vaina Hendrix era ¡chusa!, fuera de foco; pero fue como el gran inicio porque la gente se pegó también por ese lado, obviamente que en principio tienes poco seguidores, pero al fin y al cabo con la energía que emanas y como lo haces si has ensayado mucho tiempo, quizás unas 8 -10 horas diarias y algo debe haber salido bien pues no y entonces funcionó, le llamamos a ese grupo La Tribu, que es como la

³⁹ Grabación que se realiza en Estados Unidos, gracias a los contactos de unos de los miembros de Mozarella quien era de origen norteamericano.

⁴⁰ En la revista sobre rock “Atahualpa Rock” (No.7, Diciembre de 2006) se hace un reportaje sobre Ramiro Acosta donde se le indica como el Abuelo del Rock “o simplemente el negro Acosta”.

gente ubica el primer grupo en Quito de rock, estacionémonos como esa gran figura del rock (Ramiro Acosta, entrevista personal).

Una apertura de los senderos musicales en varios sentidos: en primer lugar, en la relación y conformación de un público, considerando que una exigencia común era la de escuchar covers de canciones de grupos internacionales reconocidos, por lo que la producción de “canciones propias” representaba una apuesta constante por incluir temas propios, traducciones de las letras originales o las versiones castellanizadas que venían desde los grupos de México y/o Argentina. Sobre este punto, Alfredo Carvajal, líder de la banda Narcosis con más de 20 años de trayectoria, señala:

O sea era más por la desesperación de que por los medios de comunicación, tú no podías ver un video y menos traer una banda para acá, la mayoría de las bandas tocábamos solamente covers y por ahí saltaditas tocabas una canción tuya y a veces no funcionaba, por lo que te digo que las personas era desesperadas por oír las canciones que tenían en los discos (Alfredo Carvajal, entrevista personal).

Esto da cuenta de la importancia que tienen los medios de comunicación en la difusión y la generación de senderos musicales. Como señala Hernán Ibarra (2009) en una investigación sobre la difusión de la música internacional, la radio y los espacios de baile en Quito entre 1940-1960 constituyeron espacios importantes de difusión de no solo un tipo de música, sino que influyeron en la creación de gustos culturales y grupos sociales en torno a ellos. Un ejemplo se encuentra en la importancia de la introducción de la rockola⁴¹ a comienzos de la década de 1950 y la aparición de cierto tipo de películas como “Al compás del reloj” (*Rock around the clock*) (1956) donde se expresan los “nuevos” valores asociados al rock como género musical y como una corriente mundial.

De manera paralela a este proceso a inserción de industrias culturales legales (cine, discos, empresas fonográficas, entre otras), la aparición de un espacio rockero en Quito tiene que ver con la constitución de canales informales de difusión tanto a nivel local (magazines, fanzines, etc.) como la presencia de personajes centrales en la difusión de corrientes internacionales a través –por ejemplo- de traer discos del extranjero y difundirlos.

⁴¹ Aparato de difusión musical masivo, ubicado en diferente tipo de establecimientos (bares, cafés, etc.) que permitía al cliente, previo pago de una moneda, escoger una canción de los discos disponibles en este artefacto.

En segundo lugar, aparece y se generalizan las características propias de la actividad musical rockera o lo que Frith (1996) denomina una de las bases de la “ideología del rock”, lo cual implica transformaciones en la relación entre la práctica y el oficio musical. Es decir, el rock refuerza una innovación respecto a las posibilidades de realizar el oficio rockero, en la medida que masifica lo que se denomina globalmente como “hazlo tu mismo” (Do It Yourself – DIY), que representa una de las características de la actividad musical rockera (Finnegan, 1989). “Hazlo tu mismo”, hace referencia a la propuesta de autogeneración de recursos para la actividad musical. No intentamos alinearlos con el “mito” de que el músico de rock “no sea entrenado” en ello. Por el contrario, asumimos que

“aprender en todos los géneros de pop y rock es un asunto de imitación (...). Esta imitación se vuelve, paradójicamente, la fuente de la creatividad individual: sin el maestro ahí para decirte que hacer (como en el conservatorio), depende de los músicos en formación [would-be musicians] agrupar lo que escuchan y lo que hacen, para lograr su propia forma de hacer las cosas (...) (Frith, 1996: 55, traducción propia).

Formas de actividad musical que, para el caso de la ciudad de Quito, se introducen como parte de un proceso de constante negociación propia de la traducción local de la corriente internacional del rock. Negociación que se expresa en la forma en que los criterios establecidos por fuera (un criterio de autenticidad rockera) son asumidos a partir de las características materiales y sociales del contexto local. Un aspecto que involucra nuevas formas de organización de los mundos musicales y modifican las convenciones existentes:

Para mí en cambio la fonética misma del rock me vino como parte de la música, pero no es que todo el mundo hablaba inglés, ahora es que todo el mundo se suelta inglés, francés, y lo que sea; pero al menos para mí las letras eran como parte fundamental de la música, por último ni las entendías, pero igual te las sabías, las cantabas y eso era en el caso de los grupos. Los grupos hasta los años setenta, si cabe más bien hacían musiquita que yo le llamo baladas, que ya tenían una tendencia hacia el rock y esa era como una tendencia a nivel del mundo, que también se plasmó acá. Entonces repito, por ejemplo había un grupo que se llamaba: *Los Jaquies* de México, que hacían covers de *Deep Purple*, *the Beatles* inclusive, yo recuerdo que si me gustaba ese tema Feliz cumpleaños pero si tú ubicas la letra no tiene nada que ver. La vaina se va tornando como digo, por decirte a la letra que te decía: “Feliz cumpleaños tararartanana, es tu cumpleaños, que las pases muy contenta”, letra que ahora que las traduce no te dicen eso, pero es como la gente se fue apegando y arreglando. Después

vino el boom de la Argentina, una serie de más bien poperos, igual con las mismas tendencias del pop: Palito Ortega, Fabio, Piero, no dejan de ser baladas, pero ya apareció en ese tiempo un flaco que para mí, es de lo más relevantes argentinos que es Spinetta. (...) Entonces nos llegaban a nosotros cassettes y había ese tipo de comunicación. (...) Claro, [la música] que nos llegaba era muy poca, cuando alguien viajaba y traía pues de acuerdo a su gusto todo ese material. En Chile también hubo otros grupos, que más bien fueron locales, no tuvo el despegue que tuvo Argentina, pero también hubo otros grupos muy interesantes y claro también están dentro del mismo cuento. Bueno la gente acá como vivimos en América Latina mas es copiando, en principio al menos, copiando todas esa exaltaciones musicales (...). (Ramiro Acosta, entrevista personal).

Como señala el líder de Luna Llena, una de las bandas del sur de la ciudad a inicios de la década de los ochenta y que fueron una de las primeras bandas en tener canciones propias en castellano:

Jorge.- Nosotros captábamos el espíritu de la canción, veíamos el título de la canción, y en base a eso escribíamos, por ejemplo de Kiss: *Ciudad destruida*, parabarabatatan deja ya esta ciudad, el mensaje era el mismo. [...] Si nosotros hacíamos la letra, yo personalmente lo hacía, y la pronunciación y todo, lo hacíamos tan bien que la gente empezó a cantar, porque les era más fácil entender lo que les estábamos diciendo en castellano que en inglés, porque en inglés más complicado, por lo menos en esa época, que no había tanto estudio, ahora los grupos si cantan de a de veras en inglés, pero en esa época había gente que se subía al escenario y cantaba the windows, the people [risas] y ya, cosa que si esta un gringo oyendo y este que chucha dice y pasaba eso [...] Entonces, nosotros decidimos como no éramos estudiados en inglés, decidimos hacernos entender en castellano, pero no duramos mucho tiempo en hacer covers, porque decidimos tocar nuestra música (...). No éramos como muy aceptados al principio, costó mucho tiempo para que la gente ya empiece a pedir las canciones, nos hubiese ayudado si hubiésemos grabado, la difusión por la radio y todo eso, pero como no hubo eso. Nosotros, solo en los conciertos en vivo, era la manera de transmitir nuestra música y llegamos a tocar tanto a nivel Ecuador que la gente ya nos empezaron a pedir, el tema que más nos pedían era *Polvo destructor* por el nombre, por lo que significaba por todo eso, por el ritmo y la fuerza que tenía esa canción. (Jorge Laverde, entrevista personal).

Se suele considerar que el consumo – a través del acceso informal (entre conocidos, cercanos)- del rock proveniente de países anglosajones, y que son los que marcarían la pauta en términos del gusto. Sin embargo, también se debe considerar que el rock no solo se introduce como una “copia” de las corrientes anglosajonas, sino de lo que provenía de otros países latinoamericanos. Países en los que la industria fonográfica

tuvo un desarrollo importante (como es el caso de México). Como señala el líder de varias bandas de rock desde la década de 1980 y locutor radial de varios programas de rock :

Acá el rock llegó manoseado por manos de los mexicanos, hecho comercial, la lucha social y musical de los gringos llegó 10 años después... y así fue siempre, excepto hoy. En esa época todavía se seguían tocando acetatos pero obviamente cuando estás inmerso en el mudo de la música te das cuenta que había mucha gente haciendo rock and roll, hard rock y heavy metal en tu ciudad queriendo hablar y de cosas del entorno, pero no tenían conceptos, eran como los que querían ser como los gringos (Carlos Sánchez, entrevista personal).

Esto propone una doble problemática: por un lado, la traducción y el proceso de aprendizaje a partir de la repetición de las canciones “originales” en inglés; y por otro lado, la apropiación de las traducciones realizadas en otros países. Dos caminos, muchas veces entremezclados, que permitieron la traducción local y aparecimiento de un “rock quiteño”.

Existió un juego complejo entre las traducciones locales y la producción local, y los canales formales e informales de difusión. Ante la ausencia de canales formales importantes (p.e. la presencia de discográficas internacionales que promovieran una producción y mercado local, como en el caso de México), las redes informales promovieron un tipo particular de organización del campo rockero. La cual, como veremos más adelante, encontrará en el rock subterráneo el espacio para ampliar diferentes innovaciones en la escena rockera quiteña.

Un tercer aspecto a mencionar es que se establece una relación con el “campo de poder” y el de las instituciones sociales “básicas” (familia, educación, entre otros). Para el caso ecuatoriano está marcada por hechos de represión y violencia ejercida por otros agentes (gobierno, medios de comunicación, entre otros). Como se desarrollará en el capítulo 3, la continuidad de expresiones de represión y violencia, expresadas en la continuidad del “arreglo hegemónico” (Zolov, 1999), influyeron en la construcción de los senderos musicales en dos sentidos: por un lado, en la construcción discursiva de la referencia del rock como “expresión de la modernidad” hacia uno de “comunidad”; y por otro lado, determinó, durante gran parte de este proceso, el tipo de incentivos y recursos provenientes desde las instancias públicas hacia la actividad musical. Este último punto cambió en las últimas décadas con la aparición de la “juventud” como

actor de interés y preocupación para las políticas públicas, lo cual produjo que la actividad musical quede reducida a una actividad de la “juventud” (transitoria, cultural) y bajo los efectos exotizantes de la generalización del discurso de las “tribus y culturas urbanas”.

La década de 1980 va a permitir afirmar la creación de nuevos senderos musicales, con las respectivas disputas y luchas que representaron, que se empiezan a generar formas distintivas de apropiarse de ellos. Durante este proceso van apareciendo y consolidándose criterios, circuitos y lógicas que diferencian los “mundos del rock” (Becker, 1982).⁴² Y un elemento central de este proceso es el conjunto de diferenciaciones que empiezan a producirse, ya sea por asociación y asimilación de diferencias existentes o por las generadas por el propio campo rockero como la división de géneros musicales. Como se señaló previamente, estos aspectos estaban presentes en la década anterior. Sin embargo, durante esta década es que logran su autonomía como campo de producción cultural.

Se empiezan a producir diversas formas de relación con el campo musical. La aparición de diferentes “mundos del rock”, encuentra su expresión en las diversas formas en que se articula un discurso de autenticidad a partir del cual se establecen diferenciaciones, valoraciones y jerarquías al interior del campo rockero quiteño. Estos “mundos” no existen de forma aislada, sino que presentan espacios de encuentro y ciertas convenciones respecto a la forma de producir “rock”. Sin embargo, en su interior cada uno va produciendo formas distintas de valorar y definir el “rock” a partir de criterios de autenticidad, “acolite” y actividad musical. La construcción de los criterios de autenticidad por cada uno de estos grupos da cuenta de las distintas formas de relación y partición con campo musical, lo cual implica una forma de construcción distinta del interés (*illusio* o *libido*) que es la “relación de fascinación con un juego que es fruto de una relación de complicidad ontológica entre las estructuras mentales y las estructuras objetivas del espacio social” (Bourdieu 1997: 141-142).⁴³

⁴² Siguiendo la definición de “mundo de arte” desarrollada por Becker, planteamos que se van generando diferentes formas de producción de cada uno de estos mundos (ciertamente no inconexos) a partir de los elementos que los conforman: convenciones, constreñimientos y la definición de la “obra de arte” que produce cada mundo.

⁴³ La *illusio* es la relación que produce el campo social sobre todo agente que entra en él. Es el acto de introducirnos en el juego, sin preguntarnos que implica éste estar sumergido dentro de él. Wacquant señala dos interpretaciones equivocadas de la sociología de Bourdieu, las cuales son: por un lado,

El subterráneo: escenario de innovaciones

El **Subterráneo ecuatoriano** nace de un movimiento musical alejado de sus raíces y apoyado por los medios de comunicación, especialmente la radio, a mediados de los ochenta, todos estos elementos se conjugan para formar el caldo de cultivo para el movimiento **Subterráneo**. La incipiente calidad musical trata de dar forma, mediante un sonido más pesado, *deathmetal*, *hardcore*, *grindnoise*, con resultados modestos. **BRUTAL MASSACRE** (banda *grind Noise*, antes llamados *Mesías Leproso*), se convirtió en la agrupación que marcó la pauta a seguir. Acompañada de *Abadón* y *Vision of Death*, lideraron el movimiento under, el movimiento negro, la ola negra o como quieran llamarle los fisgones de imágenes, sociólogos, antropólogos y filósofos de café y cigarrillo (Danilo Vallejo, 2008: s/n).

De acuerdo a Bourdieu (1995), la autonomía de un campo (y las relaciones de fuerza en su interior) va cambiando con el tiempo, así como las formas de acumulación de capital simbólico. Un elemento importante para el proceso de autonomía del campo rockero en Quito tiene que ver con el surgimiento del subterráneo, como un conjunto de criterios musicales y extra-musicales que van a reorganizar las posiciones al interior de campo y promover los elementos de disputa en su interior (la “autenticidad”). La consolidación del subterráneo como una lógica inherente al campo musical empezó a gestarse desde fines de la década de 1970 y –con mayor claridad- a comienzos de la década de 1980. En este momento se termina de definir con mayor claridad la compleja relación entre autenticidad y lo “comercial”. Es decir, se consolida el criterio de disputa al interior del campo.

El crecimiento del subterráneo apareció como un momento de ruptura en los mundos musicales del rock. La “aparición” del rock en Quito a comienzos de la década de los setenta definió, gracias al impulso de diferentes personas y el acto de trasladar contenidos externos a lo local, la aparición de un nuevo espacio dentro del campo musical. De manera similar a los procesos ocurridos en otros países latinoamericanos (Pacini y otros, 2004; Zolov, 1999), en Ecuador el rock irrumpió frente a las instituciones sociales (familia, Estado, etc.) como una forma de transgresión de sus

introducir bajo el concepto de estrategia las nociones de intencionalidad y objetivo consciente; y por otro lado, restringir la noción históricamente variable de interés (Bourdieu y Wacquant 2005: 55).

discursos y prácticas, lo cual no estuvo exento de episodios de represión y violencia.⁴⁴ En este campo “transformado” por la aparición del rock, el subterráneo actuará acentuando criterios de diferenciación pre-existentes y generando nuevos, así como la aparición de nuevas posiciones al interior del campo.

Para entender la importancia y características del subterráneo se deben mencionar las condiciones de producción musical “rockera” en una ciudad como Quito. A diferencia de otros países, en donde se consolidan con mayor rapidez “polos del campo musical” y las posiciones en su interior, en Ecuador este proceso se dio de manera más paulatina y lenta. Existen varios temas que deben dar cuenta de estas diferencias, como -por ejemplo- la relación con el Estado, el tipo de presencia de disqueras, empresas multinacionales, el proceso de acumulación de capital simbólico de los agentes en base a las posiciones que ocupan, entre otros aspectos.

Un aspecto importante que diferencia el caso ecuatoriano con otros casos como México o Argentina es el tema vinculado a la existencia de discográficas, medios de comunicación y otro que permitieran la rápida conversión del rock como objeto cultural de consumo de masas.⁴⁵ En el Ecuador, la presencia de estos actores en los inicios del rock no tuvo una presencia significativa, lo cual se expresa en las pocas grabaciones nacionales de esta época.⁴⁶ Los estudios de grabación entre los setenta y ochenta (JD Fero y Guzman, Ifesa o Farisa) estaban poco interesados en grabar música “rock”, sino en baladas, cumbia y otros géneros musicales. Además, no existía en el país intentos importantes de parte de las grandes empresas, o las ahora consideradas *majors*,⁴⁷ de establecerse en Quito o impulsar a los grupos locales al mercado internacional. Estos aspectos influyeron en las posibilidades de realización del oficio

⁴⁴ Al respecto, ver el siguiente capítulo.

⁴⁵ Como el caso de México (Zolov, 1999) o Argentina. Por polos del campo rockero, nos referimos a la diferencia entre el polo “comercial” donde priman criterios económicos; y el polo “anti-económico” donde los criterios de autenticidad adquieren mayor importancia. Vale advertir, que no son espacios estáticos ni homogéneos en su interior. Se debe señalar la importancia que tiene la diferencia que plantea Bourdieu entre agentes autónomos y heterónomos del campo cultural (Bourdieu, 1995), en donde los primeros actúan de acuerdo al capital propio del campo, mientras los segundos utilizan -principalmente- otros tipos de capital.

⁴⁶ No existan muchas grabaciones de grupos de la década de 1970 (como La Tribu), y que sea Mozarrela a inicios de 1980 el primer grupo en grabar un LP propio, aunque la grabación se produjo en un estudio de música en Miami y luego en disqueras nacionales.

⁴⁷ Las *majors* hacen referencia a las empresas multinacionales (actualmente cinco empresas) que controlan el negocio musical a nivel mundial. El término *indies* representa empresas independientes con mayor cobertura, y principalmente de carácter temático (es decir, centrado en pocos géneros o estilos musicales)

musical y la profesionalización, y da cuenta de unas principales características del campo rockero quiteño: su carácter independiente.⁴⁸

Sobre este aspecto, es importante retomar el trabajo de Bedoya (2005, 2006), quien centra su atención en los momentos de producción y circulación musical, para lo cual desarrolla un breve análisis de las disqueras en el país y su inserción en el círculo de producción global. La pregunta central de Bedoya es: ¿Cuáles son y de qué manera los agenciamientos independientes expresan las tensiones en la producción de mercados vinculados al género rock en la capital, frente a la producción, circulación y consumo globales? Frente a estas interrogantes, Bedoya plantea que frente a un espacio y circulación fragmentada debido a la falta de un mercado consolidado se ha desarrollado un “agenciamiento independiente” que se configura a través de dos ejes: el performance escénico y la resignificación de las formas de producción e intercambio.

Más allá de nuestras diferencias con el trabajo de Bedoya,⁴⁹ existe un aspecto de interés en su argumento: la debilidad de las formas comerciales del rock en el contexto local. Esto nos lleva a un primer criterio para el surgimiento del subterráneo: las características del mercado musical en Quito y Ecuador. Es decir, las dificultades con las que se enfrenta un músico rockero para llevar a cabo el oficio de músico. Actualmente, es común escuchar en Quito la siguiente afirmación: “uno es músico (rockero) independiente por default”.⁵⁰ Esto da cuenta del carácter “precario” y problemático del oficio musical.

Para el caso del subterráneo (especialmente en relación géneros musicales como el metal y sus variantes) es necesario incluir una advertencia y aclaración. Pese a que en el contexto local el oficio musical rockero encuentra constreñimientos en los medios “materiales y simbólicos” para su realización, las formas de enfrentar esta situación no puede agruparse simplemente bajo el término “independiente”. Por el contrario, en este contexto se producen convenciones respecto a las formas de enfrentar estas carencias, que avanzan de forma paralela con transformaciones en los “géneros musicales”. A fines de los ochenta y durante gran parte de los noventa (quizás hasta la actualidad) las posiciones de este “polo anti-económico” adquieren un sentido más extremo,

⁴⁸ No tomamos en cuenta el pop y pop-rock, el cual si encuentra una mayor inserción en los grandes circuitos comerciales globales.

⁴⁹ Ver capítulo 4.

⁵⁰ Frase que se la escuche por primera vez al músico Edgar Castellano.

relacionado a su vez con la “aparición” -a partir del traslado contextualizado de la escena internacional- de géneros musicales con raíz en el heavy metal pero considerados extremos (como el death y el grind core, entre otros).

Estos procesos no se encuentran libres de contradicciones en su interior, expresadas principalmente en la forma en que se apropian y producen un discurso sobre la autenticidad. El discurso de autenticidad del rock ha sido - y es- uno de los elementos centrales en la historia del rock, y que se argumenta a partir de que el rock crea comunidad y que “alude a una experiencia definida como verdadera en donde aspectos tales como la espontaneidad, la verdad de los sentimientos (frente a la falsedad que ellos ven en la música pop, por ejemplo) y la intensidad de la experiencia vivida en la relación entre artistas y público son esenciales” (Ochoa, 2002: s/n). Es decir, el rock se suele representar como un discurso contestatario del orden establecido, como una suerte de “contra-cultura”. Sin embargo, es un discurso atravesado por una paradoja permanente: “la rebeldía rápidamente se convierte en fetiche” (Ochoa, 2002: s/n). En este punto vale la pena citar en extenso a Frith:

La estética del rock está enormemente condicionada por su argumentación en torno a la autenticidad. La buena música es expresión auténtica de algo (...). La mala música es inauténtica: no expresa nada. (...). Así, la “autenticidad” se refiere a aquello que garantiza que los intérpretes de rock resistan o logren subvertir la lógica comercial (...). El mito de la autenticidad, además, es una de las consecuencias ideológicas propias del rock, un aspecto más de su proceso de venta: las estrellas de rock pueden ser comercializadas como artistas y su sonido como un referente de identidad (Frith, 1987: 417-418)

La apuesta de Frith es desarmar el “mito” de la autenticidad, ubicándolo dentro del propio proceso “ideológico” y comercial del rock. Esto no implica que se deba desechar los argumentos de los sujetos investigados como una mentira de la cual no son conscientes; sino que, por el contrario, de lo que se trata es ver como estos sujetos articulan dentro de sus narraciones la autenticidad como un criterio legítimo, dentro de un discurso más amplio que se encuentra en disputa acerca de la definición de la música y lo musical.

El rock en Quito no puede entenderse sin preguntarnos por las formas que ha adoptado el discurso de autenticidad. En el caso del subterráneo, la autenticidad se propone explícitamente como alejado de lo comercial, como una versión “anti-

económica” de la actividad musical. Estos criterios, muchas veces expuestos de forma contradictoria internamente, producen una forma de valoración sobre la propia actividad musical, lo cual repercute sobre las posiciones que ocupan las bandas, músicas y demás participantes de los mundos musicales al interior del campo musical. Nos encontramos con formas distintivas de construir la relación con el camp (ilussio o interés para Bourdieu), de la creencia en las propiedades propias del campo. Los grupos musicales son valorados, en este caso, a partir del “sacrificio” presente en la actividad musical, y esto guarda relación –como veremos más adelante- con la forma en que se producen y reapropian los senderos musicales a través de los cuales aparece el sujeto músico rockero en Quito.

Retomando la discusión planteada en el capítulo anterior, se puede afirmar que el valor de “autenticidad” se encuentra articulado por otros elementos (como pueden ser categorías vinculadas a la clase, edad, género, entre otros). Los cuales generan una forma de sobre identificación. Es decir, en algunas coyunturas y en ciertos contextos algunos elementos se vuelven más importantes para definir la autenticidad. Como se argumentará en el último capítulo, no se puede separar la idea de autenticidad de la noción de clase social; y específicamente de un valor que es atribuido al mundo de lo “popular” como son las prácticas de “acolite”.

Regresando al tema del subterráneo, este conjunto de innovaciones van a reconfigurando el campo musical, al ampliar el campo de posibilidades de la actividad musical, crear una “ficción” respecto a la distancia entre lo comercial y lo autentico, y respecto a las formas en que se “hace música”. Las posiciones al interior del campo se redefinen y reorganiza el espacio a partir de nuevos principios.

Como señala Danilo Vallejo en la cita que abre esta sección, el rock subterráneo surge como producto de diferentes enfrentamientos y la producción de nuevas convenciones y una forma de “creencia” y relación con el campo musical. También tiene que ver con la relación entre el campo de producción cultural y el campo de poder y otros espacios sociales. Cristian, miembro y de Al Sur del Cielo (una de las principales organizaciones de rock en el sur de la ciudad y organizadora de los festivales Quito Raymi), señala sobre proceso:

De ahí como proceso cultural del rock nos costó mucho, nos costó demasiado comenzar a manejar ya los sistemas de cultura, porque nos veían como a cualquier vago, como a cualquier desocupado más,

además que a nosotros por la apariencia siempre éramos medio perseguidos, además que vivíamos en un sector muy, muy, que te digo, emblemático de la guerrilla, era muy de izquierda, y además con una bola de delincuencia muy fuerte, que eran grupos delincuentes de fama que habitaban en el sector, entonces nos tocó luchar ahí en la calle con la policía, con los delincuentes, con la gente del barrio porque a nosotros nos veían y mejor se alejaban, entonces era muy duro (Cristian, uno de los líderes de Al Sur del Cielo, entrevista personal).

En los años donde el subterráneo empieza a ocupar un mayor espacio dentro del campo musical redefiniendo un polo y nuevas disputas y luchas en su interior, es también un momento en que se redefine su relación con el campo de poder. A mediados de los ochenta, con un gobierno de derecha conservadora en el poder (León Febres Cordero) y la utilización de diferentes estrategias represivas estatales, el intento de movimientos urbanos movilizados de izquierda (Alfaro Vive Carajo), la crisis económica iniciada en 1982, entre otros aspectos, definen un panorama político-social en el cual el subterráneo empieza a gestarse y va adquiriendo mayor adhesión y visibilidad. Es decir, en el interior de estas características sociales, económicas y políticas, aparece el subterráneo como un escenario de innovaciones en diferentes aspectos. Redefine la configuración del campo rockero quiteño

Una posible lectura de esto, sería ver el rock subterráneo como una expresión de formas de resistencia ante un contexto adverso al “joven” y a sus posibilidades de inserción social. El problema con esta afirmación, son las consecuencias y argumentos que se derivan de ella. Por ejemplo, encontramos una idealización de los “mundos del rock” como espacios altamente contestatarios y “contra-hegemónicos” como una característica naturalizada. De esta manera, mito y análisis se convierten en uno.

En este trabajo nos interesa proponer otro tipo de lectura: el subterráneo como espacio de innovación en el campo rockero y de reorganización de las posiciones en su interior; en donde el “mito del rock” aparece como una forma de enfrentar las carencias simbólicas y materiales de la actividad musical, pero no solo como “resistencia”, sino como formas contextualizadas de asumir el oficio musical y los sentidos y significados de la valoración extra-musical y de la propia música. Es dentro de este espacio, que los senderos musicales producen y se enfrentan a convenciones, constreñimientos y valoraciones en un campo específico de lucha y disputa.

Lógicas espaciales de la música rockera en Quito

Un elemento íntimamente relacionado con la forma en que se va configurado las posiciones al interior del “campo rockero” tiene que ver con su articulación con el espacio urbano y –especialmente- con la forma en que las diferencias sociales adquieren una representación espacial. Siguiendo a Lindón, Hiernaux y Aguilar (2006), nos alejamos de una definición de espacio como “contenedor”, y asumimos al espacio en su concepción de “espacio vivido-concebido”, en donde los “sentidos y significados del espacio son construidos a través de un proceso de contraste entre los elementos materiales y las representaciones, esquemas mentales, ideas e imágenes con los que los individuos se vinculan con el mundo (...)” (2006: 12).

Interesa incorporar lo urbano, en tanto experiencia y condición, como una arista para comprender su articulación con el campo rockero quiteño. Esta necesidad adquiere aún mayor relevancia en la actualidad, dado los procesos que vienen re-configurando la ciudad y lo urbano.⁵¹

Esto no debe llevarnos a realizar una lectura “localista” de la producción musical, sino que por el contrario identificar el producto de los juegos entre lo urbano como espacio de intermediación de la experiencia y sus interrelación con procesos más allá de su lugar físico (lo global); es decir, ubicar en este juego de lugares, disputas y fuerzas al interior del campo. De esta manera, asumimos como una premisa que una de las particularidades del “sujeto rockero” en Quito está marcada por las características de la ciudad y la forma en que se presenta y experimenta lo urbano en Quito. Reconocemos que los discursos al interior de este campo se articulan con la forma en que se expresan las diferencias sociales (en términos de estratos socio-económicos) y su expresión espacial.

La relación entre música y ciudad (y lugar y espacio) han sido tópicos recurrentes en la investigación sobre músicas populares, aunque nunca dominante (Cruces, 2004). Es posible identificar cinco ejes centrales sobre los que se ha trabajado esta relación entre espacio y lugar y música: a) los impactos de las condiciones socio-

⁵¹ Por ejemplo, el otorgamiento de licencias a lugares para realización de conciertos, los procesos de renovación urbana en el centro histórico y el uso que se le otorga a la “música en vivo” (principalmente en la Plaza del Teatro) como mecanismo para revalorizar la zona, los lugares donde se realizan los festivales de música durante las fiestas de Quito, entre otros aspectos son procesos y dinámicas urbanas que influyen en la experiencia del “sujeto músico” en la ciudad de Quito y, por lo tanto, necesitan ser tomadas en cuenta en esta investigación pese a que no sean el objeto central de reflexión.

económicas en las actividades de producción musical; b) las narrativas urbanas del lugar e identidad construidas por músicos locales; c) la relación entre lugar, música e identidad étnica; d) las formas en que géneros musicales circulan globalmente y son apropiados, re-trabajados e inscritos con significados locales (Bennett 2002b); e) la relación entre música y vida cotidiana (DeNora 2000; Frith 2003b).

En el caso de Ecuador, la literatura sobre música popular ha incluido estas dimensiones como parte de sus preguntas y análisis, pero de manera tangencial.⁵² En muchos casos, se encuentra una desconexión entre el estudio de grupos sociales específicos y una preocupación respecto a la relación –en doble dirección– que produce entre estos grupos y los procesos y dinámicas urbanas. Es como parte de estas preocupaciones, que la idea de sendero musical adquiere para nuestro trabajo un tercer sentido. Es decir, un elemento que guarda relación con la forma en que se constituyen los senderos musicales y la propia trayectoria de los sujetos músicos (al interior de ellos, abriendo nuevos senderos, etc.) es la ciudad y lo urbano en tanto intermediario de tal experiencia y del contexto. El reto consiste ubicar la actividad musical dentro de la experiencia urbana, como una forma de apropiarse y usar la ciudad.

Para señalar estos aspectos debemos presentar brevemente algunas características de la ciudad de Quito. Esta ciudad, de morfología “larga”, encuentra en el Centro Histórico y el Panecillo actuando como espacios simbólicos y territoriales de organización de la ciudad, se divide en un norte y un sur.⁵³ Cada “espacio”, a grandes rasgos, produce una narrativa propia sobre las características de los habitantes, de la convivencia, y hasta de la experiencia urbana. El proceso de urbanización produjo –con mayor claridad hasta la década de 1970– un tipo de morfología social en donde los sectores de medios y bajos ingresos, así como la población migrante se ubicaba mayoritariamente en el sur de la ciudad (o en otras zonas periféricas); mientras en el norte se ubicaban grupos sociales de sectores medios y altos (como producto del

⁵² Excepciones, pese a que no se refieren directamente a la música popular aunque sí a otro tipo de producción culturales, que muestran la relación entre gobierno de la ciudad, procesos de renovación y prácticas urbanas son los textos de Andrade (2005, 2006, 2007).

⁵³ No vamos a ahondar en las características socio-económicas de la ciudad de Quito, ni del proceso de urbanización de Quito. Al respecto se pueden ver algunos de los trabajos incluidos en Carrión y Dammert G. (2008 a y b). Vale advertir, que nos referimos especialmente a la “ciudad central”, por lo que se deja de lado los valles urbanizados de la ciudad (Tumbaco, Los Chillos, Cumbaya, entre otros).

abandono y desplazamiento de la zona central (Centro Histórico) de estos grupos sociales).

Característica que se relaciona con el proceso de urbanización de la ciudad de Quito, y que tiene entre los años 1970-1980 uno de los momentos de mayor crecimiento poblacional y territorial.⁵⁴ Años en que los lugares “marginales” anteriormente ubicados en cerca al Centro de la ciudad, empiezan a desplazarse hacia zonas periféricas como la ferroviaria. Es como parte del proceso urbano de la ciudad de Quito, y particularmente dentro de las etapas longitudinal (1900-1945) y longitudinal-polinuclear (1945-1970),⁵⁵ se va definiendo zonas diferenciadas de la ciudad y una forma particular de segregación urbana “construida a partir de la imbricación de la tradicional segregación residencial con una segregación por usos de suelo”, la cual tendrá como resultado la “consolidación de las zonas norte, centro y sur (...)” (Carrión, 1980: 169).

Estas consideraciones permiten introducirnos en un marcador de diferenciación que aparece al interior del campo de rock quiteño. El rock y la música en general contribuyen no solo a la apropiación del espacio, si no a las formas en que éste es construido y diferenciado por los agentes (Cohen, 1991; DeNora, 2001). El imaginario de dos “zonas” de la ciudad (norte y sur) como espacios antagónicos que articulan una propia lógica y valoración de la autenticidad y actividad musical, expresan la disputa sobre lo que significa ser rockero en Quito. Las lógicas, circuitos y referencias musicales se van construyendo a partir de estas diferencias. Los desplazamientos urbanos (ir a un concierto, lugares de ensayo y/o grabación, entre otros) van configurando usos de la ciudad.

Esta aparente separación espacial urbana actúa en diversos ámbitos de la vida de los habitantes de la ciudad, incluyendo los mundos musicales del rock y los sentidos y significados que los participantes de estos mundos le otorgan a los criterios de autenticidad, historia, la propia definición del rock, entre otros. Para continuar es necesario explicitar nuestro argumento: intentar comprender la forma en que se da esta relación entre “música” con ciertos lugares de la ciudad, debemos realizar un argumento de ida y vuelta: por un lado, sobre la característica de los propios espacios y como estos

⁵⁴ Durante este periodo, la población urbana creció en 147% y la superficie urbana aumenta en 380% (Carrión, 1980).

⁵⁵ A la cual le sigue una etapa metropolitana, en donde se produce la urbanización de valles como espacios conurbados con la “ciudad central”, expansión de zonas turgurizadas y marginales, entre otros aspectos.

ayudan a construir el significado musical a partir de un tipo de experiencia urbana; y por otro lado, el argumento inverso, es decir, la forma en que la “música” permite el paso de espacios a lugares.

La diferencia entre “sur y norte” está vinculada a las diferencias socio-económicas de los habitantes de la ciudad y la forma en que la ciudad se fue urbanizando. Esta diferencia se articula con los discursos en torno al rock y las formas en que se experimentan determinados “mundos del rock”. Guarda una relación (no causal) entre las condiciones objetivas de los agentes y las posiciones que ocupan dentro del campo de producción cultural, así como de las luchas al interior de este.

Pregunta.- Y en esto este transcurso desde los primeros conciertos que organizan en 1987, esto que a mí me llama mucho la atención qué es la diferencia entre norte y sur, cómo ves esto...

Respuesta.- Ya, uy veras, es que eso fue un problema y un dilema tenaz. Fue tenaz porque mira, el norte y el sur siempre fue encontrado y no por característica del rock sino por una característica económica de la ciudad, en el norte se ubicaban todas aquellas personas que tenían un poco más de nivel económico fuerte, entonces era la zona de billete pues, entonces nosotros los del sur, siempre amargados, en ese estilo de decir “no tenemos plata pero hacemos lo que nos da la gana”, entonces eso provocó que también eso se repercuta en el rock, o sea se llevó a reproducir lo mismo, entonces “los del norte y los del sur”. Entonces los del norte si tenían la oportunidad de comprarse una guitarra, o que alguien les financie, para grabar discos o para por lo menos sacar aunque sea un demo, o algo, algo, pero los del sur a nosotros nos tocaba fabricarnos guitarras, hacernos como podamos los conciertos, entonces no era lo mismo, o sea siempre fue un sistema de lucha. Entonces comenzó una lucha interna del movimiento norte sur, y fue tenaz porque duró por lo menos unos ocho nueve años (Cristian, Al Sur del Cielo).

Las actividades en torno al rock (consumo, producción, etc.) se diferencian por los circuitos a los que pertenecen. El “sur” de la ciudad, como espacio imaginario de lo popular,⁵⁶ se narra a sí mismo como el epicentro del rock y lo auténtico a diferencia del “norte” a quien se le tilda de ser una copia desvalorada del rock. La actividad musical se asocia a un contenido de diferencia de clase social, en donde la importancia otorgada a lo económico aparece como una negación de la autenticidad rockera. Sin embargo, tal separación responde a un conjunto de representaciones que atraviesan el espacio social y que muchas veces se contradicen con la existencia de un conjunto de canales y

⁵⁶ Sobre el uso que realizamos de la categoría de “cultura popular”, ver Alabarces (2009).

mecanismos a través de los cuales la actividad musical de ciertos grupos se traslada indistintamente entre ambos “escenarios”.

Los “inicios” del rock en Quito se pueden ubicar a fines de los años sesenta y comienzos de los setenta cuando aparecen bandas identificadas con el rock, principalmente tocando covers y algunas canciones traducidas (influenciado por lo que se traía desde México). En grupos como Sueños de Brama, La Tribu, y otros encontramos a varios de los fundadores del rock quiteño. Estos grupos, originalmente en su mayoría residente de las zonas del sur de la ciudad, eligen como espacio para realizar uno de los primeros conciertos de rock en la ciudad en la Concha de la Villaflora en el año 1972. Hasta la actualidad este espacio existe como uno de los hitos del rock ecuatoriano debido a los conciertos que se celebran ahí, y el impulso que adquirió desde fines de la década de los años ochenta en que la organización “Al sur del Cielo”, uno de los principales grupos organizados de rock (específicamente del metal), ha venido realizando un concierto cada año. Como señala un informante clave:

A ver, geográficamente yo creo que tienen mucho que ver, por ejemplo el tiempo que nosotros comenzamos, yo vivía en la Villaflora, en el sur, el otro grupo del que hablamos era del sur, el grupo colegial del sur, como que el Sur va marcando (...) pero yo más me refiero a que la gente que se ha dedicado a esto, que están muy metidos en esto, han sido de zonas periférica o casi periféricas. Ahora podemos hablar de otra cosa, porque hay una gran cantidad de grupos y tendencias, expresiones musicales, pero el sur es otro país, actualmente, y tienen otras tendencias, totalmente, son sumamente metaleros por ejemplo (Ramiro Acosta, entrevista personal)

En estos momentos se empieza a manifestar esta fragmentación espacial en torno al rock. Como señala un músico “metalero” con más de 20 años en escena en un seminario sobre rock:⁵⁷

Desde ahí ya se comienza a ver la fragmentación del rock en el Ecuador, cuando recién se comenzaron a hacer los primeros conciertos en la concha acústica, el espacio era solamente un parque botado, ahora está a cargo de nuestra organización al Sur del cielo, pero en ese entonces éramos todos roqueros, no teníamos realmente una fragmentación del rock ecuatoriano, todos tocábamos, lo que se buscaba era tocar. Para esa media hora o cuarenta minutos tienes que prepararte un mes, gastar, tienes que de alguna manera salir adelante

⁵⁷ Nos referimos al seminario “Factory nunca más” realizado en FLACSO – Sede Ecuador, con motivo de los seis meses del incendio en la discoteca Factory en donde perdieron la vida alrededor de 20 personas (precisar, hay datos disponibles), en su mayoría pertenecientes al “movimiento” gótico de Quito (entre personas del público, miembros de agrupaciones musicales, entre otros).

con tu manifiesto con tu forma de expresarte. Ahí para mí se dio unas fragmentaciones entre el sur y el norte en Quito, y se comenzó a dar una fragmentación dentro de lo social y lo económico, porque había gente que tenía mayor capacidad económica, inclusive para instrumentos y los demás no pues, entonces había ese tipo de competencia en ese tiempo. Había gente que tocaba otro tipo de música que ahora se dice añiñada, en ese entonces no había esa denominación, entonces si no que tocas rock o tocas rock, y punto, entonces que tocabas, Black Sabbath, Led Zeppelin, porque ese era el rock que había, antes no había ni que full dark metal, si entonces yo veo cosas ahora como absurdo (Alfredo Carbajal, banda Narcosis).

La diferenciación espacial se vincula con las actividades que realizan los miembros de distintos mundos musicales. Una visión compartida por varios informantes (pero no por ello real) es que en el sur empezaron a realizarse conciertos de rock y posteriormente apareció el despegue del subterráneo (especialmente el metal) a mediados de los ochenta (Vallejo, s/f a y b), el norte se caracterizó por otro tipo de géneros musicales. Esto no quiere plantear una homogeneidad. Lo que se plantea es la presencia “mayoritaria” de cierto tipo de prácticas y géneros musicales; además de la existencia que adquiere el sur dentro de las representaciones sociales al interior del campo del rock.

Estas diferenciaciones también se expresan (en un doble sentido) con los lugares (bares, espacios de conciertos, etc.) mayoritarios en cada uno de estos lugares, que actúan no solo como punto de encuentro, reunión y puesta en práctica y construcción del sujeto rockero; sino como espacios simbólicos que demarcaban cierta territorialidad y sobre las que se construyen “marcas” de grupos sociales. Así, mientras lugares como la Michelena aparecen en el imaginario de generaciones de rockeros como el espacio de confluencia, contacto y crecimiento de la escena metal y punk del sur de la ciudad; en el norte existen otro tipo de referencias. Así, Freddy Heredia propone y recuerda:

Las calles son pequeños laboratorios sociales, lo cotidiano tiene una carga de vida tan rica que es imposible no nombrarla, ahí es donde se sobrevive, donde se aprende lo bueno y lo malo, donde se escoge que conviene y que no, mientras los discursos ideológicos murmuran en los televisores de quienes se han refugiado en sus hogares. (...). Cuando se aprendí, cuánto se aprendía, desde mirar a los panas en los conciertos en el ágora de la Casa de la Cultura, o en la Chorrera, o en el estadio olímpico Atahualpa, eran finales de los 80. Siempre se regresaba en grupo, nunca se dejaba a nadie atrás, eran masas de gente de negro y de pelos largos que llenaban la calle Guayaquil, siempre a

pie. (...). La Michelena era conocida, era una calle rocker, la convivencia era plena, en el redondel de la Atahualpa se reunían los punkies, dos cuadras más arriba nosotros los heavy metaleros, dos cuadras más arriba los blaqueros, y dos cuadras más arriba los brujos (Freddy Heredia, Seminario Factory Nunca Mas).

La relación con el espacio, en este doble juego entre música y lugar, va produciendo sus propias idealizaciones y mitos. El sur de Quito, como zona empobrecida y de residencia de sectores principalmente medios y bajos, aparece en el imaginario como el lugar que concentra los “problemas urbanos” (marginalidad, violencia, inseguridad) asociados a la pobreza urbana en ejercicios de violencia simbólica y estigmatización.⁵⁸

Al mismo tiempo, estas formas de violencia simbólica (estigmatización) son incorporadas en las narrativas de varios miembros del mundo del rock (especialmente en el rock subterráneo) donde la violencia forma parte de la propia experiencia “auténtica” del rock y su relación con la ciudad y autoridades. En las historias de los informantes, las carencias presentes en estos contextos, se enfrentan a partir de la reproducción del mito de la comunidad, de lo barrial y lo colectivo frente al individualismo que identifican como dominante en otras zonas de la ciudad. Se generan mitos a partir de lo colectivo, del movimiento rock. Mitos que definen la superficialidad de su discurso, pero que internamente posee grietas y contradicciones. De manera colectiva, a partir de experiencias cotidianas, se van resignificando estas experiencias bajo un discurso totalizador del rock, del “mito del rock”. Es decir, las experiencias cotidianas de violencia (que adquieren características especiales en el caso de la violencia estatal) son incorporadas en el “discurso sobre el rock”, en construcción mítica, como elementos que refuerzas su carácter de “comunidad”, de cercanía respecto a la experiencia “real” de la ciudad, entre otros aspectos. Estos temas ya fueron mencionados anteriormente, por lo que vamos a continuar.

Para afirmar esta diferenciación en los circuitos musicales, se realizaron preguntas sobre los “lugares de encuentro y actividad musical” a los informantes, así como la ubicación de los lugares donde se realizan los conciertos promocionados en

⁵⁸ No es nuestro interés u objetivo estigmatizar la zona sur con esta cita de la libreta de campo. Un dato, que merece mayor atención e investigación, es el planteado por el “Estudio sobre adolescentes y jóvenes del Distrito Metropolitano de Quito” (2007), donde se señala que los encuestados perciben a la Administración Zonal Elor Alfaro (al sur de la ciudad) como el lugar donde existen “mayores problemas”. Además, se señala que “los chicos y chicas [del sur] confirmaron que este sector es más violento que el del norte; por eso, ellos optan por salir al polo opuesto de la ciudad” (2007: 131).

fanzines, blogs y páginas web. Como adelanto de lo que se tratará en un próximo capítulo, se puede señalar que existen hasta tres niveles jerárquicos de realización de conciertos (centrándonos especialmente en el metal):⁵⁹ en primer lugar, pequeños conciertos que agrupan a un promedio de seis a diez bandas, con un promedio de 45 minutos por presentación, donde el público puede llegar a ser bastante reducido (p.e. llegando a la cifra de 50 personas) y que se realizan en espacios públicos como coliseos barriales, casas barriales, entre otros (como el coliseo de la Ferroviaria, ubicada al sur de Quito). En segundo lugar, se encuentran los bares, en donde la banda si logra un mayor ingreso económico,⁶⁰ participan una menor cantidad de bandas (de una a tres bandas en promedio) y la afluencia de público es también reducida (como el Bar Arambel ubicado en Solanda, al sur de la ciudad). Y por último, se encuentran los grandes festivales como son el Quitofest, el 31 de Diciembre y la semana del rock organizado por Al Sur del Cielo, el QuitoRaymi y el Rockmiñahui. En este caso, el número de bandas suele superar las veinte en varios días de concierto y el público supera los miles.

En cada uno de estos casos, existe un circuito espacial diferenciado y da cuenta de la diversidad de los mundos musicales existentes. Los ejemplos mencionados se centran en el sur de la ciudad, a lo que podríamos agregar el concierto de fin de año organizado por Al Sur del Cielo que se realiza en la Concha Acústica de la Villaflora, espacio que -como vimos en el capítulo 2- aparece como un referente “mítico” de la historia del rock en Quito. .

La actividad musical se encuentra íntimamente ligada al sentido de pertenencia a lugares de la ciudad y expresa disputas sobre las formas de imaginar y apropiarse de la urbe. No se puede dejar de lado que entre estas diferencias se encuentra actuando una diferencia de clase que influye sobre las formas de construcción de un interés, de la relación con el campo musical. Además, esta participaciones diferenciadas sobre el

⁵⁹ En donde cada nivel cumple con distintas funciones en la producción del “sujeto musical rockero” y en los senderos musicales. Por ejemplo, los grandes festivales, pese a que no representan un ingreso significativo para las bandas, son un espacio de “consagración” de las bandas frente a un público específico y un posición en el campo rockero. Esto se debe discutir a la luz del último festival Quito Raymi, en donde la cantidad de días de conciertos implicó que bandas sin “mucho trayectoria” puedan participar.

⁶⁰ Esta afirmación debe ser tomada con cuidado, dado que este tipo de conciertos si representan un ingreso, pero sigue siendo mínimo (alrededor del 50% del valor total de las entradas en la mayoría de los casos) para el sustento económico de las bandas. En este punto influye la posición de la banda en el campo rockero, el lugar de realización, el proceso de negociación con los dueños del local, entre otros.

campo musical rockero tienen que ver con que “la *ilussio* se reproduce al confirmarse en *collusio*, en complicidad de agentes que han pasado por procesos similares de socialización y que tienen intereses en común, connivencia imprescindible para jugar el juego de que se trate” (Martínez, 2007: 266, énfasis en el original).

En Quito, el rock ha colaborado en la construcción del espacio por parte de sus habitantes. Como parte del reconocimiento de este punto es que se puede plantear la importancia de ubicar la música (en sus diferentes formas y momentos de producción, circulación y consumo) como un lugar estratégico para pensar los procesos y transformaciones de la ciudad y lo urbano.

Cierre

Podemos cerrar el capítulo destacando la importancia que han tenido estos procesos en la conformación del campo de rock en Quito. En primer lugar, los orígenes del rock en Quito como punto de inicio del proceso de autonomía del campo rockero en la medida que se van generando diferencias y tensiones respecto a otros géneros musicales (por ejemplo, la balada y la nueva ola), respecto a instituciones sociales (como la familia) y el Estado, entre otros aspectos. En segundo lugar, se identifica que el surgimiento del subterráneo como la dinámica interna del campo que con mayor claridad evidencia el proceso de autonomía del campo. Es importante en la medida que reorganiza las posiciones al interior del campo (permite hablar de polos en su interior), los criterios de clasificación y los elementos en disputa. Sobre este último punto, destaca la importancia de la “autenticidad” rockera como criterio relacional que permite establecer diferencias entre los mundos musicales y sus miembros.⁶¹ En tercer lugar, se señala la articulación que se produce entre las características de la ciudad y criterios de diferenciación en el campo rockero. A su vez, se discute como estos aspectos se encuentran articulados con dinámicas de clase social y representaciones sociales sobre estos temas.

En el anterior capítulo se mencionaron tres características sobre el campo de producción cultural del rock en Quito: a) sus “orígenes”; b) la emergencia y consolidación del subterráneo como un conjunto de “innovaciones” que reorganizaron la estructura interna

⁶¹ Tema que será abordado en el último capítulo a través de la discusión sobre acolite.

del campo; c) su articulación con la “morfología social” de la ciudad, y la importancia que adquiere en los criterios de diferenciación internos del campo. Estos aspectos permiten discutir el proceso de autonomía del campo.

CAPÍTULO III

JUEGOS DE INCLUSIÓN/EXCLUSIÓN: JUVENTUD Y CULTURA

En el anterior capítulo se mencionaron tres características sobre el campo de producción cultural del rock en Quito: a) sus “orígenes”; b) la emergencia y consolidación del subterráneo como un conjunto de “innovaciones” que reorganizaron la estructura interna del campo; c) su articulación con la “morfología social” de la ciudad, y la importancia que adquiere en los criterios de diferenciación internos del campo. Estos aspectos permiten discutir el proceso de autonomía del campo.

Para continuar en esta discusión, el presente capítulo continúa la misma discusión (autonomía del campo) tomando en cuenta una arista complementaria: la relación que se establece entre este campo y el campo de poder (entendida como la acción estatal de poder enmarcar sentidos (capital de nominación)), y que hace referencia a los vínculos entre agentes autónomos (del campo “rockero) y heterónomos.

Específicamente, se discuten dos temas. En primer lugar, se encuentra las diferentes formas de violencia presente en los mundos del rock. Específicamente, nos interesa aquellas que provienen desde “afuera” y que han adquirido diferentes matices a lo largo de las casi cuatro décadas de historia del rock en Quito (con rupturas y continuidades). En segundo lugar, nos interesa dar cuenta de los mecanismos que permiten la “inclusión” de “rockeros” en el ámbito público. Específicamente, nos centraremos en las formas en que desde las políticas públicas sobre “jóvenes” se intenta incluir tanto a este grupo etario como sus manifestaciones culturales, poniendo especial atención a la última década.

Se intenta establecer la doble relación entre los agentes del campo rockero quiteño y el Estado, en un juego abierto de inclusión/exclusión expresado en dos aspectos: por un lado, formas de represión estructural, simbólica y cotidiana; y por otro lado, las mecanismos de “inclusión” de estas prácticas culturales por parte de las autoridades locales bajo los discursos de las “culturas juveniles”. Así, el eje que articula estas dos dimensiones es la preocupación respecto al sujeto “joven”, en tanto construcción social que contiene una serie de atributos que son el resultado de las disputas presentes en el espacio social.

De manera similar a la estructura presentada en el acápite anterior, no es nuestro objetivo realizar un recuento exhaustivo de estas formas de inclusión y exclusión. Por el contrario, el argumento que se quiere proponer es que estas dos situaciones coexisten en distintos momentos y poseen una serie de consecuencias para la organización interna del campo del rock y la posición de los agentes.

Para continuar es necesario plantear algunas aclaraciones conceptuales de diferente orden. En primer lugar, por campo de poder nos basamos en lo planteado por Bourdieu, quien propone comprender este campo como “[...] el espacio de las relaciones fuerza entre agentes e instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos (económico y cultural en especial). Es la sede de luchas entre ostentadores de poderes (o de especies de capital) diferentes [...]” (Bourdieu, 1995: 319-320). Alrededor del campo de poder, Bourdieu le otorga centralidad al Estado como espacio natural y principal de las disputas dentro del espacio social (Bourdieu, 1997: 108). En nuestro caso, esta afirmación debe ser asumida con bastante precaución debido a las propias características del Estado y el contexto ecuatoriano.⁶² Asumimos que –pese a diferencias importantes- el Estado si poseen algunas de las propiedades otorgadas por Bourdieu (como por ejemplo el capital de nominación) y que interesan para nuestro argumento.

Para delimitar nuestro acercamiento con el aparato estatal, nos vamos a centrar en las políticas de inclusión generadas por el gobierno local del Municipio Metropolitano de Quito (con especial énfasis en los últimos 10 años) y con las prácticas y discursos sobre el rock y juventud que se volvieron visibles en situaciones de represión.⁶³

En segundo lugar, al referirnos a violencias, estamos asumiendo lo planteado por el antropólogo Philippe Bourgois (2005), quien propone entender la violencia como un continuum de diversas dimensiones (violencia política, estructural, simbólica y cotidiana). Y es en el juego de estas dimensiones, las formas particulares de relación y predominancia de alguna dimensión junto a las características contextuales, lo que

⁶² Un tema que no se va a desarrollar en este trabajo tiene que ver con la relación entre este tipo de actividades “culturales” y la política (entendida la disputa –formal e informal- de actores por posiciones de poder).

⁶³ Más adelante se detallan las situaciones específicas.

produce los sentidos de cada escenario particular. Además, asumimos que la “marginalidad” de un grupo social específico o –en este caso- de un conjunto de prácticas y posiciones dentro de un campo de producción cultural, se produce a partir de la acción de diferentes actores (Estado, privados).

Uno de los beneficios de esta entrada es intentar superar las lecturas víctima-victimarios presentes en los estudios sobre violencia y también presentes –aunque en menor medida- en la literatura sobre culturas juveniles. En nuestro caso particular, mencionar la existencia de formas de violencias sobre las cuales se organiza tipos específicos de sujetos rockeros en Quito implica no caer en la afirmación de su carácter de víctima y únicamente depositario de estos procesos. Por el contrario, se asume un argumento de ida y vuelta, en donde la violencia se reproduce y expresa tanto a niveles generales y macro, con en los espacios micro y las experiencias cotidianas de interacción social.

Estos dos ejes organizan la estructura del presente capítulo. En primer lugar, se discuten las formas en que se han presentado tres escenarios de violencia, en donde el rock (en tanto entramado general de sentidos) ha estado presente. Como contraparte de estos hechos, en segundo lugar se discuten las formas de inclusión del rock bajo los discursos de juventud e identidad promovidos desde una instancia de gobierno, como es el municipio de Quito.

Violencias desde arriba: ¿exclusión y marginalidad?

Para desarrollar nuestro argumento, se va a tomar en cuenta tres casos o hechos que vinculan al rock con situaciones de violencia⁶⁴:

- 1) Comienzos de los años setenta. El intendente de Pichincha organizó una campaña para promover sentidos de decencia entre jóvenes de la ciudad. Con la ayuda de los peluqueros del Centro de Quito y la presencia de fuerzas del orden, en donde se obligó a las personas “jóvenes” que poseían ciertos rasgos a cortarse el cabello.

⁶⁴ Estos hechos no agotan la existencia de situaciones de violencia ejercidas en torno a personas vinculadas a los mundos del rock. Se podrían destacar otros hechos que dan cuenta que la violencia no solo fue ejercida desde el Estado, sino también desde agrupaciones políticas (con una crítica al rock como manifestación cultural externa). Sin embargo, se ha decidido mencionar estos tres casos dado que reflejan algunas características que van a ser discutidas a lo largo del capítulo.

- 2) Durante la década de 1990 se produjeron una serie de hechos de represión y violencia estatal hacia ciertos grupos de rockeros como lo sucedido en Ambato en 1992 y 1996⁶⁵;
- 3) En abril del año 2008 se realizó un festival de música gótica en una discoteca al sur de Quito. La “mala utilización” de una bengala produce un incendio que no puede ser controlado ni el lugar evacuado debido a que no existían las “normas de seguridad” adecuadas (salida, extintores, etc.). Consecuencia: 19 muertos y decenas de heridos.⁶⁶

Estos sucesos poseen elementos particulares a partir del contexto en que se producen: el primero, evidencia la preocupación y el intento por controlar tempranamente ciertas “tendencias juveniles”. Durante fines de los sesenta y gran parte de los años setenta, el rock formaba parte de un repertorio de modernidad (el uso del rock como artefacto de modernidad) por lo que fue adoptado inicialmente por personas provenientes de clases medias.⁶⁷ El segundo caso, expresa uno de los momentos en los que la represión y el control no pueden entenderse como hechos aislados, sino como la irrupción de un conjunto de prácticas basadas en discursos pre-existentes. Contexto en el cual se debe tomar en cuenta que el rock subterráneo ya se había logrado consolidar luego de su aparición en la década de los ochenta. El tercer caso expresa otro tipo de violencia: en lugar de una acción directa de las fuerzas de represión (policía, militares), se produjo por la ausencia de controles efectivos sobre la seguridad de los lugares donde se realizan espectáculos públicos.

En lugar de tratarlos como eventos aislados y separados, se va a intentar incluirlos dentro de un argumento respecto a un conjunto de acciones y discursos sobre las manifestaciones alrededor del “rock”. Son parte de imaginarios en torno al rock, los cuales poseen una propia trayectoria histórica enmarcada en la configuración local del

⁶⁵ Incluimos los hechos sucedidos en Ambato y no en Quito por la importante discusión pública que produjo, así como la respuesta del “movimiento rockero” (Acosta, 1999; Gonzáles, 2004). Sin embargo, en general estas prácticas (obligar a cortarse los cabellos, detención, etc.) fue una constante en los conciertos también realizados en Quito.

⁶⁶ Luego de sucedidos los hechos, se creó la Veeduría del Caso Factory; la cual es una asociación de la sociedad civil formada por parientes y amigos/as de las víctimas y asistentes al concierto que tienen por objetivo: 1) se consideren a todos los actores involucrados (desde la municipalidad hasta los organizadores del evento) como responsables de lo sucedido; 2) se utilice el espacio donde se ubicaba la discoteca Factory como un lugar de actividades culturales ligadas al rock (enseñanza, conciertos, entre otros). Vale señalar, que existen una serie de juicios por la responsabilidad de lo sucedido.

⁶⁷ Que son el grupo social con mayor acceso a redes informales de intercambio de productos culturales (discos, el hecho de migrar a otros países, entre otros aspectos).

campo musical y del espacio social en su conjunto. Además, estos hechos forman parte de discursos más amplios acerca de la juventud y su relación con prácticas culturales. Estos tres casos se inscriben en la relación entre el campo de producción cultural de los rockeros y el campo de poder.

¿Música violenta?

El primer eje de discusión es la relación que se suele proponer entre cierto tipo de género musical (o subgéneros) y actitudes específicas (en este caso, violentas, agresivas, entre otras). Lo sucedido en 1996, se produjo en medio en un contexto donde “primaba” un discurso oficial que condenaba el rock como destabilizador de la “sociedad” y “destructor” de la juventud.⁶⁸ Este “discurso” tuvo como momento de condensación las declaraciones del entonces presidente – Abdalá Bucaram-, quien lideró las acciones en contra del rock con las siguientes declaraciones:

Los ecuatorianos no inventaron las motos, ni las chompas de cuero, ni el pelo hippie, menos aún el consumo de drogas como marihuana y la cocaína. Frente a la música rock explicó que alrededor de ella, en el Ecuador; podría haber un proceso de descomposición de las costumbres de la sociedad. Para él, la música rockera enturbia la mente de los jóvenes. Por tanto, es partidario de reexportarla a donde vino. Los ecuatorianos deben, según dijo, reivindicar el pasillo “como la música auténtica del país” y que esa es la que tiene que influenciar realmente en la mente de la juventud. (Pelo largo: ¿un mero pretexto? El Comercio, domingo 25 de Agosto de 1996. Pág. A2. Citado en Gonzáles 2004: 34)

De acuerdo a esta cita, el rock posee y produce tres rasgos negativos: 1) posee una relación inherente con actitudes violentas y “desviadas”; 2) por lo tanto, se presenta como un artefacto destabilizador del orden social y de la constitución “normal” del “joven”; y 3) esto se debe a su carácter “extranjero”, y por lo tanto, ajeno a las prácticas “naturalmente nacionales” expresadas idealmente en el pasillo. Posición que se complementa con las asociaciones que se le otorgan a cierto tipo de géneros musicales.

Luego de más de 10 de años, esta vez en el contexto del incendio de una discoteca durante la realización de un festival de música gótica, nuevamente se posicionó en la

⁶⁸ Este contexto de “conflictividad social” no solo fue producido por una “decisión” del gobierno de turno, sino que se desarrolló en medio de un contexto de represión y violencia institucional, mediática y discursiva. Es decir, diversos actores (como los medios de comunicación, la iglesia, el gobierno, la policía, etc.) colaboraron para situar en la esfera pública la consigna de que el “rock” es y será la perdición de la juventud.

esfera pública un discurso sobre la relación directa entre un tipo de música y un conjunto de prácticas culturales. La exposición mediática del caso estuvo marcada por una serie de afirmaciones directas y/o indirectas respecto a la relación que existe entre lo sucedido y el hecho de las personas asistentes al concierto tuvieran “cultos hacia la muerte”, por el mismo nombre del festival “Ultratumba” o por la estética que despliega este “mundo musical”.

Ochoa (2009) toma como estudio de caso lo sucedido en la discoteca Factory y hace un recuento de cómo la prensa (diarios de circulación nacional editados principalmente en Quito) abordó el tema. En líneas generales, plantea que se exaltó estos atributos negativos de la música gótica, la cual fue extendida al conjunto del subterráneo y del rock.

Detrás de estas afirmaciones se encuentra la “creencia” de que existe una relación inherente entre ciertos géneros musicales y la violencia formando así un conjunto de estereotipos que funcionan como parte central del ejercicio de la violencia simbólica y que permiten dividir lo aceptable (normal) de lo inaceptable (no normal). Esta relación se plantea en un sentido causal en la medida que existe cierto tipo de géneros musicales que celebran e incitan a la violencia. Los imaginarios alrededor del “rock pesado” se suelen alimentar de este tipo de articulaciones entre música y violencia.

Una forma en que esta representación se expresa es la descripción de cierto tipo de géneros musicales ligados al rock como ruido,⁶⁹ realizando un doble movimiento que implica comprender la violencia como exterior a lo social y el “ruido” como no-musical (Ochoa, 2006). Se debe reconocer que frente a estos discursos se contraponen otros, en los cuales -bajo las etiquetas de grupos juveniles o culturas juveniles- se destacan propiedades positivas como inherentes a los miembros de estos grupos. Este discurso ha estado ligado muchas veces a la academia y -como veremos más adelante- ha tenido una importante influencia en las políticas juveniles culturales.

La violencia posee una dimensión simbólica. Es específicamente el resultado momentáneo del juego de diversos actores (estatales, medios de comunicación, entre otros) donde se legitima un discurso respecto al rock basado en estas asociaciones y

⁶⁹ “(...) ruido como lo opuesto al consenso público, como resistencia al orden social; ruido como lo opuesto a la música, definida como aquello que se reconoce, bajo ciertos ideales de belleza, como admisible como sonido musical; el ruido como lo opuesto a la clasificación y la objetividad de las categorías; y el ruido como lo opuesto al mundo natural y su silencio” (Novak, 2006 citado en Ochoa, 2006: s/n).

atributos “negativos”. Y lo simbólico, gracias a su eficacia como instrumento de dominación (Bourdieu, 1991), actúa de forma paralela y como productora de condiciones de “exclusión” respecto a estos grupos sociales.

Y estas imágenes (o una “imaginación” dominante sobre estos grupos) no se mantienen estáticas en el tiempo, sino que presenta una serie de rupturas y continuidades. A lo largo de estos tres hechos es posible identificar como el discurso respecto a la juventud y lo que es considerado “normal” desde instancias públicas ha ido modificándose. Para desarrollar este punto, es importante resaltar algunos aspectos adicionales de estos sucesos. Ramiro Acosta, figura importante del movimiento rockero de Quito desde sus inicios, brinda mayor información sobre lo sucedido en el año setenta:

Sí, eso fue en el año 70, hubo un intendente insensato, no pues que, y habíamos pocos de pelo largo y ellos no podían que esto pueda se pueda proliferar, defendiendo a la ciudad, un idiota, un loco que después se cargó en unos juicios impresionantes. Llega un amigo, existía una línea de aviación [de la época], hijo del gerente y se le ocurre salir al centro y le agarraron no más ahí, lo metieron a la peluquería, y tenía un pelo larguísimo, bien cuidado además...ese fue uno de los juicios duros, el otro que el intendente cumple órdenes, entonces donde está en la ley, y sé que hubo otros juicios y ese pobre hombre quedó completamente rechazado... (Ramiro Acosta, entrevista personal)

Además de la posición del entrevistado sobre este suceso, se puede destacar otro aspecto de presente en la narración del entrevistado: temas vinculados a las características socio-económicas del grupo de jóvenes que fueron objeto de estas intervenciones. Más allá de la anécdota de que el hijo de un gerente se le aplicaron medidas represivas (el corte de pelo) y que posteriormente hubo un juicio; un tema que aparece constantemente en las narraciones de distintos entrevistados es cómo el vínculo entre este campo y el tema de clase es algo que se va desarrollando a medida que el campo del rock va produciendo mayores diferenciaciones en su interior. Desarrollemos un poco más este tema.

Podemos aventurarnos a decir que a medida que el rock ha seguido su proceso de desarrollo en clave local, se han empezado a articular nuevas dimensiones a la definición del “sujeto rockero”. Es decir, se han producido articulaciones entre la noción de “rock” y otras categorías. En las décadas de 1960 y 1970, cuando el rock (inicialmente) formaba parte de los repertorios culturales de personas de clases medias y

altas, la preocupación por normalizar a los grupos sociales se vinculaba principalmente a actuar sobre lo “joven”. Se podría plantear como hipótesis que durante este periodo el rock (y en especial lo subterráneo que recién tendrá presencia en las siguientes décadas) se articula principalmente con lo joven. Posteriormente, el rock no solo se articula solo con la categoría de juventud (generando consecuencias negativas para este grupo de acuerdo al intendente de Quito), sino que se vincula con la clase (y especialmente con la asociación que se produce entre el subterráneo y lo “popular”).⁷⁰

A partir de la década de 1980 (y en un contexto político marcado por un gobierno de derecha), cuando el campo de producción cultural rockera va adquiriendo mayor autonomía al desarrollarse el subterráneo, la clase social adquirirá mayor importancia como criterio que configura del campo y como criterio de diferenciación en su interior. Desde la posición de distintos agentes, el subterráneo se vincula con la precariedad urbana y con personas provenientes de estratos socio-económicos medios bajos y bajos. Mejor dicho, el subterráneo se articula con la idea de “popular” no solo para los agentes al interior del campo, sino también los discursos provenientes desde instancias públicas preocupadas por este sector “joven”. Juventud, pobreza y rock se convierten en una suerte de triada básica discursiva en torno al rock.

Adicional a esta situación, se va generando otro tipo de articulación. Mientras en los años sesenta y setenta el rock se intentaba enmarcar en las propuestas presentes en Estados Unidos, y especialmente dentro de un discurso de “Amor y Paz”, ligado al concierto de Woodstock, la guerra de Estados Unidos con Vietnam, etc. Discursos que muchas veces había sido “traducido” e importados a Ecuador desde otros países como México o Argentina. Durante estas décadas se intentaron realizar versiones locales de este concierto, sin mayor éxito. Pero también se realizaron algunos conciertos importantes en la historia del rock ecuatoriano quiteño:

Pero después me parece que fue en el 79 o en el 80, se logró hacer con el apoyo de la Coca-Cola uno de los primeros conciertos grandes aquí que se hizo en la Carolina. No hubo bandas internacionales hubo solamente bandas de acá, pero fue un concierto de un día entero; entonces todo el mundo se quedó asombrado y dijeron sí, sí funciona. Pero Coca- Cola después se puso las pilas y produjo algunos eventos, por ejemplo un súper concierto sonado de aquí, fue un concierto de los

⁷⁰ Si bien no es nuestro objetivo principal discutir la asociación entre clase y rock, a lo largo del trabajo se realizaron algunas referencias sobre el tema dada su importancia para comprender la configuración del campo rockero Quiteño.

Tres Molinos, que fue en el Valle de los Chillos que tampoco había nada, fue durante tres días. El dueño de la hostería que se llamaba Los tres Molinos había sido rocker en sus tiempos el veterano, alquiló tres días la hostería y se hizo el concierto de los Tres Molinos, entonces ahí estuvo *Mozarella*, estuvo el Ramiro, vinieron bandas de Guayaquil, fue tres días de concierto, sin ningún tipo de bandas externas, solamente rock ecuatoriano (Alfredo Carvajal, entrevista personal).

Para la década de 1980, los discursos sobre el “amor y paz” que formaban parte del escenario local de rock, se van modificando. Ingresan, se adoptan y desarrollan nuevas propuestas; y el país y la ciudad se encuentran en otro contexto. Pese a estar presente desde sus orígenes, será en esta década que la política se articula con el rock con mayor fuerza. Al respecto, lo que señala Cristian (miembro de una organización importante ubicada al Sur de la ciudad, encargada de organizar eventos masivos de rock) es importante:

Entonces siempre nos ponían con esa tacha no, como te decía estabas vinculado con la guerrilla también, entonces a nosotros por nuestro aspecto primero los guerrilleros de Alfaro Vive se acercaron porque nosotros éramos bastante contestatarios, o sea y hablábamos en contra de la sociedad, hacíamos respetar nuestra calidad humana y de identidad y todo, entonces ellos se acercaron, quisieron convencernos, pasamos una experiencia con ellos de un poco ver si es que podíamos entrar o no, o sea manejaron ellos su nota para reclutarnos a las filas de la guerrilla, pasamos una noche en lo que es el panecillo entonces, y dijeron ve, ayuden a cuidar a los niños pero era, fue una estrategia militar para ver si estábamos capacitados o no. Entonces nosotros como éramos más violentos o sea mucho más fuertes en el sentido de..., entonces nos comenzaron a ver esa situación y vieron que nosotros teníamos capacidad para ser, pero nunca nos gustó meternos con las armas, nunca nos gustó vincularnos en esa, o sea nuestra nota era luchar pero por la libertad y desde el respeto no, o sea respetábamos al resto de gente que no nos respetaba, esa fue nuestra visión. O sea yo creo que eso nos sirvió para después en largo tiempo atrás. Bueno, decíamos ya pasamos eso y tuvimos enfrentamientos con la policía, fuimos acorralados en la esquina de los dos puentes, porque “pensábamos que eran delincuentes”, teníamos denuncias un montón. Entonces nunca nos encontraron con nada no, ni incluso hasta con drogas nunca nos encontraron no (...) (Cristian, entrevista personal).

Los discursos sobre el rock se van transformando –produciendo nuevos sentidos y significados respecto a las características de las prácticas y discursos en torno al rock (a su vez diferenciado respecto a las posiciones que ocupan dentro del campo de

producción cultural).⁷¹ Es importante anotar que estos cambios se van generando de manera paulatina, y de manera paralela con el proceso de mayor autonomía del campo.

En la década de 1990, los hechos de violencia actuaron sobre un campo con mayor autonomía y mayores criterios de diferenciación en su interior. A diferencia de lo sucedido en los años setenta, cuando la violencia simbólica se centraba en imagen de joven rockero (con débiles vínculos con temas de clase); en los sucedido en Ambato en 1992 los hechos serán distintos, y marcarán un hito dentro las trayectorias de este campo rockero. Alfredo Carvajal recuerda de la siguiente manera esos hechos:

En el 92, en Ambato yo estuve presente, íbamos a tocar ese día y estábamos haciendo las pruebas de sonido en la mañana, el concierto era a las 3 de la tarde y el equipo de trabajo de nosotros y de las demás bandas estaban ahí en el frente del escenario era en una cancha de Básquet, tomando sus cervezas porque eran el equipo técnico y alrededor de la cancha llena de policías, en el escenario, en las carpas donde íbamos nosotros, más policías, y nos revisaban a todos, a los estuches, nos registraban a los músicos, y ese rato el capitán bueno no sé cómo serán esos rangos.. la gente se empujaba y todo divirtiéndose porque ese día era un festival de Trash y había mosh y toda la cosa y los policías les cerraron, personal técnico de nosotros loco, y que ya están drogados y que se van detenidos por relajo en la vía pública qué... si estábamos dentro de una escuela, que no, que no se qué, que se cancela esta pendejada, pero si todavía no comienza... las puertas estaban cerradas todavía, afuera la gente estaba haciendo fila y una fila muy grande porque era festival nacional. No sé cómo logramos explicarles las cosas que eran personal técnico, y que el asunto es así, no había como explicarles... ya sabes con casco, no podían entender. Después de 2 horas bueno el organizador les dio dinero ya no molestaron y se abrieron otra vez, el organizador les dijo ahora si vamos a abrir la puertas y los policías cómo... que va a venir más gente uta mi capitán esto es un relajo, va a ver un motín, paf mandaron el doble de policías en el interior hermano, y en la parte externa teníamos 2 de esos que botan agua, trucutus se llaman aquí, una ambulancia, bomberos y como 200000 policías, más que rokers y la gente que iba entrando inclusive chicas era por poco y desvístanse para registrarles. En ese tiempo no había botellita de agua desechable y la gente llevaba su termito, algunos sí con trago, si era agua te botaban y si era trago se cogían ellos, yo lo vi. Ah bueno la gente entraba cabreada, adentro se vendía cerveza con eso se pagaba, el auspiciante era Pilsener y le cierran el local, aquí solo se vende agua, como quiera se pagó; cuando comenzó el concierto a la segunda banda comenzó el mosh, hijue treinta los policías sin que nadie les diga nada comenzaron a botar gases y sacar el tolete a pegarle a todo el mundo

⁷¹ Un tema ausente en los estudios sobre Rock en Quito y en Ecuador en general es su vinculación con la política durante estas décadas. Pese a que desborda los objetivos de investigación propuestos, se debe destacar su importancia.

dentro del recinto. Salidas teníamos, pero en el exterior, no recuerdo el nombre de la calle, les esperaban los policías con botella rotas para cortarles el pelo y toda persona hombre, mujer, niño se iba preso, por estar participando de un desorden en la vía pública. Heridos, golpes, balazos que hubo de parte de los policías, porque de parte de los roker, cómo... y eso se quedó en registro en video, yo no lo tengo los días a la Casa de la Cultura de Ambato. Esas cosas empezaron a pasar aquí en Quito, pero se pudo controlar eso, porque las veces que pasó eso, nosotros teníamos autorizaciones del municipio y la intendencia, entonces se puso quejas formales, siguió pero ya no tanto (Alfredo Carvajal, entrevista personal).

Se van produciendo un conjunto de articulaciones sobre el sujeto rockero, de formas de intentar definirlo. En muchos casos, estas operaciones se basan en las construcciones de estereotipos reproduciendo formas particulares de violencia simbólica. Junto a la violencia física ejercida, se evidencia una operación en la que ya no se actúa indistintamente sobre lo joven; sino sobre un tipo particular de personificación de los jóvenes: vinculados al rock, pero vinculado a posiciones específicas del campo de producción cultural (aquellos vinculados al subterráneo y que se narran a sí mismos como lo auténtico y “popular” del campo rockero).⁷²

Organización espacial: ¿exclusión y represión?

Estos discursos y actos de represión (criminalización del sujeto rockero) incluyen diversos mecanismos desplegados por las autoridades locales y las instituciones del orden (policía) que intentan organizar el espacio urbano.⁷³ Dentro de los múltiples procesos y dispositivos que intentan organizar la experiencia urbana y la ciudad podemos señalar dos mecanismos directamente relacionados con los mundos del rock en Quito.

En el capítulo anterior se mencionó la importancia que ha tenido el “espacio urbano” (a través de su organización norte – sur) como criterio de diferenciación entre las posiciones al interior del campo rock y la historia del rock local. Luego de los hechos sucedidos en abril de 2008 en la discoteca Factory⁷⁴, un tema que se posicionó brevemente en la esfera pública como tema de debate fue el de las características de la

⁷² Popular entendido como “cultura popular”. Para una discusión crítica al respecto, ver Alabarces (2008)

⁷³ No consideramos que estos mecanismos determinen “para siempre” el uso y apropiación del espacio urbano, en tanto es un proyecto sujeto a constante negociación, conflicto y disputa.

⁷⁴ Suceso trágico que se menciona al inicio de esta sección.

actividad musical en Quito. Específicamente, se discutió sobre las condiciones materiales en que se realizan conciertos de rock (principalmente del circuito subterráneo y todo lo que no entra dentro de los grandes conciertos comerciales con una asistencia de más de 3 mil personas y/o que no se ubican en los establecimientos considerados “comerciales”). Al respecto, se pueden mencionar dos elementos.

En primer lugar, se encuentra la situación legal o clandestina de los conciertos de rock (especialmente subterráneo). La gran mayoría de conciertos de rock (excepto los grandes festivales que puedan atraer una asistencia superior a las 3 mil personas) son clandestinos; es decir, no cumplen con todos los requisitos ni poseen los permisos para su funcionamiento. Para la realización de un evento se deben contar con permisos de diversas instituciones, que van desde la municipalidad, bomberos, defensa civil hasta el ministerio de trabajo, asociación de músicos, entre otros. Tramites que no diferencian las magnitudes de los conciertos (es lo mismo para un concierto de 500 personas que para uno de 5000) y que en muchos casos incluyen actos de corrupción.

A esto se suma la gran cantidad de lugares (bares, discotecas) donde también se realizan conciertos, que no poseen los permisos requeridos. De acuerdo al estudio de CORPORSEGURIDAD (2007: 166) sobre seguridad y jóvenes, del total de bares registrados en Quito solo el 47.1% cuenta con el permiso de Intendencia de la Policía de Pichincha, el 26% con el permiso del Ministerio de Turismo, 14.1% con el permiso municipal de uso de suelo y el 12.8% con el permiso de la dirección provincial de Pichincha. Es decir, ni siquiera la mitad de los bares registrados cuenta con más del 50% de permisos necesarios. A este panorama, se deben sumar los locales que no poseen ningún tipo de registro y que, por lo tanto, no se incluyen en esos datos.

Un segundo aspecto a destacar tiene que ver con el acceso a los espacios de acceso público (parques, casas barriales, comunales, etc.) para la realización de eventos. Además de los problemas en los trámites que deben realizarse, interesa resaltar lo siguiente: bajo un discurso de prevención y de mayores niveles de seguridad, las autoridades y fuerzas del orden plantean que los conciertos no deben utilizar espacios ubicados en partes “céntricas” de la ciudad, sino que deben desplazarse hacia zonas marginales donde la seguridad y control sean más eficaces y los daños sean menores.⁷⁵

⁷⁵ Es necesario situar estas referencias al contexto en el cual se realizó la presente investigación (2008-2009). Por tal motivo, estas situaciones se pueden haber modificado.

Es necesario especificar que por zonas marginales no nos referimos a un criterio de distancia. Por el contrario, son espacios que pese a existir en distintas partes de la ciudad se convierten en pequeños núcleos de prácticas culturales respecto al rock. Desde la perspectiva de las autoridades (como la policía o el municipio), esto se traduce en espacios de control y en los cuales mientras “se mantengan en esos espacios, no hay problemas”.⁷⁶

De esta manera, se proyecta una forma de organizar la ciudad, en donde la tensión deja de constituir el eje de la experiencia urbana, para pasar a un contexto sin conflicto. La paradoja de esta situación es que el conflicto se singulariza, apareciendo como episodios aislados, pero con mayor fuerza, violencia directa y represión. Esto se complementa –como veremos más adelante- con políticas públicas de inclusión de lo joven. La criminalización de los “roqueros” y los mecanismos que los aíslan los fuerza a retirarse del espacio público, o mejor dicho, de habitarlo en condiciones no-ade cuadas y en espacios específicos, donde sus posibilidades de activar y apropiarse de las cualidades políticas de la ciudad (ese mismo espacio público) son reducidas, salvo cuando responden a las “violencias desde arriba”⁷⁷. Aparecen en la esfera pública cuando son activadas por otras formas de “violencia”.

Como contrapunto de lo señalado en el capítulo anterior, aparece otra dimensión de la relación entre ciudad y música. Por un lado, el cruce entre la producción imaginaria localizada de la historia del rock en Quito con las características socio-económicas del espacio urbano; y por otro lado, la forma en cómo diferentes actores estatales buscan intervenir sobre el espacio y los grupos sociales en torno al rock (principalmente subterráneo aunque podría generalizarse con ciertas precauciones esta afirmación).

Los aspectos mencionados anteriormente (las acciones de instituciones estatales –policía y otros actores de “control”) influyen, por lo menos, en tres aspectos: en primer lugar, la construcción de un “opositor(es)”, en términos simbólicos. En segundo lugar, define cierta organización espacial de la actividad rockera, producto de los espacios de

⁷⁶ Parafraseando el argumento brindado por un miembro de la policía.

⁷⁷ Como se vio produjo tanto en los casos Ambato y de Factory señalados, donde el tema se posicionó en la esfera y debate público, aunque solo momentáneamente y bajo el discurso “satanizador” y acusatorio de los medios de comunicación. Una expresión de esto último se encuentra en los reportajes que se realizaron luego de lo sucedido en la discoteca Factory, en donde la pregunta central no era “porque sucedió”, sino la relación entre música, satanismo, muerte, violencia, etc.

negociación y control que poseen las autoridades locales y de control sobre los permisos para espectáculos públicos. Y por último, se expresa un proyecto de organización del espacio que busca disminuir las posibilidades de “tensión”, de la presencia de “otros diferentes”, promoviendo una experiencia urbana basada en la distensión urbana. Aspecto, que como veremos más adelante, se complementa con las políticas locales de “inclusión” y apoyo a las actividades juveniles.

Joven/Juventudes: ida y vuelta sobre lo cultural

Para aproximarnos a la forma en que el rock aparece como una política de inclusión de la municipalidad, es necesario continuar con la discusión sobre la asociación entre rock y juventud. ¿Es posible identificar alguna “particularidad” inherente a la juventud? ¿Cómo y desde qué lugares se define el contenido de esta categoría? Teóricamente, podemos asumir –siguiendo a Bourdieu- que uno de los principales objetos de disputa en cada campo social tiene que ver con los contenidos de las categorías. Luchas por los sentidos de clasificación y diferenciación. En esta línea, dentro del campo de producción cultural -donde se ubica las actividades musicales ligadas al rock- se podrían identificar elementos internos y externos al campo de lucha por los sentidos de clasificación. Un objeto de disputa son los contenidos que se otorgan a la “autenticidad” como criterio de identificación sobre el valor externo de la música (el ser “auténtico”, el seguir genuinamente los valores del rock);⁷⁸ de manera externa – y relacionada con otros campos como el campo educativo y principalmente el campo de poder- un objeto central de clasificación en disputa tiene que ver con los contenidos de lo “joven”.

En los trabajos sobre “juventud” es un lugar común afirmar que es una categoría social y culturalmente construida y, por lo tanto, carente de un significado fijo. Nuestra posición frente a la larga -o mejor dicho eterna- discusión sobre la noción de “jóvenes y juventud” es que pese a la forma en que se defina (ya sea a partir de una noción de riesgo social, de periodo de aprendizaje u otra) o las advertencias que se levanten resulta siempre riesgosa de utilizar debido a la cantidad de elementos que invisibiliza.⁷⁹ En su

⁷⁸ Respecto a la disputa por la autenticidad y como para el caso de Quito adquiere importancia la noción de “Acolite”, ver el capítulo 5.

⁷⁹ Un concepto es la intensificación de su significado (tanto en contenido y forma) y el despliegue de una red conceptual que le proporciona sentido. De esta manera, el concepto aparece como una condensación de distintas tensiones lingüísticas y lógicas dentro de su propio marco discursivo, el cual marca sus últimos límites sobre los cuales no es posible pensarlo más allá. Es decir, el contexto aparece como el

definición normativa, la juventud hace referencia a toda persona que se encuentra en el rango de edad de 15 a 24 años. Sin embargo, es necesario discutir este tipo de categorías a partir de referencias y grupos sociales contextualizados que le proporcionen sentido.⁸⁰

Otra afirmación compartida tiene que ver con las consecuencias de los procesos globalizadores (en tanto medidas económicas y re-formulas neoliberales), las cuales han acelerado la “expulsión” de miembros de este grupo etario de los sistemas de producción e inserción “formales”. Un proceso globalizador que les plantea a los “jóvenes” incorporarse ya sea como trabajadores vulnerables o como consumidores, lo cual produce una división entre los “conectados y los desconectados” (García Canclini 2004).⁸¹

En este escenario, la “juventud” se asume como un “espacio” problemático” expresado en los siguientes términos: qué futuro puede tener la “sociedad” si las generaciones que vienen y que deben actuar como relevo no logran integrarse a la “sociedad”. A grandes rasgos, este argumento es la justificación del diseño y ejecución de políticas públicas para los jóvenes. Como plantea Reguillo, “[c]on excepciones, el Estado, la familia y la escuela siguen pensando a la juventud como una categoría de tránsito entre un estado y otro, como una etapa de preparación para lo que si vale la juventud como futuro” (Reguillo 2003b: 106).

El presente de la “juventud” se invisibiliza al plantearlo como espacio y condición de tránsito hacia algo más, al otorgarle una función de relevo generacional o comprenderla como inherentemente antisocial, violenta, u cualquier otra forma representación que se genera en torno a ellos (Cevallos Tejada 2006). Es decir, los discursos que le otorgan un sentido de tránsito a la condición y experiencia de la juventud producen que “a los jóvenes se les invisibiliza *en el presente como jóvenes*” (Feixa y Castro-Pozo 2005: 278, énfasis en el original).

Para algunos autores, existen dos mecanismos que utilizan los “jóvenes” para enfrentar esta invisibilidad impuesta y proyectar sus propias representaciones: por un

horizonte conceptual más allá del cual no es posible pensar el propio concepto. Esto implica que toda diferencia entre contexto y concepto se elimina, dado que comparten los mismos límites.

⁸⁰ Una entrada posible para intensificar la noción de “jóvenes” es identificar como los sentidos de las personas dentro de la red significativa (ser joven) y fuera de ella utilizan para reconocerse y exigir reconocimiento; es decir, los enunciados que permiten que los de adentro y los de afuera hablen, sientan y actúen como si fueran un grupo separado.

⁸¹ Estas consecuencias encuentran su paralelo en las agendas de investigación académica, en donde se reconocen (de manera general) dos tipos de actores juveniles: los incorporados y los alternativos o “disidentes” (Reguillo 2003b).

lado, la socialización que permite la visibilidad como sujetos sociales; y por otro lado, la participación cultural que permite su aparición como actores sociales. Es posible afirmar que el rock -en tanto música popular- se ha convertido en un espacio privilegiado de “creación de la presencia y visibilidad juvenil urbana” (Feixa y Castro-Pozo 2005: 279).

Frente a esta argumentación, es legítimo preguntarse ¿Cuáles son las implicancias de que el espacio privilegiado de “presencia y visibilidad juvenil urbana” sea el ámbito cultural y en este caso el rock? ¿Que implica destinar las prácticas de la juventud al espacio cultural?

En un foro, la -entonces- concejala del Municipio de Quito y una de las principales interlocutoras de los grupos sociales ligados al rock, manifestó:

[En mi trayectoria política] Me encontré tres tipos de jóvenes en general, no solo en el movimiento roquero: unos desinstitucionalizados totales, no creen en la estructura del Estado ni nacional, ni local, no creen, no les interesa, construyen sus procesos desde afuera. Hay otro jóvenes que se acercan a las institución con demandas puntuales, sobre temas concretos y hay otros que si les interesa la institucionalidad y están adentro construyendo políticas públicas y derechos para ellos y ellas, eso es lo que me he encontrado en este proceso con los jóvenes y las jóvenes (Margarita Carranco, Foro Factory, 2008).

La tipología que presenta sobre los jóvenes hace referencia principalmente a su relación con la política, a sus formas de organización para ubicar demandas en la esfera pública y frente a las autoridades estatales. Para el caso del “movimiento rockero”, continúa:

Yo considero que uno de los mejores movimientos en la línea de la diversidad y de los jóvenes, es el roquero, hay una gran capacidad de los jóvenes, hay un pensamiento crítico, y una cosa interesante en el movimiento roquero que yo he encontrado, es que el movimiento roquero es un movimiento político, no digo político-partidista, un movimiento político; porque su connotación, sus discusiones, su música, los códigos de su música, determinan un rechazo a un sistema que todavía es desigual, que es excluyente, y por eso es valorado y yo lo valoro al menos como un movimiento político muy interesante, y por eso su crecimiento en América latina y en Europa, porque es el sector más contestatario juvenil que hay en Ecuador, América Latina y Europa (Margarita Carranco, Foro Factory, 2008).

Esta visión política del movimiento rockero se encuentra arraigada en diferentes actores vinculados a estos tipos de actividad musical. A la pregunta sobre desde donde se puede ejercer una participación política, se identifica lo cultural.

Un tercer aspecto, relacionado con el anterior, tiene que ver con las relaciones de “inclusión” que se establecen agentes del campo rockero quiteño y las autoridades (sean estas locales, del orden público, entre otros) a través de discursos específicos sobre la música, la “cultura” y la “juventud”. A diferencia de la anterior sección donde se reflexionó sobre los efectos que tienen las políticas públicas de orden sobre la organización espacial del rock en Quito, en esta parte nos interesa centrarnos específicamente en la relación entre el Estado (en sus diferentes niveles) con los “mundos del rock” a partir de las políticas de juventud y las posiciones estratégicas que adoptan los diferentes actores. Vale señalar, que estos dos aspectos son aspectos de gran importancia en la actividad musical en Quito y se encuentran en constante interacción entre ellos.⁸²

En las últimas décadas, asistimos a un creciente interés por parte del discurso público (autoridades) sobre los “jóvenes” y sobre los mecanismos para incluirlos como parte activa de la ciudad y sus políticas (o en términos generales, a la “sociedad”). En los últimos dos décadas empiezan a aparecer diferentes espacios para la actividad musical, expresados en un mayor número de festivales, organizaciones, entre otros aspectos. Y de manera paralela, existe un mayor apoyo, principalmente a través de auspicios, por parte del gobierno para las actividades musicales. Para introducirnos en estos temas, debemos comenzar por presentar algunos agentes del campo rockero de Quito. Para lograr esto nos vamos a centrar en aquellos grupos que participan en la organización de festivales de rock en la ciudad de Quito. Esta decisión se sustenta en que los festivales permiten visibilizar ciertas diferencias y criterios importantes del campo rockero.

Festivales y disputas en el campo rockero quiteño

Se puede identificar hasta tres eventos o grandes festivales de rock en Quito. Cada uno es organizado por grupos distintos, con intereses (en el sentido de Bourdieu) y un

⁸² Nos basamos en la idea de que el Estado (como arreglo institucional y político), puede entenderse bajo la metáfora de una mano izquierda (vinculada a políticas sociales y políticas de inclusión y de redistribución) y una mano derecha (vinculada a actividades de orden, economía, entre otras).

discurso alrededor del rock distinto. El primero, y con mayor trayectoria histórica, son los eventos organizados por la agrupación “Al sur del Cielo”, que se centra principalmente en el metal como subgénero de música en el rock y vinculado al subterráneo. Esta organización promueve dos eventos: por un lado, los conciertos en la concha acústica de la Villa Flora los 31 de diciembre y la semana del rock.

Un segundo evento de gran magnitud es el festival musical Quitofest, presente en la escena desde hace 6 años y promovido por personas pertenecientes a agrupaciones de rock, comunicadores sociales, entre otros. Este festival compite simbólicamente con los eventos organizados por la Agrupación “Al Sur del Cielo”, y son categorizados como cercanos al espacio comercial del rock. Este evento, inicialmente ligado a las “Fiestas de Quito” (primera semana de diciembre), el 2008 cambio las fechas de su realización al mes de setiembre y en los días en que se realiza participan tanto bandas nacionales como internacionales, incluyendo diversos géneros musicales. El tercer evento es el Quito Raymi organizado por diversas agrupaciones como Diabluma. Este evento también se realiza durante las fiestas de Quito e incluye bandas de diferentes nacionalidades y géneros musicales.

Cada uno de estos eventos y las agrupaciones que los impulsan proponen definiciones sobre el “rock” y la “autenticidad” que vale la pena mencionar. En la mayoría de los casos, los organizadores y miembros de estas agrupaciones son o han sido miembros de bandas de rock. En el caso de “Al sur del Cielo” y Diabluma nos encontramos con la revalorización del carácter auténtico del rock. Los miembros de “Al sur del Cielo” despliegan un discurso ligado a la zona espacial del sur de la ciudad y al metal como género musical y al subterráneo.⁸³ Este grupo viene promoviendo diversas actividades en torno al rock desde fines de la década de los años ochenta. En el caso del Quitofest, existen un conjunto de agrupaciones que apoyan este evento, entre las que destaca la Fundación Música Joven que promueve un discurso sobre el disfrute de la música. La autenticidad, en este caso, no es planteada en relación a elementos fuera del ámbito de la música, si no en los niveles de profesionalización que pueden adquirir las bandas en los circuitos nacionales y de Quito.

⁸³ Donde la categoría de acolite se vincula directamente con una forma de autoproducción, independiente de actores externos del campo (pese a la presencia de organismos públicos y privados como auspiciadores de los eventos).

En el caso del evento Quito Raymi, el cual ha logrado una importante expansión en los últimos años, al aumentar el número de días de duración del festival, aumento en las entidades que los auspician y, por tanto, en el presupuesto, así como en la gran variedad de géneros musicales y grupos que participan durante los varios días de duración del festival. En este caso, el discurso que promueven en torno al rock está ligado con un discurso político sobre la ciudad, las Fiestas de Quito, y sobre el rol que ellos deben desempeñar como grupos sociales culturales.

Un tema interesante tiene que ver con la ubicación territorial de cada evento y las implicancias que esto tiene sobre el valor y los criterios de autenticidad que se les otorgan. El Quitofest es reconocido por los otros actores como representando el norte de la ciudad, al cual se tilda de “aññado”. Frente a esto, los organizadores de este evento promueven la profesionalización de la música. En el caso de “Al sur del Cielo”, pese a que la semana del rock se ha realizado en diversos puntos de la ciudad, la organización es reconocida y auto-identificada con el sur de la ciudad, que es el lugar donde realizan el concierto anual en la Villa Flora. Caso contrario, es el del Quito Raymi quienes han ampliado su ubicación en la ciudad. Es decir, mientras durante los primeros años el festival se realizaba en una ubicación en el norte de la ciudad, en el año 2008 los conciertos fueron realizados en diferentes lugares de la ciudad – tanto en zonas céntricas como “periféricas” en el sur y norte. Esto le ha significado una mayor apertura al público de la ciudad, intentando convertirse en un festival “de la ciudad”.

En estos casos, nos encontramos frente a la disputa de diversas lógicas que forman parte del discurso de autenticidad a partir del cual se establecen diferenciaciones, valoraciones y jerarquías al interior del campo rockero quiteño. La construcción de los criterios de autenticidad por cada uno de estos grupos da cuenta de las distintas relaciones que establecen con el campo, y –por lo tanto- expresiones distintas del interés (illusio o libido) que mantienen con el campo.⁸⁴

Esto se encuentra ligado al juego que establecen, de forma aparentemente dicotómica, entre interés y beneficios económicos frente al “acolite” y los actos “desinteresados”. Aparece una suerte de incompatibilidad entre estos elementos, aunque en las prácticas cotidianas se presente contradicciones. Esto da cuenta de “polos” al

⁸⁴ Nos basamos en el argumento de Bourdieu, para quien la libido es “la relación de fascinación con un juego que es fruto de una relación de complicidad ontológica entre las estructuras mentales y las estructuras objetivas del espacio social” (Bourdieu, 1997: 141-142).

interior del campo musical, por lo que se podría plantear la “(...) coexistencia antagónica de dos modos de producción y de circulación que obedecen a lógicas inversas. En un polo, la economía anti-económica; [y] en el otro polo, la lógica económica” (Bourdieu 1995: 214).⁸⁵ El enfrentamiento de estas lógicas implica cierto grado de definición y valoración de las prácticas al interior del campo musical. Es decir, expresan formas de participación y el sentido que enmarca esta participación dentro de discursos generales como es la autenticidad del rock.

¿Políticas de inclusión?

Para centrarnos en la relación que se establece entre las autoridades públicas y algunas de estas organizaciones, se va a tomar como ejemplo el caso de las Fiestas de Quito (realizadas por motivo de fundación de la ciudad) y que son el contexto en el cual surgen dos de estos festivales (Quitú Raymi y el Quitofest). Y surgen con el auspicio del Municipio de Quito, por lo que interesa discutir cómo el rock forma parte de la agenda cultural de la ciudad.

Las fiestas de Quito se realizan en diciembre y son una conmemoración de la fundación española de la ciudad. Durante los casi 10 días de duración de las fiestas, la urbe se paraliza y adquiere un carácter “carnavalesco”, dado el ir y venir de las buses rurales adoptados para la ocasión con banda incluida y consumo de alcohol (chivas), el consumo generalizado de alcohol y los casi 300 eventos y espectáculos que se desarrollan en diversos puntos de la ciudad.

El principal promotor y organizador de esta fiesta urbana es la Comisión de Fiestas del Municipio de Quito, quien tiene como finalidad organizar y promover el conjunto de actividades que se realizan durante las fiestas. Sin introducirnos en el proceso por el cual han transitado estas fiestas en las últimas 5 décadas, es posible afirmar que en la última década han emergido –cada vez con mayor fuerza- discursos en contra de la celebración de la fundación española de la ciudad. La crítica se centra en las corridas de toros como evento articulador de las fiestas y las prácticas y discursos que se producen en torno a ésta.

⁸⁵ El siguiente capítulo se centra en esta diferencia y en la aparente lógica anti-económica del campo de producción cultural del rock. Especialmente, se discute como la categoría de acolite refleja estos aspectos y es un criterio relacional importante en las interacciones al interior del campo.

Hacia fines de la década de 1990 y comienzos del 2000, una de las expresiones de estas críticas hacia las fiestas de Quito fueron las protestas realizadas en las afueras de la plaza de toros, las cuales iban acompañadas de conciertos de rock, presentaciones de arte público, entre otros. Estas protestas adquirieron un carácter violento dado los continuos enfrentamientos entre los asistentes a las corridas de toros y los que protestaban en contra de ellas. Las críticas estaban articuladas con la afirmación de que no existían lugares alternativos para que los “jóvenes” disfruten de las fiestas.

En este contexto, la Comisión de Fiestas buscó impulsar y promover espacios de y para los “jóvenes” con el fin de frenar los episodios de “conflictividad social”.⁸⁶ De esta manera, la Comisión decidió apoyar iniciativas provenientes de agrupaciones y colectivos juveniles para realizar conciertos y festivales de rock. Como resultado de este proceso de integración de actividades destinadas a los “jóvenes”, la Comisión de Fiestas se embanderó de un discurso de la diversidad; el cual tenía como supuesto elemento central la búsqueda por promover una fiesta urbana en donde todos sus actores sean partícipes y tuvieran espacios propios.

Al interior de procesos como los de las fiestas de Quito en particular, y los procesos de renovación urbana y de gestión urbana que propone el Municipio,⁸⁷ que debemos situar la reflexión sobre las formas en que estos discursos vienen influyendo sobre la propia actividad musical y respecto a cuáles son sus incidencias en términos de “organización espacial musical”. En general, desde la autoridad local, en este caso el municipio de Quito, se promueve un discurso de inclusión y diversidad. La contraparte de estos procesos es la promesa por parte de autoridades locales, de asegurar el control, disciplina y orden sobre estos espacios, en un contexto en lo que se busca es justamente eliminar todo tipo de tensión posible.⁸⁸ En este escenario, la gestión urbana se ha ido trasladando cada vez con mayor fuerza hacia el ámbito cultural.

⁸⁶ Para presentar el punto de vista de la Comisión de Fiestas nos basamos en la entrevista a profundidad realizada a la ex concejala y ex presidenta de la Comisión de Fiestas.

⁸⁷ Sobre los procesos de renovación urbana y su relación la experiencia urbana se pueden consultar los textos de Andrade (2007, 2006). En especial Andrade (2005) donde se refiere específicamente al caso de la renovación urbana en Guayaquil y los jóvenes.

⁸⁸ La tensión se produciría únicamente entre las “fuerzas del orden” y su enfrentamiento con los que no acaten las normas de la “buena convivencia”. Otras tensiones, como las existentes entre ciertos grupos (como por ejemplo, los skinheads con otros grupos) quedarían invisibilizadas y anuladas por estos discursos.

Bajo estas propuestas y relaciones, se encuentra un imaginario respecto a lo que “debe” ser la ciudad. Y como parte de esto, se podría ubicar la forma de comprender lo “cultural” en la ciudad, lo cual se resume en la necesidad de generar políticas que permitan la expresión de la diversidad de actores urbanos. Es decir, políticas que busquen la inclusión, en el caso de los rockeros, de los jóvenes y de la “rebeldía” natural de los jóvenes. Esto nos lleva a realizar un comentario sobre las formas en que se viene desarrollando un discurso sobre la actividad musical bajo el paradigma de las “culturas / tribus / subculturas” urbanas desde las instancias de públicas.⁸⁹

Podemos retomar lo planteado por Gorelik (2002) en su crítica a los estudios culturales urbanos en general y los imaginarios urbanos específicamente.⁹⁰ Dos razones de su malestar se pueden trasladar a nuestra discusión. En primer lugar, la cada vez mayor inclusión que han tenido estos enfoques por gobiernos locales como parte de sus agendas y políticas, debido principalmente al atractivo que presentan estos enfoques como capaces de “develar la cuestión de la identidad”. De hecho, la funcionalidad cínica que presentan estos enfoques se puede apreciar en diversos escenarios en Ecuador: el gobierno local de Quito a través de la instauración de agendas culturales locales (como su influencia en las Fiestas de Quito) busca incluir a sectores “musicales juveniles” bajo un discurso de diversidad que sólo busca eliminar todo tipo de tensión urbana; las instituciones nacionales como la dirección de juventud en donde se elaboran inventarios de las “culturas urbanas”, separándolas y aislándolas del propio contexto urbano; entre otros casos que van desde la premiación a la “rebeldía juvenil” hasta las acciones que buscan mantener en su estado puro lo “tradicional” y ubicar el rock y otros géneros musicales como parte de un momento de transición.

En segundo lugar, Gorelik critica la vulgarización en los estudios culturales de ciertos tópicos de la crítica literaria. Si bien esta afirmación puede no resultar del todo adecuada para el enfoque de las culturas juveniles, si permite señalar que los marcos

⁸⁹ Es necesario precisar la existencia de diversas perspectivas de análisis como: subculturas, contraculturas, culturas juveniles, tribus urbanas, neo tribus, post-subculturas, entre otros. La literatura al respecto es abundante, por ejemplo: Bennett (1999), Frith (1996), Feixa (2006), entre otros. Pese a este, utilizamos una generalización por dos razones: por la forma en que es apropiada por los discursos oficiales (especialmente desde la política pública) y debido a que –en su mayoría– estos enfoques no le otorgan una importancia central a la actividad musical como espacio de análisis para la creación de límites simbólicos que expresan la diferencia entre un nosotros (grupo) y los otros.

⁹⁰ Pese a que Gorelik discute principalmente con la corriente de los imaginarios urbanos, consideramos que sus críticas también se pueden plantear al enfoque de las “culturas juveniles”. Para consultar una crítica más amplia a los estudios culturales ver: Reynoso (2000).

teóricos que suelen encontrarse en los trabajos que se agrupan bajo este variado enfoque.⁹¹ Nos referimos específicamente al hecho que bajo la figura de un eclecticismo teórico, se propongan marcos teóricos basados en una continua agregación conceptual en donde no se problematiza ni discute y, por lo tanto, pareciera que termina eliminando la intensidad y red conceptual que definen al concepto como tal. O en palabras de Gorelik:

... lo que domina en la superficie como característica definitoria de los estudios culturales urbanos es un collage teórico en el que se alinean sin conflicto los autores más diversos a través de una lógica del desplazamiento metafórico (de un nombre a otro, de una categoría a la otra) que le debe más a las asociación libre que a un procedimiento argumentativo (2002: 8).

Estos aspectos se resumen en la “desconexión” por momentos, y relación funcional por otros, existente entre estos trabajos y el escenario urbano. En este punto vale la pena volver a citar en extenso a Gorelik, quien dice que “[e]l problema es que los estudios culturales [urbanos] parecen haber construido no un cuarto cerrado, sino una pileta de natación de aguas calmas donde, en plena transformación turbulenta de la ciudad, la imaginación urbana nada en su impotencia” (Gorelik, 2002: 19-20).

La influencia que tienen estas políticas sobre la propia actividad musical no es determinante. Sin embargo tiene algunos efectos sobre cierto tipo de circuitos (festivales de rock) que tienen que ver no solo con los lugares donde se realizan, sino por la forma en que deben actuar (y que es correspondido de forma estratégica por los actores en búsqueda de auspicios) para poder ser incluidos dentro de la diversidad que supuestamente caracteriza la ciudad y su agenda cultural desde el gobierno local.

El discurso que se elabora desde el municipio en torno a las practicas musicales juveniles se ve “reforzado” cuando se plantea como un supuesto que uno de los terrenos “propios” de la juventud es el ámbito cultural. Es decir, se plantea lo “cultural” como espacio propio de la juventud en la medida que es “ahí” donde puede encontrar una expresión propia y adquirir “relevancia social” dado el contexto en donde los canales “tradicionales” de integración social han desaparecido o son muy frágiles. Al plantearse

⁹¹ Es necesario aclarar que al referirnos al enfoque de culturas juveniles se agrupan un conjunto de trabajos que poseen características diversas. Sin embargo, consideramos posible elaborar algunos argumentos generales al respecto, específicamente sobre la forma en que se aborda la investigación sobre músicos populares y su relación con la juventud.

de esta manera, ciertas políticas públicas sobre la juventud encierran momentáneamente al “sujeto joven” en un terreno cultural que solo adquiere importancia en la medida en que es ahí donde la relativa libertad del joven es legítima. El rock es asumido como una práctica y discurso inherentemente juvenil que forma parte de este terreno cultural “de lo joven”. Estas políticas públicas y el discurso que despliegan tienen un efecto negativo sobre el propio campo musical. Efecto que se daría por la forma en que se asume lo joven y el rock.

Es decir, en la medida que lo “joven” se asume como una condición de transición hacia un más allá y el “rock” como un lugar cultural posible por donde transcurrirá esta transición, no es necesario que se busque la consolidación de este campo musical. La presión externa por definir lo característico del “rock” como algo “juvenil”, lo termina convirtiendo en un espacio propio de transición, en donde es necesario “mantener” su fragilidad en la medida en que ésta lo define como tal.

De esta manera, el tipo de inclusión que generan estas políticas locales de lo cultural es una en que las posibilidades de contacto se niegan con el fin de lograr una supuesta convivencia. En Quito, estaríamos ante políticas que bajo la retórica de la inclusión y diversidad, nos plantean un ideal de tolerancia que solo se puede realizar en la medida que tolero a la persona o grupo con la cual no tengo ningún contacto. Es un tipo de inclusión que busca eliminar la tensión presente en la experiencia urbana.

Cierre

En la historia de represión y violencias sobre los “rockeros”, un aspecto central tiene que ver con la administración de estos grupos que se propone desde las autoridades locales y el Estado. Aspecto que incluye una forma de promover la ciudad, de promover un uso de la ciudad y experiencia de lo urbano. Para nuestro caso, esto se expresaría en una “ciudad sin conflicto”, en donde la tensión -aquella condición mínima de la experiencia urbana (Monguin, 2006)-, se pierde por completo, apareciendo únicamente como “hechos aislados” de explosión violenta e invisibilizando la experiencia cotidiana, sus violencias y la hegemonía de ciertas formas de habitar la ciudad.

En tercer lugar, las políticas municipales para los jóvenes y sus “actividades” se enfrentan con una paradoja: buscan incluir a la actividad musical como parte del “mapa urbano”, pero al mismo tiempo buscan “disminuir” las tensiones urbanas que los

integrantes de los mundos del rock puedan generar.⁹² Se promueve una imagen sin conflicto, en el cual el rock se convierte en una actividad despolitizada y centrada en lo juvenil. Finalmente habría que preguntar: ¿Cuál es la capacidad crítica de los enfoques sobre las “culturas juveniles”, una vez apropiados por las “políticas públicas”?

Estos aspectos dan cuenta de un complejo entramado de relaciones, en donde el “sujeto músico” se constituye a partir de las continuas negociaciones que debe realizar con su entorno (familia, educación, Estado), el espacio urbano como sitio “ideal” de la convivencia y con las dificultades de activar la principal cualidad política de la ciudad: el espacio público, y los retos de apropiarse de él.

⁹² Retomamos la discusión planteada por Monguin respecto a la tensión urbana y su rol en el debate sobre las características contemporáneas de lo “urbano”. De acuerdo a este autor: [e]l caos, la tensión no son ya la condición mínima de la experiencia urbana; han llegado a constituir la norma. Los flujos urbanos construyen un mundo que puede oscilar entre dos extremos: la pérdida total de tensión (lo veremos en el caso de las grandes metrópolis y megapolis) y la hipertensión. Entre esas dos posibilidades, la ciudad, un “medio de tensión” según Gracq, se vuelve contra si misma y, por lo tanto, contra la experiencia urbana (Monguin, 2006: 195).

CAPÍTULO IV

ACOLITE, DESINTERES Y ACTIVIDAD MUSICAL

En los dos capítulos anteriores se abordó algunas características que consideramos centrales en la configuración del campo rockero quiteño y el proceso de autonomía. El objetivo del cuarto capítulo es problematizar un elemento interno al campo de producción cultural (en términos generales) y que adquiere especificidades para el caso del rock, el cual ya ha sido mencionado previamente. Nos referimos a cómo los procesos señalados previamente se encuentran atravesados por el uso práctico de la categoría acolite como un marcador al interior de los mundos del rock. Así como la definición de “buena música” y “autenticidad” son parte central de las disputas entre los agentes y las posiciones que representan; el acolite es una categoría central para entender el campo del rock quiteño.

Desde su teoría del espacio social, Pierre Bourdieu señala como una propiedad de todo campo social el producir cierto tipo de categorías, por la que los actores disputan su contenido y significado. En el capítulo III se señaló como una categoría en disputa en el “espacio social” es el de la juventud. En el caso del campo de producción cultural, la categoría que permite producir jerarquías en su interior es el discurso del acolite (y que se articula con las categorías previamente discutidas), como forma de práctica “desinteresada” (en el sentido bourdiano del término de interés) y criterio organizador y de valoración sobre la actividad musical vinculada al rock.

De acuerdo con Bourdieu, los campos de producción cultural presentan dos polos de posiciones identificables. En un extremo, el subcampo de producción restringida; y en el otro, el subcampo de gran producción. En el primero la ley fundamental es “(...) la independencia respecto a las demandas externas, la economía de las prácticas se basa, como en un *juego de quien pierda gana*, en una inversión de los principios fundamentales del campo del poder y del campo económico” (Bourdieu 1995: 322, énfasis en el original). Este campo se presenta como “un mundo al revés, donde las sanciones negativas pueden convertirse en sanciones positivas; donde, por supuesto, la verdad de los precios está sistemáticamente excluida [y] todo el lenguaje es eufemístico” (Bourdieu 1997: 183).

El acolite se encuentra presente en las narraciones de agentes que ocupan posiciones aparentemente antagónicas. Junto a las posiciones existentes, el contenido que se le otorga al acolite y su importancia para definir la autenticidad del rock se convierte en el elemento de disputa central de este campo. En términos de los entrevistados, finalmente el acolite da cuenta de la disputa entre lógicas comunitarias e individuales de participar en los mundos musicales; y de los “beneficios” (simbólicos y materiales) que se esperan obtener de ella.

Es necesario advertir que esta característica atraviesa otro tipo de campos de producción cultural, por lo que un reto adicional es plantear la especificidad para el caso del rock. Además, pese a que ya se mencionaron algunas características de la actividad musical en los capítulos previos, en esta sección se aborda para problematizar otra dimensión del campo rockero quiteño.

Actividad y oficio musical: “independiente por default”

Existen pocos trabajos respecto a la “actividad musical” en relación al rock en el caso de Quito. Uno de los pocos trabajos es el de Bedoya (2005 y 2006), quien centra su atención en los momentos de producción y circulación musical, para lo cual desarrolla un breve análisis de la situación de las disqueras en el país y como se insertan estos momentos dentro de un círculo de producción global. Bedoya se pregunta ¿Cuáles son y de qué manera los agenciamientos independientes expresan las tensiones en la producción de mercados vinculados al género rock en la capital, frente a la producción, circulación y consumo globales? Pregunta que incluye la propia propuesta de la autora, quien plantea que frente a un espacio de producción y circulación fragmentado debido a la falta de un mercado consolidado se ha desarrollado un agenciamiento independiente que se configura a través de dos ejes: el performance escénico y la resignificación de las formas de producción e intercambio.

Pese al intento de construir una historia de la construcción del agenciamiento independiente, Bedoya se mueve por diferentes niveles (producción, circulación y consumo) indistintamente sin tomar en cuenta las especificidades de cada uno y sin lograr desarrollar un argumento que los articule. Además, no estamos de acuerdo con la forma en cómo desarrolla la noción de agenciamiento independiente, ya que se presenta

como una forma de salida frente a las “imposiciones” globales expresadas en el control y la lógica empresarial de las industrias culturales

Pese a estas diferencias, es posible rescatar la información que ella recoge y utiliza en su trabajo sin que esto nos obligue a suscribir sus conclusiones. Bedoya afirma que

...la mayoría de músicos que fueron entrevistados confesaron no “vivir” exclusivamente de la música; en conjunto, muchos tenían sus profesiones aparte de sus actividades artísticas: diseñadores, arquitectos, ingenieros, abogados, comunicadores, etc. Esta circunstancia les posibilitaba el mantenimiento y autogestión de sus proyectos musicales a través de la generación de recursos fuera del ámbito musical. (Bedoya, 2006: s/n)

El campo musical del rock quiteño es un espacio fragmentado, en donde ciertas bandas y músicos no tienen otra opción que hacerse “independientes por default”. Es decir, no existen criterios y reglas establecidas a partir de las cuales se pueda desarrollar un mercado laboral para las personas que integran estos mundos. Esto implica que el debate sobre la industria musical alrededor de las relaciones entre “majors” e “indies”⁹³ no se puede trasladar al contexto quiteño, en donde simplemente estos actores no forman parte importante de la estructura del campo musical.

Muchas de las “tocadas” dentro del circuito local (principalmente bares) no representan un ingreso significativo para las bandas ni para las personas que trabajan en la puesta en escena (sonidistas, etc.), ya que muchas veces terminan con un saldo negativo luego de una presentación. Se puede argumentar que esto sucede en las bandas amateur y/o las que no tienen un público consolidado. Sin embargo, esto también está presente en bandas que poseen públicos y seguidores constantes, en donde las presentaciones no alcanzan para el desarrollo profesional de la banda y/o subsistencia de los integrantes.

Los senderos por los que transitan los proyectos musicales en busca de una mayor profesionalización (en todos sus sentidos) le otorgan una centralidad a los conciertos en la

⁹³ Majors e indies hace referencia al lugar que ocupan las industrias discográficas en el campo musical. Las primeras se refieren al grupo que domina la producción musical, y el segundo a las propuestas independientes. Esta diferencia produce un efecto sobre los grupos y tipos de música que promueven y apoyan estos actores, constituyendo circuitos diferenciables pero superpuestos. Sobre el negocio musical y las empresas discográficas ver: Martin (1995: capítulo 6).

constitución del trabajo musical.⁹⁴ El acceso a determinados circuitos estaría relacionado con distintos niveles de disponibilidad de recursos; o como plantea un entrevistado:

Es un circuito digamos, por ejemplo, los bares, hay algunos underground donde vas con tu banda y quieres tocar y te dan una fecha en la agenda, normalmente te alquilan un equipo de sonido, del mas barato posible, que es un problema también, y se hacen conciertos y la mayoría de las veces se reparte un poco de dinero de la entrada de las bandas, pero la mayoría de la plata se queda el bar y claro así se empieza a hacerse conocer. Luego hay bares que son como más de elite, que están orientados hacia cierto tipo de público entonces bandas más pequeñas y mas nuevas ya no tienen acceso a ese tipo de bar, entonces se exige que tengas cierto nivel o cierto bagaje para llegar a negociar con esos bares. (Diego, organizador)

Retomando lo recogido por Bedoya, es posible generalizar la afirmación que plantea que la música no constituye una forma de trabajo para gran parte de los músicos locales, incluidas las bandas nacionales que participan en los grandes festivales de rock. Así, participar en la mayoría de los circuitos musicales representa un esfuerzo por parte de las bandas, dado que las posibilidades de obtener una ganancia económica significativa son reducidas. En el mejor de los casos, se comparte la ganancia de la venta de entradas con los dueños de los lugares donde se realizan los conciertos. En otros casos, el bajo costo de las entradas (de 2 a 4 dólares) y el costo de los aparatos de música (para el escenario, para el público, etc.) llevan a muchas bandas a tener que “tocar” con ganancias en contra.

Afirmar las dificultades para que la música se convierta en un oficio “establecido” no debe llevarnos – como hace Ayala (2007)- a simplemente aceptar tal situación justificando su existencia en otros países o ciudades similares a Quito. Sino que por el contrario, interesa destacar las formas particulares en que estas dificultades se expresan en el contexto quiteño.

Si comparamos el caso de Quito (Ecuador) con otros lugares en América Latina, se pueden identificar algunas diferencias importantes. Si nos detenemos en el caso de los principales productos y difusores del rock, la primera diferencia que surge tiene que ver con el papel que ocuparon las industrias discográficas. Así, tenemos que para el caso de México, gran parte del primer impulso de inserción del rock y de producción de rock en clave local estuvo influenciado principalmente por las disqueras; quienes identifican en México una puerta de entrada al mercado de América Latina. Entre los

⁹⁴ Por senderos nos referimos a las rutinas establecidas de práctica musical disponibles (Finnegan 1989).

años cincuenta y sesenta, las principales versiones traducidas o covers en español del rock producido en países anglosajones provenía de México. Si se traslada la mirada a otras ciudades, como Lima (Perú), también se identifica un importante registro discográfico aunque en menor medida que en México o en Argentina en los años sesenta y setenta. ¿Qué pasaba en Ecuador durante esos años? Ya se han planteado algunos elementos en los capítulos precedentes. Sin embargo, se puede ampliar el argumento:

Alfredo.- En los 80 despertó el rock en el Ecuador, a fines de los 70s comienza todo pero a los 80, si ya explotó porque incluso mejoró la situación económica del Ecuador, entonces mucha gente viajaba al exterior traía equipos, traía guitarras. Ahí también salió un almacén de un señor que se llamaba Rivadeneira que tenía el almacén al frente del Registro Civil, aquí en el centro y el señor si tenía, tenía *fender*, tenía baterías *Perl*, todo buenísimo, hijue treinta tú veías en el coso del precio decía: 500 dólares, hijue puta cómo, ni siquiera sabíamos cuánto era en sucres, pero ya averiguando era un montón de plata, nada compraban las orquestas y gente que tenía dinero. Me acuerdo que también en el almacén de JD Fero Guzmán frente al Ejido, ellos también traían instrumentos musicales y una vez en el 82 trajeron un guitarra, la que tenía el espejito rojo y costaba 700 dólares hijue...si ahora se te haría medio duro, imagínate en ese tiempo, era un objeto imposible de alcanzar y estaba metida en un cajón, ni siquiera la podías tocar.

Alfredo.-después apareció otro almacén más que era en la Amazonas y Colón, hasta ahora hay ese en Guayaquil: Casa Musical Claveroli en donde vendía amplificadores, vendían las primeras guitarra sintetizadas *casio*, pero aquí podías escoger la vitelas, ya no eran las típicas que se vendían en JD, que eran las típicas triangulo de colores, no acá unas vitelas *pibi*, pero eran muy caras, era casi como comprarte un juego de cuerdas, pero comprábamos. Entonces poco apoco los almacenes como que vieron que si había mercado.

Manuel.-aparecieron más discográficas?

Alfredo.-no, más bien empezó a desaparecer, porque JD Fero Guzmán trajo mejores equipos para el estudio de Guayaquil, se empezaron a grabar bandas que eran mucho más livianas y funcionaban más para gente quinceañera, de 15 a 18 años

Alfredo.-entonces luego de que *Blaze* sacó el primer disco, la disquera de Guayaquil vio que se podía hacer más cosas. De ahí más o menos en el 86, se empezaron a hacer conciertos más grandes, se empezó a utilizar sede sociales de empresas, te ibas por ejemplo en el sur de la ciudad había la Sede Social de la cervecería y nos prestaron, con la condición de que solo se venda Cerveza Pilsener.... chuta con mucho gusto, que no vamos a querer y nos prestaron; y ahí se trajo 2 bandas de Colombia, con las que funcionó el concierto. Luego acá en el norte se pidió la sede social de la Urbanización Kennedy y nos prestaron y vieron que no pasó nada, nos prestaron una sede social de la liga de

Chaupicruz, nos prestaron en Cotacollao, en el sur nos prestaban más!; y la gente empezó a ir bastantísimo loco, y de conciertos que tenían 120 personas saltaron a conciertos de 400, 500 personas y una vez que algunos panas comenzaron a hacer ciertos conciertos, que ahora son los empresarios que traen las bandas internacionales, comenzaron a hacer estos conciertos pequeñitos, a veces salían en contra, a veces nos tocaba poner plata entre todos pero así se iba haciendo el rock ecuatoriano. (Alfredo Carbajal, entrevista personal).

En la historia local del rock existe una disputa entre generaciones respecto a los orígenes del rock. Por un lado, se identifica como momento de ruptura lo sucedido en los años sesenta y setenta; y por otro lado, los ochentas como el espacio donde “realmente” aparece y se consolida el rock. Respecto a estas generaciones y las preferencias musicales un informante señala, “la primera [generación], los hippies y rocanroleros de los 70 y 80, los metaleros desde los 80 hasta el 97, por ahí, la segunda, y la tercera, se forjaron del 97 de adelante, con otras expectativas. Ahí ya nace más fuerte lo más extremo del metal y es la nueva generación; y ahora está la última, esa fusión del Power, y es más extremo, el hardcore, esa es la cuarta generación” (Cristian, entrevista personal).

Sobre esta disputa, Ramiro Acosta señala:

Ramiro.- Claro pero si tú analizas, entonces qué habremos vivimos en una isla, no pasó nada o sea Colombia ya exaltando, en toda Sudamérica igual, Perú, Chile, Brasil, Argentina ni se diga y nosotros qué, no hay, no hay nada. Había *Mozarella* por ejemplo, ellos aparecieron en el año 1981, pero para esa época también tuvimos *Tarkus* y antes teníamos *Band* que se hacía muchos covers, por eso también no estuve muy y me salí; pero eran grupos interesantes que aglutinaban bastante gente, por decirte algo así, solo para la presentación del grupo o sea que ahora no se hace eso, pones al grupo nacional de rock muy difícil que vaya mucha gente, allá teníamos que bestia hasta la bandera como decimos, eso fue más o menos el año 1981 debe ser y tampoco grabamos, tampoco había, tampoco hubo el interés, tampoco pensamos que no registrar significa no existir, a lo mejor pudimos haberlo hecho que se yo reunir unos dineros y hacer las grabaciones, no hubo ese interés, ese es en el caso de esa época...

Manuel.-pero con *Mozarella* si grabaron...

Ramiro.- *Mozarella* grabaron, pero claro también ahí había un norteamericano que tocaba la guitarra y tenía su dinerito, ellos eran de familias medianamente pudientes, lograron algunos discos, yo creo que sacaron unos 3 discos, acetatos. Entonces ellos fueron como digo, como 10 años después, pero ya en esa época había bastantes grupos; ellos tenían música propia que es lo interesante, temas bonitos, es un grupo que yo respeto bastante, porque no ha habido grupos pues roqueros que pases la frontera y sean famosos.

Lo que se encuentra en la base de esta disputa es los registros de la actividad musical. Bedoya señala que los conciertos forman parte central de la actividad musical. A diferencia de otras ciudades, en Quito (Ecuador) no existe un registro importante de grabación de rock previo a los años ochentas. Ubicar material de esta época es casi imposible, salvo algunas antologías que ya vienen de la década de 1980.

Esto nos lleva a introducirnos en la discusión respecto a la relación entre concierto, producción discográfica y actividad musical. En primer lugar, se debe plantear que en el caso de Quito –y en un contexto general- los conciertos operan en la base de la actividad musical. Es el momento ritual en el cual se pone a prueba los sentimientos y actitudes respecto a la música; donde las bandas logran un acceso directo al público y viceversa; entre otros aspectos.

Sin embargo, el surgimiento y desarrollo del subterráneo va de la mano con el acceso masivo a tecnologías de distribución y reproducción, al ascenso del poder adquisitivo de clases populares y medias y la reducción de los costos de grabación y compra de instrumentos y accesorios, y al apareamiento de economías alrededor del rock (venta de instrumentos, de discos, accesorios, etc.).

Es posible afirmar, que la relación entre bandas y producción discográfica se ha modificado:

Siempre fue complejo hacer discos, porque no es como la tecnología que tenemos actual, por ponerlo de esta manera, tal vez un poco subjetivos los datos, tú vas a EEUU por ejemplo y te encuentras un estudio que tiene un computador, la misma cabina, esa tecnología es con cinta pero es digital y la cinta de carrete abierto, todos estos son emuladores de cinta de carrete abierto que es cinta magnetofónica, que esa es la verdad, todos tratan de llegar a esto. Entonces las empresas o el Estado mismo lo que menos te iba a favorecer para rock, entonces eso tenía que salir de tu bolsillo o sea a ratos no tenias ni para cuerdas. Comparativamente, a que me refiero, que por ejemplo, tú encontrabas un estudio de este tipo y te cobraban por decirte digamos que 200 dólares la hora, de esto de acá que es ya con computador estamos hablando en esa relación 50 la hora, pero tenias el otro estudio de cinta y costaba 700 la hora, te hablo en específico en New York. Entonces, claro para esa época tú deberías tener como ahora, para grabar, un billete de no menos de 10000 dólares, tú sabes que ahora pones tu computador en la casa, no tienes necesidad de ir a un estudio profesional o semi profesional, metes todos tus files, se mete y los mezclas y se acabo, y qué te cuesta nada, en esa relación. Nosotros no grabamos nunca, no había esa posibilidad, entonces aparentemente no

existimos porque no tienes pruebas pues (Ramiro Acosta, entrevista personal).

En segundo lugar, es necesario destacar que en este escenario la actividad musical en el caso de Quito o del conjunto del país se enmarca dentro de industrias culturales precarias, con bajos niveles de presencia de multinacionales (expresado en el reducido número de bandas que han podido grabar un disco en una discográfica internacional y de importancia) en donde las posibilidades de trasladarse de una actividad a un oficio musical son mínimas.

En último lugar, estas tendencias están presentes no solo en Quito, sino en diferentes lugares. En general, las actividades ligadas al arte y la producción cultural se enfrentan a formas precarias de realización. Sin embargo, ¿qué es lo específico del caso Quiteño? Mejor dicho: ¿de qué formas particulares se articula esta característica de la producción cultural con el contexto donde se realiza? ¿Cómo se articula con otras dimensiones y procesos? Siguiendo la argumentación general de la tesis, las respuestas a estas preguntas se encuentra en la forma en que se construyen criterios de autenticidad y desinterés respecto al rock.

Acolite: desinterés y autenticidad

El ser “independiente por default” lleva a discutir la forma en qué se experimenta y narran las prácticas de los individuos que ocupan posiciones distintas en el campo. Una primera afirmación es que las carencias económicas no son necesariamente asumidas como un rasgo negativo o problemático. Al interior de un polo del campo las ganancias económicas son vistas como un rasgo secundario en la medida que no es lo primordial y la búsqueda de estas ganancias se plantea como algo contradictorio a la propia búsqueda de lo “artístico” o lo auténtico. Además, se contraponen lo comercial a rasgos (positivos) como la solidaridad, comunidad, entre otros. Rasgos que tendrían que ver con las formas en que se superan las carencias del trabajo musical (tanto del músico como de las otras personas que integran los mundos musicales) y que se agrupan en lo que se denomina “acolite”, lo cual hace referencia al carácter desinteresado y solidario que posibilita gran parte de sus acciones.

Como señala Bourdieu:

Si el desinterés es posible sociológicamente, sólo puede deberse a la coincidencia entre unos *habitus* predispuestos al desinterés y unos universos en los que el desinterés está recompensado. En el mundo artístico como mundo económico invertido, las “locuras” más antieconómicas son en determinadas condiciones “razonables” puesto que el desinterés está reconocido y recompensado (Bourdieu 1997: 155 y 186, énfasis en el original).

Los discursos sobre la autenticidad y el *acolite* es un criterio central en la configuración interna del campo rockero de distintas maneras. En primer lugar, el *acolite* como criterio que permite construir fronteras “móviles” entre grupos al interior del campo. La construcción imaginaria en torno al subterráneo (con sus variantes según géneros musicales como el metal o el punk) implica poder identificar las fronteras de la autenticidad. Siguiendo la propuesta elaborada en el primer capítulo, los significados y sentidos del rock no pueden ubicarse únicamente al interior de la música (de la música en sí). ¿Qué elementos participan en la reproducción de las diferencias al interior del campo rockero? Para nuestro argumento, un elemento central son las formas de vincularse y utilizar el “*acolite*”.

En segundo lugar, el discurso del *acolite* tiene un uso “práctico” y –en muchos casos– estratégico. El *acolite* es puesto constantemente en práctica por miembros de los mundos del rock. Un ejemplo puede permitir ilustrar esta afirmación. Durante los grandes festivales organizados en la ciudad (por organizaciones de la sociedad civil involucrados en lo que denominan el “movimiento rockero” y que poseen objetivos explícitos distintos a la realización de un evento puramente comercial), dos elementos de tensión recurrentes son: las ganancias (el beneficio económico de un grupo particular) y los criterios que se utilizan para seleccionar a las bandas que participan.

En el primer caso, los agentes involucrados constantemente ponen en práctica un discurso del *acolite*. En las reuniones, los discursos durante los conciertos y en la negociación con instituciones que puedan financiar los eventos (por poner algunos ejemplos), los organizadores ponen de manifiesto el carácter desinteresado de sus acciones. De esta manera, enfatizan la precariedad de la actividad musical y resultan que es gracias al apoyo –al *acolite*– que iniciativas como la organización de festivales pueden llevarse a cabo. El *acolite* funciona como “reproductora de un conflicto” entre sujetos rockeros, y que expresa las precariedades del campo musical rockero.

En el segundo caso, se pone en juego entre organizadores, el público y las mismas bandas cuales deben ser los criterios válidos para “tocar”. ¿Qué hace a una “buena” banda? Además de los elementos musicales, se recurre constantemente a clasificar y ordenar a las bandas en torno a su nivel de compromiso con los eventos. ¿Acolitan o no? Parece ser la pregunta que guía muchas decisiones.

En tercer lugar, y en relación al anterior punto, las prácticas en torno al acolite poseen un sentido relacional. Es una forma de establecer vínculos con diferentes agentes, el público, otras bandas, instituciones estatales, etc. En cuarto lugar, es una categoría en disputa. Bourdieu señala que un elemento de disputa en todo campo es el de definir los contenidos de las categorías en disputa. Al preguntar a informantes que participan activamente en el campo rockero sobre el contenido del acolite, las respuestas variaban en torno a las posiciones que ocupan dentro del espacio. Mientras más se acerque uno al polo “comercial”, las respuestas enfatizan la importancia de “profesionalizar” la música y convertirla en un oficio adecuado, legítimo y con condiciones básicas para su desarrollo. Por el contrario, mientras uno se acerca más al polo “anti-económico” y a los circuitos del subterráneo el acolite se centra más en la capacidad de los agentes para actuar desinteresadamente, para realizar acciones que no tengan como fin explícito el beneficio propio.

El discurso del acolite aparece afirmando una virtud que en ciertas condiciones es asumida como una necesidad o carencia de las prácticas musicales. Este discurso y las prácticas que conlleva se convierten en criterios para evaluar –y juzgar– a los integrantes de estos mundos; la cual se expresa en las formas en que cotidianamente se “redefinen” los valores extra-musicales de los mundos rockeros y sus integrantes en Quito.

Para Bourdieu, en sus trabajos sobre gustos y estilos de vida (1989), un argumento central tiene que ver con la elección de lo necesario, con lo cual se refiere a la forma en que las clases que se ubican en una posición desfavorecida respecto a las estructuras objetivas de la sociedad reproducen el orden social y lo legitiman a través de sus gustos. Siguiendo con Bourdieu, se podría argumentar que una de las formas en que el orden simbólico se reproduce (y por lo tanto, sus formas de dominación simbólica) es cuando las necesidades (de distinto tipo) son reelaboradas como virtudes.

Regresando al argumento sobre el acolite, se podría plantear –provocativamente– que este discurso y prácticas sobre las cuales se organiza y clasifica el campo rockero es

un principio que reproduce y legitima la distribución desigual de los recursos, formas particulares de violencia simbólica y de dominación.

La importancia de este argumento es que nos permite conectar lo planteado en los capítulos anteriores. Los criterios de diferenciación y procesos de innovación mencionados en el segundo capítulo, y la forma de abordar la actividad musical como algo juvenil y “cultural” están interrelacionados con los discursos sobre el acolite. Discursos que organizan posiciones al interior del campo y que es atribuido desde fuera de él. Es a partir de estas tres aristas (o principios) que se puede contextualizar las formas específicas del rock (prácticas, discursos, actividades musicales) en Quito.

CIERRES Y APERTURAS

Existen diversas posibilidades para abordar las prácticas y discursos alrededor del rock como puede ser el análisis centrado en los productos culturales específicos (canciones, letras, música); en los discursos identitarios que permiten la identificación de grupos sociales reconocibles por sus miembros y personas externas a estos grupos; entre otras opciones. En este trabajo, se ha optado por una de ellas: la pregunta por los elementos que configuran el campo de producción cultural en donde se desarrollan las actividades musicales.

Esta entrada se justifica no sólo por la poca investigación sobre música popular en Ecuador; sino –especialmente- por las posturas teóricas que vienen dominando el debate sobre “culturas juveniles” y su asociación con actividades culturales. Se modificó la pregunta sobre la “esencia” del rockero –la cual lleva a producir listados de atributos sobre el rock-, por la pregunta sobre qué elementos generación del campo rockero, su autonomía relativa y los criterios en disputa en su interior. La forma de abordar esta pregunta fue a través de tres ejes.

En primer lugar, los procesos de diferenciación al interior del campo rockero: su surgimiento como un proceso de apertura de senderos y disputas; la consolidación como un campo en la década de 1980, especialmente con el desarrollo del subterráneo como una lógica interna del campo. Además, vincular estos procesos con las particularidades del espacio urbano quiteño, identificando como se produce una relación de ida y vuelta entre las características del espacio y las lógicas e imaginarios sobre el rock.

Un segundo eje para discutir los elementos que participan en la configuración de la actividad rockera se intentó ubicar cómo se establece la relación entre este campo y las acciones estatales. Específicamente, se trabajó el juego de inclusión/exclusión presente en la forma en que se relaciona este conjunto de prácticas con actores como la policía, las instituciones locales, entre otros. Interesó ver como estos discursos, más allá de la simple condena (por los episodios de represión y violencia) o “aplauso” (política de inclusión) influyen en las características de la actividad musical al ubicar al rock como actividad juvenil enmarcada en el plano cultural. Como se mencionó, esto implica

una forma de intervención sobre la construcción del sujeto joven y sujeto rockero; sino también una forma de legitimar las precariedades materiales de la actividad musical.

El último eje propuso ver cómo actúan ciertas categorías internas del campo. El *acolite*, ligado a la autenticidad y al “desinterés”, como un criterio de diferenciación que permite la clasificación de lógicas, actitudes y formas de llevar a cabo la actividad musical. En el *acolite* se expresan los capitales propios de este campo que están en juego para los actores.

Es necesario señalar que las prácticas y discursos en torno al rock están lejos de ser un espacio cerrado y homogéneo. Por el contrario, en su interior existen múltiples heterogeneidades que van definiendo las particularidades de cada mundo rockero (siguiendo la definición de H. Becker). Nuestro objetivo era señalar estos grandes ejes que permitieran discutir propiedades generales del campo.

En este sentido, se intenta producir un “cierre” sobre los principales elementos que participan en la configuración de una actividad específica y sus características. Sin embargo, otro objetivo –esta vez mucho más modesto– es producir ciertas aperturas en los debates sobre rock y juventud. Aperturas que están marcadas por la necesidad de abrir senderos académicos y de investigación que problematicen este tipo de objetos de investigación dotándoles de un contexto y de elementos que lo configuran.

Finalmente, pese a sus limitaciones, este es un trabajo que intenta participar de estos debates, otorgar una lectura sobre un campo particular de conocimiento y llamar la atención sobre la necesidad de superar lecturas sobre lo joven y el rock que –como se ha intentado demostrar a lo largo de estas páginas– dificultan la comprensión de su relación con entramados institucionales, organizativos y simbólicos.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Adrián (1999). “El rock: ¿un movimiento social o un nuevo espacio público?”. *Ecuador Debate*, No. 42.
- Aguilar, Miguel Ángel; Lindón, Alicia y Daniel Hiernaux (Coords.) (2006). *Lugares e imaginarios en la Metrópolis*. Barcelona: Anthropos.
- Alabarces, Pablo (2008). “Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)”. *Revista Transcultural de Música*, No. 12: s/n.
- Alabarces, Pablo (2006). “Fútbol y patria: el fútbol y (la invención de) las narrativas nacionales en la Argentina del Siglo XX”. *Papeles del CEIC*, No. 25.
- Alabarces, Pablo (2005). “11 apuntes para una sociología de la música popular en la Argentina”. Ponencia presentada en el VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL) “Música popular, exclusión/inclusión social y subjetividad en América Latina. Buenos Aires. <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/baires/articulos/pabloalabarces.pdf>> [Consulta: 10 Enero de 2007]
- Anand, N. y Richard Peterson (2004). “The production of Culture Perspective”. *Annual Review of Sociology*, 30: 311-334.
- Andrade, Xavier (2007). “La domesticación de los urbanitas en el Guayaquil contemporáneo”. *Iconos, Revista de Ciencias Sociales*, No. 27: 51-64.
- Andrade, Xavier (2006). “Mas ciudad, menos ciudadanía: renovación urbana y aniquilación del espacio público en Guayaquil”. *Ecuador Debate*, No. 68: 161-197.
- Andrade, Xavier (2005) “Jóvenes en Guayaquil: de las ciudadelas fortaleza a la limpieza del espacio público”. *Nueva Sociedad. Democracia y política en América Latina*, No. 200: 85 - 95.
- Arias, Diego (2005). *Rockeros: construcción gráfica de un imaginario urbano*. Tesis de Licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Ecuador – PUCE.
- Ayala, Pablo (2007). *El rock en Quito*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Auyero, Javier y Claudio Benzecry (2002). “Cultura”. En *Términos críticos de sociología de la cultura*, Carlos Altamirano (Dir.): 35-42. Buenos Aires. Paidós.

- Barenger, Denis (2004). *Epistemología y metodología en la obra de Pierre Bourdieu*. Buenos Aires: Prometeo.
- Becker, Howard (2004). "Jazz Places". En *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, Andy Bennett y Richard A. Peterson (Eds.): 17-27. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Becker, Howard (1999b). *The work itself*. <<http://home.earthlink.net/~hsbecker/thework.html>> [Consulta: 20 de Febrero de 2007]
- Becker, Howard (1994a). *Confusions of Value*. <<http://home.earthlink.net/~hsbecker/Confusion.html>> [Consulta: 20 de Febrero de 2007]
- Becker, Howard (1982). *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Becker, Howard y Alain Pessin (2006). "A dialogue on the ideas of World and Field". *Sociological Forum*, 21 (2): 275-286.
- Becker, Howard y Robert Faulkner (2009). *Do You Know...? The Jazz repertoire in Action*. Chicago: University of Chicago Press.
- Becker, Howard; Robert Faulkner y Barbara Kirshenblatt-Gimblett (Eds.) (2006). *Art from Start to Finish: Jazz, Painting, Writing, and Other Improvisations*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bedoya, María Elena (2006). "Vive en vivo: músicos, escenarios y políticas culturales". *Microtono. Música y sonido*. <<http://www.microtono.net/tintero/vive-en-vivo.html>> [Consulta: 10 de Enero del 2007]
- Bedoya, María Elena (2005). *Nos veremos en el escenario: prácticas musicales locales dentro del género rock y mercados globales*. Tesis de Maestría. Universidad Andina-Simón Bolívar Sede-Ecuador.
- Bennett, Andy (1999). "Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste". *Sociology*. 33 (3): 599-617.
- Bennett, Andy (2002). "Researching Youth Culture and Popular Music: a Methodological Critique". *British Journal of Sociology*. No. 53: 451-466. (a y b)
- Bennett, H Stith (1980). *Becoming a Rock Musician*. Amherst: University of Massachusetts Press.

- Bourdieu, Pierre (1997). *Razones Prácticas: sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre (1991). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, Pierre (1989). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, Pierre (1988). *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa.
- Bourdieu, Pierre y Loic Wacquant (2005). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Bourgois, Philippe (2005). “Más allá de una pornografía de la violencia. Lecciones desde El Salvador”. En *Jóvenes sin tregua. Cultura y política de la violencia*, Francisco Ferrándiz y Carles Feixa (Eds.): 11-34. Barcelona: Anthropos.
- Carrión, Fernando (1980). “Ecología urbana en Quito durante la década de los setenta”. En *La ciudad y el medio ambiente en América Latina*, Valentín Ibarra y otros (Comps.). México: El Colegio de México.
- Cervino, Mauro; Cinthia Chiriboga y Carlos Tutivén (2001). *Culturas juveniles. Cuerpo, música, socialidad y género*. Quito: ABYA-YALA.
- Cevallos, Chrystiam (2006). “Los jóvenes en Ecuador”. *Ecuador Debate*, No. 68: 51-76
- Cevallos Tejada, Francisco (2006). “Comprender lo joven. Sublimación y condena: los desencuentros del discurso”. *Ecuador Debate*, No. 68: 77-87.
- Chiriboga, Cinthia (2001). “La música en la constitución de las culturas juveniles”. En *Culturas juveniles. Cuerpo, música, sociabilidad y género*, Cervino, Mauro; Chiriboga, Cinthia y Carlos Tutivén: 77-98. Quito: ABYA-YALA
- Clayton, Martin; Trevor, Herbert y Richard Middleton (Eds.) (2003). *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. New York: Routledge.
- Cohen, Sarah (1991). *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Clarendon Press.
- Costa, Pere-Oriol; José Manuel Pérez Tornero y Fabio Tropea (1996). *Tribus urbanas. El ansia de la identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*. Barcelona: Paidós.

- CORPOSEGURIDAD (2007). *Estilos de vida y seguridad. Estudio sobre adolescentes y jóvenes del Distrito Metropolitano de Quito*. Quito: CORPOSEGURIDAD.
- Cruces, Francisco (2004). "Música y ciudad: definiciones, procesos y prospectivas". *Revista Transcultural de música*. s/n.
- Dammert Guardia, Manuel (2009). "Patrimonio y producción del espacio en las políticas de renovación del Centro Histórico de Quito". *Revista Argumentos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- DeNora, Tia (2003). *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeNora, Tia (2000). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeNora, Tia (1986). "How is Extra-Musical Meaning Possible? Music as a Place and a Space for Word". *Sociological Theory*. Vol. 4. No. 1: 84-94.
- Dennis, Alex y Peter Martin (2005). "Symbolic interactionism and the concept of power". *The British Journal of Sociology*, 56 (2): 191-213.
- Encrevé, Pierre y Rose-Marie Lagrave (Eds.) (2005). *Trabajar con Bourdieu*. Bogotá: Universidad del Externado de Colombia.
- Feixa, Carles (2006a). *De Jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona: Ariel.
- Feixa, Carles (2006b). "Generación XX. Teorías sobre la juventud en la era contemporánea". *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 4 (02): s/n.
- Feixa, Carles y Maritza Castro-Pozo (2005). "De jóvenes, músicas y las dificultades de integrarse". En *La antropología urbana en México*, Néstor García Canclini (Comp.): 265-306. México: Fondo de Cultura Económica.
- Finnegan, Ruth (2002). "¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo". *Revista Transcultural de Música – Trans 6*: s/n.
- Finnegan, Ruth (1989). *The hidden musicians. Music-making in an English town*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Frith, Simon (2003a). "Música e identidad". En *Cuestiones de identidad cultural*, Stuart Hall y Paul DU Gay (Comps.): 181-213. Buenos Aires: Amarrortu.
- Frith, Simon (2003b). "Music and Everyday Life". En *The cultural Study of Music: A Critical Introduction*, Clayton, Martin; Trevor, Herbert y Richard Middleton (Eds.): 92-101. New York: Routledge.

- Frith, Simon (1996). *Performing rites. On the value of Popular Music*. Harvard University Press.
- Frith, Simon (1987). "Hacia una estética de la música popular". En *Las culturas musicales*, Cruces et al (Comp.) (2001): 413-435. Madrid: Trotta.
- Gallegos, Karina (2004). "Al estilo de vida metalero: resistencia cultural urbana en Quito". *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, No. 18: 24-34.
- García Canclini, Néstor (2004). *Diferentes, Desiguales y Desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- García Canclini, Néstor (1995). *Consumidores y ciudadanos*. México: Grialjo.
- García Canclini et al (1991). *Públicos de arte y Política cultural. Un estudio del II Festival de la Ciudad de México*. México: Universidad Autónoma de México.
- Gartman, David (2002). "Bourdieu's Theory of Cultural Change: Explication, Application, Critique". *Sociological Theory*, 20(2): 255-277.
- González, Juan Pablo (2008). "Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?". *Revista Transcultural de Música*, No. 12: s/n.
- González, Daniel (2004). "Al estilo de vida metalero: resistencia cultural urbana en Quito". *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*. No. 18: 33-42.
- Gorelik, Adrián (2002). "Imaginario urbano e imaginación urbana. Para un recorrido por los lugares comunes de los estudios culturales urbanos". *EURE*, No. 83: 125-136.
- Grazian, David (2004). "Opportunities for Ethnography in the Sociology of Music". *Poetis*, 32(3-4): 197-210.
- Grazian, David (2003). *Blue Chicago: The Search for Authenticity in Urban Blues Clubs*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hebdige, Dick (2004). *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona: Paidós.
- Ibarra, Hernán (2004). "La construcción social y cultural de la música. Comentarios al Dossier de Iconos 18". *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, No. 19: 80-86.
- Jefferson, Tony y Stuart Hall (Eds.) (1976). *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Hutchinson.
- Kingman, Eduardo y Ana María Goetschel (2005). "El patrimonio como dispositivo disciplinario y la canalización de la memoria: una lectura histórica desde los

- Andes”. En *Regeneración y revitalización urbana en las Américas: hacia un Estado estable*, Fernando Carrión y Lisa Hanley (Eds.). Quito: FLACSO – Ecuador.
- Laclau, Ernesto (2005). *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Laclau, Ernesto (2003). “Estructura, historia y lo político”. En *Contingencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*, Judith Butler; Ernesto Laclau y Slavoj Žižek: 185-215. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe. (1987). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lefebvre, Henri (1991). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- Martínez, Ana Teresa (2007). *Pierre Bourdieu: razones y lecciones de una práctica sociológica. Del estructuralismo genético a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Manantial.
- Monguin, Oliver (2006). *La condición urbana. La ciudad en la hora de la mundialización*. Buenos Aires: Paidós.
- Maffesoli, Michel (1990). *El tiempo de las tribus. El declinamiento del individualismo en las sociedades de masas*. Barcelona: Icaria.
- Maira, Sunaina (1999). “Identity dub: the paradoxes of an Indian American Youth Subculture”. *Cultural anthropology*, 14 (1): 29-60.
- Martin, Peter J. (1995). *Sounds and society. Themes in the sociology of music*. New York: Manchester University Press.
- Ochoa, Ana María (2006). “A manera de introducción: la materialidad de lo musical y su relación con la violencia”. *Revista Transcultural de Música*, No. 10. <<http://www.sibetrans.com/trans/trans10/ochoa.htm>> [Consulta: 1 de Febrero de 2007]
- Ochoa, Ana María (2002). “El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música”. *Revista Transcultural de Música*, No. 6. <<http://www.sibetrans.com/trans/trans6/ochoa.htm>> [Consulta: 1 de Febrero de 2007]
- Ochoa, Juan Pablo (2009). “Identidad, globalización y estado: el caso de los jóvenes roqueros en Quito”. Tesis de Maestría en Relaciones Internacionales, FLACSO – Ecuador.

- Pacini, Deborah; Fernández, Héctor y Eric Zolov (2004). *Rockin' las Américas: the global politics of rock in Latin/o America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Padawer, Ana (2004). "Nuevos esencialismos para la antropología: las bandas y tribus juveniles, o la vigencia del culturalismo". *Kairos, Revista de temas sociales*, No. 14.
- Palti, Elías José (2007). *El tiempo de la política: el siglo XIX reconsiderado*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Palti, Elías José (2005). *Verdades y saberes del marxismo. Reacciones de una tradición política ante su crisis*. Buenos Aires: Fondo de cultura Económica.
- Pillai, Shanti (1999). "Hip-Hop Guayaquil: culturas viajeras e identidades locales. *Bull. Inst. fr. Études andines*. Num. 28 (3): 485-499.
- Quintero, Ángel (1998). *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música tropical*. México: Siglo XXI.
- Ramírez, Jacques y Alfredo Santillán (2004). "Consumos culturales urbanos: el caso de la tecnocumbia en Quito". *Iconos*, No. 18: 43-52.
- Reguillo, Rossana (2003a). "Ciudadanías juveniles en América Latina". *Última Década*. No. 19: 1-20.
- Reguillo, Rossana (2003b). "Las culturas juveniles: un campo de estudio; breve agenda para la discusión". *Revista Brasileira de educación*. No. 23: 103-118.
- Reynoso, Carlos (2006). *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización*. Buenos Aires: Editorial Sb.
- Reynoso, Carlos (2000). *Auge y decadencia de los estudios culturales: una visión antropológica*. Buenos Aires: Gedisa.
- Rosaldo, Renato (2000). *Cultura y verdad. La reconstrucción del análisis social*. Quito. Abya-Yala.
- Seca, Jean-Marie (2004). *Los músicos underground*. Barcelona: Paidós.
- Shepard, John (2003). "Music and Social Categories". En *The cultural Study of Music: A Critical Introduction*, Clayton, Martin; Trevor, Herbert y Richard Middleton (Eds.): 69-79. New York: Routledge.
- Semán, Pablo y Pablo Vila (2008). "La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las "tribus"". *Revista transcultural de música: s/n*.

- Unda, Carlos (1996). *Identidad y movimientos sociales: proceso de constitución del movimiento rockero en Quito-Proceso de introducción del rock en Quito*. Tesis Licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Ecuador – PUCE.
- Vallejo, Danilo (2007). *El movimiento subterráneo ecuatoriano o en otras palabras el underground nacional*. Disponible en Microtono (www.microtono.com).
- Vallejo, Danilo (2008). *El movimiento subterráneo ecuatoriano o en otras palabras el underground nacional. Parte II*. Disponible en Microtono (www.microtono.com).
- Vásquez, Paulina (2007). *El cuerpo juvenil: un espacio de expresión política a través de la acción lúdica; una mirada al movimiento hip hop en Quito*. Tesis Licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Ecuador – PUCE.
- Vila, Pablo (1996). “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”. *Revista Transcultural de Música*, No. 2. <<http://www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm>> [Consulta: 16 de Marzo de 2007]
- Voirol, Jérémie (2006). “Ritmos electrónicos y raves en la mitad del mundo. Etnografía del fenómeno tecno en Ecuador. *Iconos, Revista de Ciencias Sociales*, No. 25: 123-135.
- Willis, Paul (1978). *Profane Culture*. London: Routledge.
- Wright, David (2005). “Mediating Production and Consumption: Cultural Capital and Cultural Workers”. *The British Journal of Sociology*, 56 (1): 105-121.
- Zolov, Eric (1999). *Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture*. Berkeley: University of California Press.